



Наталя Іванова

**ПАСТКИ РАЦІОНАЛІЗМУ: ЛІТЕРАТУРНЕ “ІНЖЕНЕРСТВО”
ЛЕОНІДА СКРИПНИКА ТА НОВА “ФІЗИКА” АВАНГАРДУ**

Те, як і на яких правах логіка та раціональність втручаються в неконтрольований стихійний творчий процес, — це, по суті, питання про діалектику людського мислення. Навіть набуваючи *нового* знання, людина засвоює його за допомогою інструментарію, *передбаченого* самою природою мислення.

Культура з готовністю приймає цей факт, висуваючи у відповідь тільки одну заувагу: мистецький експеримент виявляється насправді успішним, якщо розум не прочитує його архітектоніку цілком, у тих термінах, які він пропонує вважати за необхідні елементи форми та змісту. Але виникає двоїстість, що змушує митця балансувати між двома небезпеками. Крок углиб інтуїтивних, ірраціональних чинників творчого акту — і з’являється ризик алогічності чи навіть скандалу, комунікативної порожнечі, яка часто заступає й естетичну вагу цього творчого жесту. Крок уперед за більшим аналітизмом, контролем над процесами “побудови тексту” — і виникає ризик навмисності або навіть штучності.

Чи не тому такою хиткою виявилася для мистецтва перших десятиліть ХХ ст. грань між реалізацією нових художніх форм і настановою на раціоналізм та конструктивізм, які можуть підводити під пошуковим процесом ризику, пропонуючи певні алгоритми творчості? У вустах пролетарських критиків літератури це явище підлягало осуду як “ухили” письменника у т. зв. формалізм. Приміром, характерні звинувачення можна було почути на адресу фактовиків (представників “літератури факту”) — їхньої прози, що мала, за настановою самих авторів, фіксувати й трансформувати у слово кадри з реальності, але робити це не безконтрольно, а методично й послідовно, прозоро, ясно та повно. Інша мішень — творчість українських футуристів, у середовищі яких натхненність авангардним, викличним жестом важила не менше, ніж вироблення силою цієї інспірації та раціонального розуму професійної художньої культури, цікавої для широких читацьких кіл. Прикметно, що сучасні дослідження футуризму в українській літературі й мистецтві дедалі природніше інкорпорують у нього термін “формалізм” (у позитивному сенсі цього слова — як наголос на естетиці). Про одну з цікавих персоналій цієї культури О.Ільницький пише: “Серед усіх футуристів Скрипник, імовірно, найвдаліше втілює два філософських принципи руху: формалізм і раціоналізм. У своїх творах він цього досягнув настільки природно й органічно, що надав футуристському гаслу “мистецтво вмирає як емоційна категорія” повноти смислу”¹.

Звичайно, закиди пролетарських критиків хибували на упередженість, поверховість і радше були зумовлені загальною фобією перед будь-якими натяками на значимість “формального” ряду в художньому тексті, ніж керувалися

¹ Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). — Л., 2003. — С.351.

судженнями про художню вартість конкретних творів. Але поза тим, вони підштовхують до думки, що існує щільний зв'язок між настановою на свідоме конструювання “фактури” твору, особливо якщо є чітка модель цього конструювання, й мірою свободи тексту від форми. Адже чим виразніше заявляє про себе формальний бік мистецького витвору, тим уразливішим він стає для нападів і марксистських критиків, і не заангажованих жодною ідеологією читачів, які за тією наголошеністю можуть побачити радше дивакуватість; і вже справа конкретної ситуації, чи буде вона розцінена як перевага цього твору, чи як недолік та ознака штучності.

Загалом, *раціоналізм* – одне з улюблених слів “нової”, “пролетарської” доби в українській літературі. Гасла за “раціоналізацію” як віднаходження оптимальних зразків, моделей творчості, прогресивних з огляду на подальший поступ культури, тобто ефективних і зручних у використанні, стають повсякчасними у статтях провідних тодішніх авторів. У ширшому контексті це заклики до використання розумових здібностей людини, вихованої добою техніки, наукових знахідок, які стають на службу матеріальному виробництву, урбанізації, включення індивіда в такий лад, де його таланти (найперше – фізичні та розумові) мають використовуватися на потреби колективу в обмін на вдоволення особистих потреб. Розпорядку-ладу, що його в усьому світі покликана забезпечувати цивілізація, почасти в обмін на індивідуальну свободу... Однак поки, на початку цієї технізованої ери, “негатив” відходить на другий план – у тінь, яку кидає за собою футуристичний захват красою машинерії, налагодженого руху, що перетворює матерію, показує невичерпність її з'яв та форм, динаміку та дисперсність.

“Культурна свідомість усіх народів повинна підлягти перебудові, мусить зробитись засобом розумових здібностей, що даватимуть вільним робітникам змогу мати до своїх послуг техніку і посувати її наперед, зробитись засобом краси, що промовляє до їхніх серць і змушує кохати себе і цей трагічний, але прекрасний світ”², – писав В.Коряк. Справа тут не лише в марксистському ідеологічному ґрунті та піднесенні цінності праці слідом за піднесенням пролетарського класу, а й у тенденціях доби. Риторика критичних текстів навколо проекту т. зв. пролетарської літератури в багатьох позиціях близька не лише до синхронного в часі досвіду українського мистецького авангарду, а й до футуризму, дадаїзму, інших авангардних течій Європи.

