

УДК 82.09 (477)

**АВАНГАРДНА ПРОЗА У СВІТЛІ НАРАТОЛОГІЧНИХ
КАТЕГОРІЙ (РОМАН Л. СКРИПНИКА «ІНТЕЛІГЕНТ»)****О. М. Капленко**

*Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя,
Чернігівська обл., м. Ніжин, вул. Графська 2;
e-mail: ndu@ndu.edu.ua*

У статті здійснено аналіз авангардного роману Леоніда Скрипника «Інтелігент» (1929) крізь призму наратологічних категорій. Логіка рухається від дихотомії «показ» / «розповідь» до категорій, пов'язаних із авторською наративною стратегією. Базова категорія «голос» у варіанті Л. Скрипника виявляється у двох іпостасях – режисера і коментатора. Усе це дає можливість констатувати специфічний «сценарний» стиль оповіді у романі.

Ключові слова: авангардизм, наратологія, показ, розповідь, голос.

Роман Леоніда Скрипника «Інтелігент» (1929) отримав доволі занижений «прохідний бал» вже на початку свого входження у коло читачького сприйняття. Щоправда, чи не єдиним рецензентом письменника був Л. Старинкевич, який опублікував два свої відгуки на роман [9; 10], кваліфікувавши його як біографічний роман, «настільки вільний від змалювання будь-яких конкретних соціально й національно-історичних умов життя, настільки забстрагований, що здається просто перекладом з якоїсь іншої мови, або навіть якимсь «інтернаціональним» твором» [9, с. 162]. Уже пізніше (у 1967 році) З. Голубева [3], зробивши ставку знову ж таки на ідеологічне позиціонування, розглядатиме роман Скрипника у контексті соціального роману, вирізнівши з-поміж інших типологічних різновидів саме сатиричне начало. І навіть тоді, коли, здавалось би, вже опанували підводний айсберг ліво-експериментальної прози, твір Скрипника багато в чому продовжує утримувати тягар «першого слова»: «Автор працює з малопродатним життєвим матеріалом: занепадаючим і відворотним, типовим і банальним» [13, с. 54].

О. Філатова цікаво аналізує роман у контексті жанрової гібридизації. Хоча на ідейному рівні знову ж таки залишається нерозгаданість, як зазначає дослідниця, «нерозуміння читачем авторського задуму» [11, с. 193].

Загадки авангардного тексту стимулюють сучасного дослідника до знайдення відповідей, або хоча б наближення до них. У запропонованій розвідці спробуємо поглянути на текст даного роману крізь призму наратологічних категорій.