Якщо коротко змалювати тенденцію, що рухала культуру зламу століть та перших десятиліть ХХ ст., знайшовши одне з найповніших своїх утілень в авангарді, то це був пошук нових, радикально відмінних від попередньої практики, мистецьких форм, аж до повної їх деструкції через зближення мистецтва з реальністю: тексту – з безпосереднім переживанням дійсності; слова – з безпосередністю речі або стану; штриха, мазка, візуальної форми – з безпосереднім відчуттям і творенням інакшого смислу у світі, що втратив опертя на узвичаєні смислові категорії. І йдеться вже не так про категорії оцінні, етичні, екзистенційні, як про саму *матерію* світу, його концептуалізацію у свідомості, що бачить, аналізує, пізнає. “Фізика” цієї матерії не дана більше в позитивістичному вимірі (згадаймо, що вчення про електрони руйнує попередні підвалини наукового світогляду: воно “викликало дивну вібрацію в усіх площинах, лініях, формах. Змінився зовнішній вигляд предметів, їхня вага, їхній взаємний антагонізм, їхні взаємовідносини”³).

² Коряк В. Нове мистецтво // Мистецтво. – 1919. – Ч. 1, травень. – С.31–32.

³ Балль Г. Кандинский // *Дадаизм* в Цюрихе, Берліне, Ганновері і Кельні. – М., 2002. – С.117.

Цю фізику належить “досліджувати” по-новому, розщеплюючи на незнані допіру елементи крізь призми досвіду, більше не скутого традиційним раціо та усталеними мовними нормами.

Ба більше, у вік захоплення міццю “заліза”, техніки, коли світ речей невпинно збагачується новотворами, акценти в ньому зміщуються навіть далі, ніж у бік вивчення речі: цікавою стає сама її матеріальність, а також винахідницький, формозмінний потенціал, що його розкриває в матерії майстер.

Якщо погодитися з думкою, що перейнятий пафосом технологічного поступу світ забуває про людину, яка “втратила свій небесний лик, стала матерією, випадковістю, конгломератом”⁴, то справедливим буде й те, що людина вільна обрати не тільки смерть, розчинення в хаосі матерії, а й бунт через творчість: бунт розуму, який сам володіє силою розчиняти, розділяти й комбінувати, синтезувати і знищувати, ба навіть проникати аналітично у глибини матерії, недоступні найточнішим машинним механізмам.

Саме в цих своїх витоках авангард виявляється тією цариною, де розум відчайдушно втрачає себе, прагнучи свободи, і себе ж маніфестує, прагнучи працювати, творити, збуватися. Саме це маємо на увазі, говорячи про *раціональність авангарду*, яка приходить у “розумний світ” і вражає його алогізмом, чудернацькими винаходами, скандалом, спрямованим проти здорового глузду. Бо йдеться вже не про те раціо, що забезпечує свідомість статичною картиною світу й позбавляє її права на діалог із небуттям, тобто *інобуттям*. Це раціо евристичне та пошукове. Вочевидь, є підстави говорити, що “сильна” людина футуристичного віку славить техніку, отой “станок” чи “верстат”, не стільки за результати виробництва, скільки за саме таїнство матеріальних трансформацій, що лежать в основі цього творення. Її функції, її аналітика матерії – також “розумні”, і в цьому вона виявляє спромоги людського раціо!

Водночас мова, мислення – а відтак і творчість, зіперта тим чи тим чином на духовні й ментальні операції, – доповнюють світ і навіть здатні його перетворювати. Звідси бере початки славнозвісне гасло авангарду: *мистецтво, що виходить на вулиці!* Варто для унаочнення згадати Семенкові проекти “метамистецтва” та зближення, зчеплення різних видів художньої творчості або дадаїстську впевнену маніфестацію єдності мистецтва та життя (речники дадаїзму називали це “першим мистецтвом, що в естетичному плані не протиставляє себе дійсності”⁵, хоча насправді без цієї тенденції не мислимий весь масив авангардної художньої культури). Твір мистецтва не належить автономній царині естетики, він радше складова всього буття, та “екзистенція, [...] що має таке ж право на існування, що й троянда, людина, вечірня зоря або кристал”⁶.

Митець вільно міркує про світ речей як про мистецький твір із його власним стилем художньої організації, а також категоризує територію власного мислення та творчості за законами того самого стилю. “Нова генерація” писала, що саме з “Поезії, Малярства, Театру”, які є “авангардом, могутніми науковими й військовими лабораторіями, що створили асортимент досконалих чинників нового соціалістичного виховання й нових соціалістичних зразків”, постали “сучасні методи фабричного оформлення й раціоналізації нової психіки, побуту, будування міст”⁷. А висловлювання М.Семенка з цього приводу захоплюють не тільки своєю метафорикою, а й винятковою предметністю метафори, яка, здається, ще крок –

⁴ Там само.

⁵ Гюльзенбек Р. Дадаистский манифест // Дадаизм в Цюрихе... – С.207.

⁶ Балль Г. Кандинский. – С.118.

⁷ Платформа й оточення лівих // Нова генерація. – 1927. – №1. – С.43.

і стане *науковим* терміном: “Масштаб нашого думання змінився. Ми узагальнюємо. Ми кидаємося суходолами, ми мислимо інтегралами. Чи мусило це відбитися на способах матеріалізації в поезії? Мусило, і це відбувається. Треба знайти інший спосіб писання віршів, щоб писати не первісними поняттями, а поняттями інтегрованими — узагальненими. А це значить, що треба відкинути те, що зветься “віршем”, треба здати в архів уже зайву річ — поезію. Таким чином, виходячи від ідеології, ми діходимо нового засобу втілення”⁸.

Процеси в тогочасному візуальному мистецтві показують, як знімаються вододіли між суто художнім і т. зв. позамистецьким матеріалом: малярство спромоглося не лише розщепитися на форми й безформності, лінії та кольори, площини та проекції, а й інкорпорувати до свого контексту матерію іншого ґатунку — як, приміром, у техніці колажу, яку запропонував Пікассо на початку 1910-х рр. і яка легітимувала для колишнього живописця роботу з газетними вирізками, шматочками природних і штучних матеріалів, іншими об’єктами. Малярство, по суті, пішло глибше в себе й за межі себе, аби по-новому себе віднайти.

Усі наведені приклади ілюструють одну з провідних, на нашу думку, тенденцій авангарду: будь-який матеріал дійсності перетворюється на *прикладний* матеріал художника. Під аналітичним “скальпелем” митця він стає піддатливим до трансформацій через поділ, нову комбінацію елементів, зіставлення, колаж тощо. Але постає й інше питання: чи має художник якусь *раціональну* стратегію здійснення цих операцій? Є безмежжя матеріалу, до того ж хаотичне, бо старий порядок у предметах та “атомах” зруйновано силами “бунтівного” раціо, — тож чи зуміє майстер впорядкувати це безмежжя по-новому?

Майстер справді прагне до раціонального розв’язання цього завдання, має намір “створити ясну формулу, яка могла б відповідати всім пропорціям у малярстві”⁹, але мистецтво цьому опирається. “Якщо до одного яблука додавати інші, постійно збільшуючи кількість, то їхній лік зростає і їх можна порахувати в сумі. Але якщо до одного жовтого додавати дедалі більшу кількість жовтого, колір не посилиться, а послабне (*що ми маємо спочатку і що — в кінці, неможливо порахувати*)”, — ця дотепна заувага В.Кандінського знімає з логіки та математики спромогу диригувати творчим процесом. У творчості мають бути задіяні не лише “раціональні”, а й “інтуїтивні” (в термінах самого Кандінського) чинники¹⁰. “Краса кратна порядку”, і все ж таки цей порядок “неможливо прорахувати ні з першого, ні з сотого разу”¹¹.

Порядок, який “можливо прорахувати”, досягається тільки у статичі. Тож шукаючи йому альтернативи, знову стикаємось із прерогативою *руху* та *пошуковості* над раціональним описом, який має початок і кінець, тобто однозначний підсумок. Гуго Балль, протиставляючи малярство В.Кандінського кубізму, пише: “Кубізм працює з граматикую, Кандінський — з лабільною, внутрішньою необхідністю. [...] Його мистецтво орієнтоване на розкріпачення і включає в себе час з усіма його перипетіями, таємницями, пастками, з усіма його передніми планами та фонами, з усією його софістикою та всіма гострими й не дуже гострими суперечностями та контрастами”, — на противагу кубізму, який “береться за справу з циркулем і кутом, [...] вимірює, зважує, ріже, він суворий і схильний до насильства [...] Пригнічує деталь, замість того, щоби надати їй свободу”¹².

⁸ Семенко М. Поеземалярство // Український футуризм. Вибрані сторінки. — Ніредьгаза, 1996. — С.62.

⁹ Кандінский В. Размышления об абстрактном искусстве // Кандинский В. Избранные работы по теории искусства. — Т.1. — М., 2001. — С.289.

¹⁰ Кандинский В. Размышления об абстрактном искусстве. — С.287.

¹¹ Балль Г. Кандинский. — С.122–123.

¹² Там само. — С.122–123.

І справді, ці полотна, так само як і художній доробок російських футуристів, деякі інші зразки авангардного малярства, *виповнені руху* – хоч це і статичне мистецтво! Деталі, фрагменти матерій та площин, речей та їхніх уламків на картинах Ж.Гріса або Г.Брака, О.Богомазова, Д.Бурлюка, Н.Гончарової, І.Клюна, В.Лебедева заповнюють внутрішню динаміку світу. Художник, немовби й запозичивши ці “морфеми” зі зруйнованого словника мови, не “зшиває” їх між собою “білими нитками”, як окремі елементи. Це радше плетиво, рельєф, мовлення, що блукає і вже випробуваними, і ще не знайомими лініями.