Одним із базових типів наратології є дихотомія «показ» / «розповідь», котра, за П. Лаббоком, полягає у розмежуванні двох антитетичних модусів презентації «історії»: сцени і панорами. Якщо сцена презентує пряме, безпосереднє зображення дійсності, за умови якого реципієнт набуває ознак скоріше глядача, аніж читача, то показ оперує описовістю, так званою репортажністю ретроспективного викладу подій. У варіанті Леоніда Скрипника ми знаходимо прагнення імпліцитного автора до якнайповнішого забезпечення активності реципієнта саме через споглядання дійсності («тим більш – ми в кіні, а кіно – зорове мистецтво. Дивіться...» [8, с. 84]. Для цього рекомендується сприймати вже відібрану інформацію із життя Інтелігента, надруковану «звичайним друком». Але, очевидно, орієнтуючись на досить таки широку читацьку аудиторію («Я не знаю, хто ви, мій читачу, – поет, художник чи дівчина з другого боку» [8, с. 50]), у текст уводиться експліцитний автор, до якого рекомендується звертатися «в крайнім разі, в тих місцях, де надто трудно буде вашій нетренованій фантазії побачити мого героя в одноманітних сполученнях чорних літер на білому папері... Я, автор і ваш друг, весь час буду поруч вас. Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній в кожному японському кіно. З увагою слухайте й мене, хоч я говоритиму тільки пошепки, на вухо, дрібним шрифтом» [8, с. 8]. Таким чином, перед читачем моделюються варіанти альтернативного прочитання роману. Їх, принаймні, можна виділити три: 1) ознайомлення лише із так званим «екранним» матеріалом, поза яким свідомо накладається табу на авторські ліричні відступи; 2) доповнення чистого споглядання вибіркочними авторськими коментарями; 3) абсолютне заповнення «чорної порожнечі» поза екраном роздумами автора. Ризикуючи тим, що читач не утримається від спокуси «позичити» авторську думку і виявиться, таким чином, жертвою авторської провокації нібито уникати власного міркування, Л. Скрипник знаходить досить оригінальне вирішення ситуації. Він розширює повноваження експліцитного автора можливістю застосування ігрових прийомів. Один із арсеналу таких прийомів – це аргументоване доведення якоїсь хибної гіпотези, майже повна ліквідація усіх сумнівів читача і в результаті – демонстративне неприйняття власної теорії, що супроводжується висловами типу: «Не подобається? – Мені теж». Наприклад: «Чи подобається вам, мій дорогий читачу, м'який, як віск, студент? – Мені дуже подобається... Ми його більше не побачимо, і це мені теж дуже подобається...» [8, с. 53]. Інший апробований прийом – заміна відвертого заперечення іронічним фіналом фрази, як-от: «...яка ж чудова річ життя, і як багато є на світі як-найчудовіших речей: новий костюм, шикарно випрасувані штани й т. ін!» [8, с. 40], або «Позаздріть, дорогі читачі, його стражданням! Позаздріть його незграбності, його неголеності, його відчуттю власного ідіотизму...» [8, с. 44]. У такий спосіб, обрання будь-якої із трьох альтернативних моделей читацької поведінки не дозволяє послабити аналітико-оціночного процесу.

У цьому контексті не варто ототожнювати такі авторські відступи із розповіддю як модусом оповідної форми. Це скоріше ліризований коментар із елементами розповіді, необхідність вкраплення яких спричинена потребою ілюстрації думки. Скажімо, «один веселий єврейський анекдот» [8, с. 50] цілком відповідає структурі розповіді, а от роздуми, котрі обрамлюють цю історію – не є розповіддю. Таким чином, екранізований роман Л. Скрипника помітно орієнтований на демонстрацію саме сцени, а не панорами. До того ж письменник зумів досягти бажаного ефекту майже без жодної репліки. Його «сценарний» стиль нагадує скоріше німе кіно. Зміні кадрів пропонованого кінороману сприяє лаконічна, насичена фраза, зазвичай у вигляді простого непоширеного, а то і номінативного речення, показ людини тільки у зовнішній дії, орієнтація на зорове сприйняття образу, особлива значущість жесту і міміки, відмова від діалогу тощо. З. Голубева, зокрема, вказує на відродження Л. Скрипником принципу «вертепної дії» [3, с. 39] з її концентрованою дією, плакатною чіткістю типажу, алегоричною подібністю зображуваних подій до артикульованих у давньому вертепі явищ кінця світу, краху, хаосу.

У такий спосіб, формальне експериментаторство Скрипника демонструє відверту деструкцію традиційного наративу. Логіка руху наративної стратегії прямує від розповіді до показу, від панорами до сцени.

Ще однією базовою інстанцією наратології є так звана категорія «голосу». «Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного із персонажів книги», але при цьому «він завжди використовує свою особисту мову і свої особисті критерії та оцінки» або «знання, свідомість і критерії будь-кого іншого» [цит. за 4, с. 151]. У варіанті Л. Скрипника маємо таке собі двоголосся. Умовно означимо їх як режисер і коментатор.