Такий рух має раціональну стратегію, але водночас сповнений імпровізацій та неоднозначностей, які не дають цій стратегії стати алгоритмом, повторюваною моделлю. Предмети чи форми вхоплені *в русі*, вектор якого не можна визначити, так само як і сили опору й тяжіння в межах означеного в картині простору. Опертя у предметів немає – і водночас воно надходить звідусіль, у напругах, які не дають матерії розпастися на атоми, неподільні та окремі сутності. Їхнє буття постійно “вислизає” з поля уваги, воно не може бути схоплене повністю в раціональному акті.

Саме про це пише М.Мамардашвілі, відмежовуючи “класичну раціональність” від “некласичної”, тобто такої, що враховує постійний, непрогнозований рух у просторі нашого досвіду, повсякчасну змінність кожного окремого об’єкта пізнання: “На рівні нашого теоретичного знання про світ маємо справу із вимкнутою свідомістю або таким топосом, що вимкнений із взаємодії зі світом. Тіла, ввійшовши до системи відліку, далі зі світом не взаємодіють”¹³. У царину мистецтва “класична раціональність”, вочевидь, несе змертвіння: досягши упокоєння на статичних знаках, такий художній твір втрачає здатність *говорити*, використовувати їх. Знерухомлені об’єкти відсилають лише до самих себе – не до життєвості, з якої вони постали і в якій творяться повідомлення, приводи для цих розмов і смислів.

А це, своєю чергою, стає другим боком штучності в побудові тексту: наприклад, коли за основу його беруться шаблонні конструкти або (це особливо актуально для періоду 1910-х і ранніх 1920-х рр.) маркери ідеологічного дискурсу – агітка й гасло, сатирична мініатюра чи портрет “типового представника” свого економічного класу тощо. Це зліпки смислу, їхнє внутрішнє буття статичне, бо вони мають лише один варіант прочитання. Найчастіше їхня функція досить однозначна: приміром, слугувати ілюстраціями до певного постулату з анналів соціально-політичної (ідеологізованої) моралі. Тому зв’язок між ними покладено, виходячи з *однієї* цілеспрямованої настанови рацію.

Така “раціональність” не має вже колишнього авторитету. Критик убачатиме в ній блідість чийогось таланту, художник чи письменник радше кепкуватимуть із неї. Як це робить, приміром, Леонід Скрипник: його Інтелігент, укотре віднайшовши своє місце у нестабільному світі, цього разу в кар’єрному кріслі кабінету радянських часів, презентує глядачеві (нагадаємо, йдеться про *кінороман*) простір “чудово організованого організму”, де “всі стіни кімнати, зверху донизу, обвішані таблицями, діаграмами, графіками”, а запорукою розміреності та дисципліни будь-яких подій стають годинники та педантичні розклади. Очевидно, і “крісло”, і весь темпоритм, заданий життю героя, стають чи не символом цілого зрізу історичної та соціальної дійсності – хоч гірша, але все-таки одна з проєкцій світу, що гримів “похвалами раціоналізації”, однак із невтішними відлуннями:

¹³ Мамардашвили М. Классический и неклассический идеал рациональности // Мамардашвили М. Мой опыт нетипичен. – СПб, 2000. – С.229.

“Інтелігент бадьоро підвів голову й говорить:

“Раціоналізація!..”

Говорить...

“Нормалізація!..”

Говорить...

“Стандартизація!..”

Говорить...

“Тейлоризація!..”

Говорить...

“Фордизація!..”

Говорить...

“Утилізація!..”

Говорить...

Інтелігент знову поглядає в бік начальства.

Начальство слухає. Добре одягнений цілком задоволений. У неголеного— обличчя скептичне. З сумнівом хитнув головою на якесь зауваження добре одягненого... Нахилився до нього, говорить:

“Бюрократизація”?..”

Бюрократизм — отже, завмирання дії, заміна творчості простим *відтворенням*, тобто тиражуванням. За межею, де починається цей своєрідний “бюрократизм думки”, будь-яка раціональна, апробована до використання, внутрішньо налагоджена та продумана до дрібниць схема перестає бути знаряддям досягнення ефективних результатів.

Отже, в черговий раз повертаємося до дилеми, озвученої на початку статті: якщо письменник послуговується визначеною моделлю творчості, працює за певною схемою, ба більше, як письменник авангарду, речник прогресу й високотехнічної новизни мистецтва, оголошує нагальну потребу шукати таку модель, — то чи не знищує він тим самим суті мистецтва? Приклад Леоніда Скрипника цікавий якраз через те, що своїми текстами він безоглядно брався за реалізацію “будівничої” настанови в літературі авангарду, і нині питання про успішність цих спроб та про їхню органічність лишаються нерозв’язаними.

Інженер, згодом кінематографіст, критик, теоретик фотографії та кіно, письменник Леонід Скрипник утілює тип того винахідника й експериментатора в літературі, для якого технічні терміни *архітектоніка, побудова, проект, структура, модель, монтаж* тощо, й усе це під спільним знаменником *раціоналізму*, — природно входили до тіла гуманітарної справи. Цілком у руслі своєї доби Скрипник шукає ключів не лише до нової форми й оригінальності у слові та художньому вчинку, а до форми функціональної, оптимальної — і щодо тих цілей, які ставить перед собою нова література, і щодо спромог митця. Інакше кажучи, “вимоги “адміністративних” та “інженерних” умінь, щоби досягти контролю над літературним матеріалом і прийомами”¹⁴, виголошені Скрипником, — це ланки у проекті перетворення літератури на цілісну систему, внутрішньо впорядковану, вибудовану з якомога більшою пильністю й точністю, аби вона функціонувала як продукт, що має свого *споживача* та *виробника*. І того, й того — в “масовому порядку” й у масовій кількості.

На тлі наших попередніх зауваг, бачимо, що цей проект іще не містить ані ідеї служіння масовому смакові, ані бездумного й механічного тиражування апробованих форм, ані прямої виховної риторики... Література, мистецтво, про

¹⁴ *Льницький О.* Цит. вид. — С.347.

яке говоримо у зв'язку з українським футуризмом (на тлі загальноєвропейських тенденцій того часу), — це не література “ідей”, що безальтернативно закидаються в маси з метою маніпулювати ними. Радше йдеться про мистецтво як середовище обміну інтелектуальним і духовним досвідом, простір спільного здійснення цього досвіду — в межах системи цінностей, яку приймають обидві сторони “діалогу”. І, як уже йшлося, одна з ключових цінностей тут — цінність результативної, раціональної праці, продуктом якої стає винахід, майстерна чи зручна річ, прилад, що демонструє спромогу людини проникати в матерію і творити нові форми. Письменник виступає для читача не вчителем, а тільки ініціатором спільного захвату з приводу краси її Величності Речі або Його Величності Атома. Причому “проводом”, по якому струмує ця краса й велич, може бути не лише внутрішній, смисловий, а й формальний бік тексту, як у романі Скрипника. Роман “Інтелігент” саме на композиційному, зовнішньо-змістовому рівні втілює принципи конструювання, побудови літературного твору.

Цікаво, що опертя для своїх пошуків автор віднаходить у найбільш “технічному”, модерному мистецтві початку ХХ століття — *кіно*.

Писати роман немовби з-під прикриття кінокамери — це завдання додає “акторства” й самому письменникові, тобто спонукає його ввійти в певну роль. А саме: він не просто сплітає словесну тканину оповіді, мислить і шукає порозуміння своєї думки з можливостями мовного вияву, а *описує уявну кінокартину*, йдучи слідом за її ритмом, структурою та ситуацією перегляду. Звідси — такі характерні для “Інтелігента” композиційні прийоми, як монтаж, зіставлення самостійних епізодів, постійні нагадування про “рух камери”, “темнішання екрану”, титри, що з'являються на тлі кадру перед очима глядача, а також повсякчасне втручання авторського голосу, який коментує чи то перегляд, чи то зйомку, тобто процес письма; голосу від напіврежисера-напівлітератора (знову двоїстість!), що взявся за сміливий формальний експеримент і тепер відстежує реакцію на нього.

Отже, з одного боку, бачимо реалізацію цілком певного, конкретного плану, моделі письма, на якій ще й неодноразово наголошується. З маніфестації цієї моделі роман починається: “Шматок життя людини, розміром, приблизно, в 35 років, — тихих, бурхливих, легких, як ранішній вітер, і божевільних, як нічний гурган, болізних і радісних, молодих і дорослих — 35 років життя мого дорогого героя пройдуть перед вашими очима в швидкотекучій зміні “монтажних шматків”, що витягли з цього життя всю суть, все, що було яскравого й значного в ньому для самого героя і цікавого й важливого для тих, що жили круг його. Себто — і для вас. Бо мій герой живе серед вас, а часто — і в середині вас”, — і її здійсненнями повниться. Скрипник коментує свій роман постійно, ніби прагне не лишити й краплі випадкової барви, штриха, що з'явився на картині незалежно від бажання “деміурга”.

Але, з іншого боку, ця модель нова, іще не апробована, тож попри видиме бажання контролювати текст і ширити на нього авторитаризм режисера, який почуввається на знімальному майданчику справжнім королем (припустімо все ж таки, що й ця роль — радше поза, яку автор приймає з самоіронією), письменник так і не спроможний пустити своє творіння на рейки запрограмованого виробництва. В його жанрово-формальному експерименті результат невідомий заздалегідь, бо літературний матеріал, так само як і кінематографічний, ще нікому не відкрив законів своєї організації. І тим більше несподіванок чекає на того, хто пробує поєднати кіно й літературу, звести їх до спільного знаменника. Цей “опір матеріалу” у фізиці авангарду виявляється втішним фактом, бо залишає текстові його природність та органіку.