Режисер. У результаті запозичення засобів кіно, Л. Скрипник відводить режисеру роль такого, що демонструє описову інформацію не лише про епізоди життя свого героя, а й має повноваження передавати зміст реплік персонажів. Самих цих реплік читач не чує (за рідкісним винятком кількох графічно виділених слів, котрі знову ж таки не оформлені у вигляді прямої мови). Якщо вважається за потрібний логічний акцент на якомусь компоненті репліки, то він автоматично переноситься у реєстр написів, що друкуються більшим шрифтом. Це тягне за собою замулення функціонально-семантичної ясності і цим самим ускладнює процес сприймання інформації з метою стимулювання рефлексії, осмислення, читацької аналітики.

Час від часу, обумовлюючи дії і вчинки Інтелігента, у романі виникає необхідність подачі історії. Однією з таких могла би бути виправдальна розповідь головного героя, коли він запізнився на заняття (вона так і означена у написах: «Оповідання Інтелігента»). Але тільки-но він мав отримати право голосу, як режисер переймає ініціативу у свої руки і по-

чинає демонструвати ретроспективні кадри. Описування їх у теперішньому часі («Інтелігент спокійно іде вулицею») призводить до зміщення у структурній організації хронотопу, експериментування з яким – досить продуктивний прийом серед авангардистів (згадаймо хоча би Слобідську Швейцарію М. Йогансена чи Голяндію Д. Бузька).

У такий спосіб, уникаючи говоріння персонажів, на перше місце висувається принцип мовчання. Можна стверджувати, що це наслідок відсутності на той час у радянській практиці звукового кіно (перший звуковий художній фільм «Путівка в життя» датований 1931 роком). Але коли врахувати, що Л. Скрипник видав у 1928 році працю «Нариси з теорії мистецтва кіно», про яку досить схвально відгукнувся свого часу Д. Бузько [2], то мусимо відкинути думку про незнання Скрипником системи радянського звукового кіно, розробленої у 1926-1927 роках під керівництвом П. Тагера і А. Шоріна. Звідси – припущення, що принцип режисерського мовчання містить інший підтекст, більш глибокий, моделювальний.

К. Богданов [1] у своїй розвідці, присвяченій антропології мовчання стверджує, що мовчання є тотальним, всеохопним, і тільки його не можливо ігнорувати. Глибина цього феномену досягається за рахунок поліваріантності інтерпретації мовного знаку: «одному мовному знаку у контексті культури відповідає фон не одного мовчання, а декількох...» [1, с. 8]. Таким чином, замовчування – прекрасний механізм залучення читача до активної рефлексії, покликаної до життя візуальною моделлю буття Інтелігента. Л. Скрипник немовби намагається виробити навик такого коментування, даючи змогу у переходах до іншої порції інформації зупинитись і помовчати. Окрім зміни шрифтів, письменник широко використовує крапки, особливо у «дрібному шрифті», що забезпечує неперервність читацького мовчання навіть за умови авторського говоріння: «А ви ж знаєте, що все природне прекрасне... Хоч би воно й паскудне було...» [8, с. 37].

Окрім усього, розглядаючи роман у контексті політичної ідеології кінця 20-х років, варто зазначити, що побоюючись ірраціоналізму мовчання («мовчання є лише мовчання про слово, а отже – ідеологічно оцінний дискурс тіл» [1, с. 269]), воно заборонялося в авторитарних системах. Звідси – чим тотальніша ідеологія, котра «вимагає від сучасності примусового визначення майбутнього, тим більш остаточно простежується зв'язок світу зі словом, тим більш примусовою є його вербалізація» [7, с. 18]. За М. Маффесолі, мовчання для народу – це спосіб виразити свою незалежну міць, а мистецтво політики – це стратегія, спрямована на попередження того, щоби способи вираження незалежності не набули занадто масштабного характеру. Можливо, саме тому найбільше «дратують» рецензента Л. Старинкевича герої роману, які кваліфікуються як «мовчазні блискаті тіні, і невідомо, навіть якою мовою мають вони розмовляти» [9, с. 162]. Навіть невимушене замовчування може потрак-