Імовірно, знайти задовільний алгоритм конструкції літературного твору й ефективно застосувати його було б значно легше, якби автор мав справу із т. зв. вторинним матеріалом: готовими цеглинами змісту, які лишається зіставити, звести, нагромадити, керуючись отим законом композиції, форми чи конструювання. Напевно, ідеальним прикладом такої конструкції може бути агітаційне кіно, де плакатні образи та короткі однозначні гасла чергуються й зіставляються за допомогою засобів *монтажу* (точніше, з використанням лишень поверхових, найбільш доступних і простих можливостей цього насправді незвичайного кіноприйому, не підконтрольного раціональним обчисленням, — і про це скажемо кілька слів згодом...).

Але наскільки це пасує до авангардної естетики? Політизованість авангарду — факт, який не потребує додаткових свідчень. Самі представники цього руху, митці та критики, стверджували, що авангардне мистецтво породжене вимогами революційного політичного дискурсу й навіть втілює, за винятковим правом, увесь революційний дух доби, стає “марксизмом на культурному фронті” (М.Семенко) тощо.

Однак це лише прелюдія до з'ясування складних стосунків авангардного мистецтва та державної ідеології, політики, революції. Звернімо увагу на один аспект, побічно вже зафіксований: авангардне мистецтво не пригнічує індивідуальну творчу свободу, а навпаки — постає у вільному експерименті, пошуку, причому часто воно вимагає цієї винахідливості, цікавості й майстерності від кожної людини. Це і є підґрунтя, на якому таке мистецтво не стає ані монологічним повчанням мас, ані задоволенням їхніх невибагливих, на перший погляд, духовних потреб. Радше воно є *діалогом*.

Отже, такий твір вочевидь не спроможний виконувати винятково пропагандистські цілі. Згадаймо, як на початку 1930-х радянські ідеологи замовили Павлу Філонову плакат на підтримку проекту електрифікації СРСР, але, побачивши картину, відхилили її. Філонов виразно, до денця своєї творчості, втілював принципи авангарду в мистецтві й мисленні, закликаючи художників трудитися над кожним мазком, як “природа трудиться над кожним атомом”, наслідувати її творчі зусилля й масштаби її побудов; він усе життя вважав себе “головним митцем революційної доби”, хоч фактично, із розпадом та політичною розправою над рухом, дедалі більше втрапляв у немилість влади... Перш ніж почати замовлену роботу, Філонов об’їздив Радянський Союз, відвідав електростанції та в підсумку переніс свої враження на величезне полотно, яке, з одного боку, нагадувало схему, план або креслення проекту “електрифікації всієї країни”, а з другого — було справжнім витвором аналітичного мистецтва. Однак критики визнали цю роботу “недохідливою для мас”, натомість рекомендувавши до тиражування плакати, цілком відповідні до технологій пропагандизму, маніпулятивності й творення “зрозумілих” гасел. І те, що від середини 1930-х рр. авангард у СРСР був викреслений із культурного життя, а чимало його діячів — із життя земного, засвідчує: із радянською владою це “вірне” революційне мистецтво не змогло (і чи могло взагалі?) порозумітися.

Стаючи інструментом трансляції однозначного змісту, заданого при його конструюванні, плакат до певної міри втрачає суто мистецьку цінність, естетичний потенціал. Для свідомості, яка переконалася: *слово ніколи не є однозначним, реальність не прочитується в слові цілком*, — мистецький зміст невичерпний. Це зміст у русі, коли мислення випробовує себе, а не маніфестує сталі смислові конструкти. Рух *некласичної раціональності*, якщо вживати цей, на нашу думку, влучний і продуктивний термін філософа... Тим цікавішим видається завдання кінороману Скрипника: з одного боку, перед нами історія “типового” представника маргінального в радянській дійсності класу, з другого — цілком *нетиповий* роман!

Уявімо цю особу на віртуальному екрані, який автор спроектував зі сторінок твору, й побачимо, що найбільш прийнятна форма її з'яви — сатиричний плакат! Це стосується, безумовно, не тільки Інтелігента, а й усього ансамблю персон, поміж яких він торує свій шлях — спершу в дорослішання, у навчання з найбільш яскравим його епізодом, статевою ініціацією (саме біологічні інстинкти, фізіологічна програма життя стає для автора такою бажаною ілюстрацією механістичності побиту цієї людини), у війну та в революцію, в поступовий занепад будь-яких життєвих амбіцій, зокрема кар'єрних. І коментарі автора раз по раз стають схожі на дотепні сентенції-підписи до того чи того епізоду загальної інсталяції: плакат за плакатом, як кадр за кадром, проходить перед очима читача цей своєрідний сценарій. Але наголосимо: йдеться саме про *схожість*, а не *тотожність* кінороману Скрипника із суто агітаційним кіно чи навіть пропагандистськими слайдами в оздобі титрів.