товуватись як загравання із владою, а це є небезпечним ремеслом. Наскільки ж тоді небезпечно «неправильно» пояснювати і без того незрозумілі кадри, іронізувати, ще більше посилювати плутанину. Л. Скрипникові це коштувало кількох критичних відзивів (та й то лише тому, що існувало припущення сатиричного викриття «класової природи буржуазної й дрібнобуржуазної інтелігенції» [9, с. 162]). Але ж було й інше слушне припущення у Л. Старинкевича – прочитання Інтелігента не як класового елементу, а як особистості, про що говорять альтернативні назви роману «Життя Людини», «Хтось у Сірому».

Коментатор. Загалом, авангардистська практика демонструє щедре залучення до своїх новаційних текстів форми експліцитного (фіктивного) автора, такої собі «фігури у тексті», котра руйнує «безпосередність» традиційного нарративу і активно доповнює принцип оголення творчої лабораторії митця, його «поетичної обсерваторії» [12, с. 106]. Безіменний автор, від імені якого коментує події у тексті роману Л. Скрипник, є результатом такої експлікації, оприявлення того третього, який порушує рамки камерності, «бесіди двох» (читача і тексту). За А. Корольовою [5], основною функцією авторського коментаря є чітке й спрямоване регулювання читацького сприйняття. Найважливішою ознакою авторського коментаря в усіх його видах є не переривання розповіді, як часто стверджують, а залежність від інформації, яка коментується. Автор хоча умовно й перериває розповідь, але від основної теми не відступає.

Як стверджує Б. Шифрін [12], позиція інтерпретатора, такого собі посередника покликана послабити драматизм ситуації, у яку потрапляє реципієнт авангардного тексту. Суть її полягає у провокації свідомості, коли осмислення світу, представленого авангардистами у вигляді морфологізованого об'єкту, спізнюється і не співпадає у часі із усвідомленням його феноменальності. Чим складніший об'єкт, тим більший дискомфорт відчуває читач, і тим вагоміша роль внутрішнього інтерпретатора. Л. Скрипник ускладнює морфологію свого об'єкта демонстрацією знакових моментів із життя Інтелігента: «Завдання ускладнюється тим, що з усього життя його зроблено витяг – небагато насичених крапель... Тому будьте уважні, сконцентровані й жадібні до усвідомлення кожного «кадру» і будьте ошадливі й пильно піклуйтеся про дбайливу схорону в певній вашій пам'яті кожного кадру аж до кінця картини» [8, с. 7].

«Я»-бачення обумовлює демонстративну «я»-комунікацію. Відтак, у романі маємо, по-перше, прозоре накладання «голосу» реального автора на «голос» коментатора, а по-друге, ще й натяк на самоіронію. І хоча автор прямо не застосовує форми автокомунікації (адже повсякчас звертається до читача), але в той же час особливо виразно простежується його трансформація, за якої «художній текст у процесі літературної комунікації стає самостійним інтелектуальним утворенням, придатним до діалогу з автором і читачем» [6, с. 88]. Апеляція романного тексту до осо-

би автора підкреслюється ще й співпаданням біографічних моментів Інтелігента і Л. Скрипника. Скажімо, вже переднє слово «До читача» відбиває проєкцію життєвого поступу митця на шляху до уявного свого героя: «Колись, за далекої моєї молодості, коли вперше прийшов я до мого героя з цілком іншого оточення, я поважав його за вищий зразок людини. Великі зусилля поклав я, намагаючись стати подібним до нього. А ще раніш, на віддаленні, яке мені, хлопчикові, здавалось непереможним, я всяку людину, що носила пенсне й комірець, щиро вважав за істоту не нашої, вищої категорії, за надлюдину майже...

Багато років вже я сам ношу і комірець і пенсне...

Картина починається!..» [8, с. 9].

Фактично перед читачем оприявлено психологізований процес критики набутим досвідом очікуваного ідеалу, неспівпадання бажаного і реального його модусів. Але в жодному разі тут не домінує зла сатира. Мета цього роману – не викриття соціального типу, а пізнання природи того, «хто заслуговує на високе ймення Людини» [8, с. 49]. Іронія, котра повсякчас супроводжує роздуми коментатора (а іноді переростає у цинізм, як-от: «кохання – це обмін двох фантазій та контакт двох епідерм» [8, с. 46]) багато в чому спрямована на власні амбіції, на особисту дискваліфікацію, а тому логічно переростає рамки станової характеристики, апелюючи радше до філософських сентенцій та узагальнень. Мабуть, такому настрою відповідав сам вік Л. Скрипника, котрий з абсолютною точністю дублює вік Інтелігента. Це теж знаковий момент, адже читачеві пропонується переглянути, як «тридцять п'ять років життя мого героя пройдуть перед вашими очима за яких-небудь три години» [8, с. 7], але показово, що і Скрипник писав ці рядки, згадуючи епізоди своїх тридцяти п'яти років життя (народився письменник 1893 року, а роман видано у 1929). Окрім того, він не зустрів свого наступного дня народження. Цьому завадила хвороба – туберкульоз легенів та горла, від якої він помер 23 лютого 1929 року у Харкові. Можливо, Скрипник передчував трагічний фінал і у такий спосіб (екранізуючи алегорію свого життя) підводив підсумки прожитого «з погляду вічності».

Література

1. Богданов А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens / А. Богданов. – СПб.: РХГИ, 1997. – 352 с.
2. Бузько Д. Леонід Скрипник. «Нариси з історії кіно» / Д. Бузько // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 190-191.
3. Голубева З. Новаторство українського советського роману 20-х годов (Проблематика. Характеры. Поиски формы): Автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра филол. наук / З. Голубева. – К., 1967.
4. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М.: INTRADA, 2001. – 360 с.

5. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. Корольова. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.
6. Попова Е. О лингвистике нарратива / Е. А. Попова // Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 87-90.
7. Рыклин М. Террорологиики // М. Рыклин. – Тарту; Москва, 1992.
8. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом // Л. Скрипник. – [Х.]: Пролетарий, [1929]. – 146 с.
9. Старинкевич Л. Леонід Скрипник. «Інтелігент» / Л. Старинкевич // Критика. – 1929. – № 6.
10. Старинкевич Л. Український новий роман. «Інтелігент» / Л. Старинкевич // Література й побут. – 1929. – № 2. – С. 11-14.
11. Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті / О. Філатова // Studia Ucrainica Posnaniensia. – 2014. – № 2. – С. 187-193.
12. Шифрин Б. О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) / Б. Шифрин // Русский авангард. Пути развития: Из истории русского авангарда XX в. – СПб., 1999. – С.104-108.
13. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х / М. Шкандрій // Слово і час. – 1993. – № 8. С. 51-57.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.05.2018 р.
Рекомендована до друку д.ф.н., професором Козум О.В.*

AVANT-GARDE PROSE THROUGH NARRATOLOGY CATEGORIES (NOVEL “INTELLECTUAL” BY L. SKRYPNYK)

O. Kaplenko

*Nizhyn Mykola Gogol State University ;
16600, Chernihivska Oblast, Nizhyn, Graftska Str., 2*

The author of the article analyses the novel “Intellectual” by Leonid Skrypnyk (1929) through the categories of narratology. The logic moves from dichotomy “demonstration” / “narration” to the categories connected with the author’s narrative strategy. The basic category of “voice” in the variant by L. Skrypnyk is manifested in two guises – that of the director and that of the commentator. It gives the opportunity to state that the novel has a specific “scenic” style of the narration.

Key words: *avant-gardism, narratology, demonstration, narration, voice.*