Справді, мова роману містить елементи “телеграфного стилю”, персонажі неодмінно в чомусь характерні, наділені бодай однією-двома влучними рисами (симптоматичними, промовистими, але не завжди типовими), а композиція його підкреслено фрагментарна, і це виявляється не тільки на рівні змінних планів, чергування картин, а й у межах одного епізоду, однієї сцени. Всі ці риси, хоч і зближують роман із жанрами сатири, публіцистики, з тенденційними, ідеологічно забарвленими лекційними промовами політиків чи навіть із “рекламним відео”, але повного занурення в цей механізм агітаційності не відбувається. Надмірна простота, легкість, із якою Скрипник ставиться до своїх літературних побудов, знімає для нього потребу завершеності. Роль нежданого й іронічного коментатора радше забавляє його, аніж заохочує строго відмежуватися від подій і з тієї дистанції робити “вирок дійсності”. Дистанція, безумовно, існує, але вона не регульована, і поява коментаря, а також його форма повсякчас непередбачувані.

Те саме властиве й персонажам, картинам, сценам: Скрипник не дбає про ієрархічність композиції, про те, щоб виділяти в рисах героїв чи серед купи деталей головне, а маргінеси викреслювати (як відомо, це сприяє ліпшому засвоєнню інформації, тому обов'язкове для маніпулятивних текстів). Його робота з образом і картиною ближча до техніки імпресіоністичних мазків, і чим із дрібнішою деталлю маємо справу, тим більше це помітно:

“Дрібний маленький чинуша із застарілим гемороїдом. На обличчі уважність — звична, напружена, та сама, що кожного дня він її демонструє кожному начальникові. В природній реакції від того, що чує, зм'якли і слиняво розпустилися губи. Місця особливо вдалі спричиняють солодкі усмішки цих губ. Усмішки ховаються, ледве з'явившись, і — кожного разу — швидкі похливі погляди в усі боки: як би не примітив хто...

Як бачите, я казав правду. Я завжди кажу правду. Я навмисне звернув вашу увагу на цього чинушу, на оцю “приказну строку”, душа якого давно вкрилася цвіллю й затягнулася павутинням, як і плоди творчости цілих поколінь його предків, що лежать мирно (плоди, звичайно) на полицях повітових, губернських і навіть столичних архівів. І в цю душу, запорошену й заткану павутинням, мистецтво діви вривається, як яскравий промінь, як свіжий вітер, насичений ароматами полів Аркадії щасливої, де безперечно повинна мешкати чиста пастушка в підв'язках”. [...] “По вулицях бурхливі маніфестації. Над головами віють прапори...

Знову ляльки. Микола, як і раніш, непорушний. Жандарм метушиться біля кулемета... Величезні чоботи входять у кадр. Летить у бік жандарм з кулеметом. Далі летить Микола... Лялька Миколи лежить боком у повному ляльковому спокої...

Точна, історична правда...”

Як знати, чи ці “плакатні” образи, або, як в останньому фрагменті, ляльки, за допомогою яких моделюється одна з масштабних сцен (це зручніше й економніше, ніж залучати реальних акторів — уявний режисер подбав навіть про таку технічну деталь!), не однієї природи з “картонними декораціями та фігурами”, які заселяли роман Майка Йогансена? І чи не міститься в тих ремарках, які автор вкарбовує від свого імені, або радше безіменного “я”, в хід оповіді, іронізування над всевладністю письменника-деміурга та над підпорядкованістю літературного матеріалу його волі? Цей жест ігровий, невимушений та імпровізаційний: інженер-конструктор не в змозі полишити свій текст, стати осторонь нього попри те, що його присутність тут може бути й до певної міри комічною, навмисною (знову згадуються зухвалі встромляння “патлатої голови” оповідача у “Подорожі ученого доктора Леонардо...”). Але цей факт не спиняє його, автор готовий іти назустріч будь-якій розв’язці й ризику і навіть самому провокувати комізм, робити підкреслено випадкові, нічим, окрім раптової забаганки, не вмотивовані вставки, які, хоч би там як, вписуватимуться в загальний лад тексту, бо він демократичний: не існує канонічного зразка, текст — у процесі самоконструювання, в пошуку самого себе.

Нарешті, існує ще один чинник, через який художній матеріал чинить чистому раціоналістові опір. Маємо на увазі *монтаж* — центральний прийом кіно. По суті, саме монтаж дав змогу цьому виду мистецтва стати одним із найвдаліших компромісів між статикою та рухом, колажем та цілісністю художньої матерії, поверхню якої розтинають хіба тільки складки. Кінокадри у стрічці не стільки докладаються один до одного, як окремі уривки, шматочки, матеріали для колажу, скільки виходять один з одного, бо між ними встановлюється незримий, неозвучений, але тим не менш фактичний і міцний внутрішній зв’язок, мотивація напругами самої дії. Так само “неозвучені”, з погляду лінгвістики, й пропуски в неповних реченнях, і мовознавча наука визнає їхню реальність і навіть передбачає, що ці німі зв’язки між словами можна з певною мірою точності відтворити. Та коли йдеться про слова-кадри кіно, певність зникає, поступаючись місцем неоднозначності.

“Кіно найбільше схоже на китайське малярство. Китайське малярство перебуває посередині між малюнком та словом. Люди, що рухаються на екрані, своєрідні ієрогліфи. Це не кінообрази, а кінослова, кінопоняття. Монтаж — синтаксис та етимологія кіно, мови”¹⁵, — ця паралель між мовою та кіно, на яку вказував В.Шкловський, говорить на користь виструнченості, раціонального влаштування кінотексту. І все-таки обчислити й виділити закони цього устрою неможливо. Леонід Скрипник писав із цього приводу: “Загадковим ще є величезний вплив на глядача зміни кадрів, які розстановлено в часі за якимись правилами, що відчують їх лише найталановитіші режисери. Ці правила, ці закони — є, їх основа — ритм, що його коріння — в глибинах нашої емоціональної конструкції. Вони мають велику точність”, — Скрипник-інженер навіть пропонував свої варіанти її розрахунку, але все-таки негайно додавав, що “закони ці надзвичайно складні: ідеальний монтаж мусить бути заснований і на змісті сцен, і на масштабі зйомки, і на точці зору апарату, і на рухах дійових осіб, і на потрібному темпі дії і т.д., і, крім усього, монтаж мусить бути органічно зв’язаний з усім стилем постановки, що його він і сам, у певній мірі, мусить визначувати. І навряд чи можна розраховувати, що

¹⁵ Шкловский В. Пять фельетонов об Эйзенштейне // Шкловский В. Гамбургский счет. — СПб., 2000. — С.251.

колиш ці закони вилюються в таку точну систему, як закони музики чи складання віршів”¹⁶. Та й, зрештою, чи такими чіткими насправді є “закони музики й віршів”, що їхній класичний устрій сміливо деконструювався в авангарді?

Парадоксально, але саме завдяки не підконтрольності монтажу чітким законам, художня матерія кіно стає внутрішньо рухливою, динамічною (а в русі — суть цього мистецтва!). Сам по собі рух кадрів, їхнє чергування, — це лише поверхневий пласт справжньої динаміки в кіно. Решта подій, і подій головних, відбувається на рівні встановлення смислових зв'язків між картинами дії. Це сама потенція руху, і він може розгортатися в будь-якому напрямку — так само, як слово може мати щонайрізноманітніші конотації та вектори зв'язків з іншими словами в мові.

Водночас кінематографічний рух не дозволяє мислити цілісний кадр у змістовій, естетичній, ритмічній, формотворчій, асоціативній та іншого штибу ізоляції від решти кадрів. Будучи введені в цей особливий рух фільму, навіть плакатні обличчя з роману Скрипника, типові у своїх проявах негероїчні герої, набувають об'ємності, стають внутрішньо організованими (нехай ця організація й досить простакувата) та вмотивованими у сплетіннях романного стилю й композиції. Якщо не для самих себе, то принаймні для глядача, вони порятвані від механістичного й маріонеткового побиту.

Кадр, відкритий до цього руху та через рух, стає незавершеною й потенційно змінною картиною, яка разом із іншими в лінійній послідовності фільмової плівки спроможна віддати мінливість об'єкта актуально, немовби йдучи у крок із ним. Тільки “лінійність” ця розгортається багатьма асоціативними каналами, спирається на різні типи зв'язків, і кількість їх невичерпна, а якість непередбачувана. Це відрізняє її від простої схеми руху або, наприклад, поширеного в пізнішій культурі ХХ ст. такого жанру масового візуального мистецтва, як комікс, де рух формалізовано, а кожна картинка є логічною ланкою в напрямку до певного результату (розв'язки в історії). І хоч і кіно, і мультиплікація працюють за близькими технічними принципами, це зіставлення дає змогу побачити два типи репрезентації *руху* — з акцентом на результаті і з акцентом на процесі. У першому випадку кожна ланка в русі — завершене в собі явище, що вичерпалося, коли, змінившись, передало естафету наступному й тому надалі випадає з кола нашого зору; у другому — явище здатне змінюватися у багатьох напрямках, нескінченно, немов по розгалужених гілках і нюансах асоціацій.

Такими своїми можливостями, такою стилістикою кіно пронизує художню культуру авангарду. Хаосові та деструкції, в яких почувався світ, протиставлено “некласичну” раціональність, де жоден предмет не ігноровано й водночас не стиснено рамками ієрархізації. Кожен предмет може себе вивідати й виступати важливим аргументом у тому, як світ змінює свою внутрішню модель організації.

Відгоміння цих процесів можемо спостерігати й до сьогодні: техніка та масове виробництво лишаються серед ідолів сучасної цивілізації, з дедалі більшим розвитком інформаційного простору та його урізноманітненням численними мовними й візуальними практиками переживає і друге, і третє своє життя колаж. І тільки дедалі більший акцент на репродуктивних можливостях і комфорті раціоналізованої системи, в якій людина нині існує, ослабляє потребу до її змін. Потребу, яку в часи авангарду раннього ХХ ст. актуалізувало мистецтво, йдучи “в життя” та імпровізуючи всупереч раціоналістичним інерціям.

¹⁶ Скрипник А. Про кіно-виробництво та кіно-мистецтво на Україні // Нова генерація. — 1927. — №1. — С.43.

