

М. Рудницький.

ТЕХНІКА ОПОВІДАННЯ.

Дорогі Степане!

Ви виступаєте проти сюжетности з аргументом, що його буцім-то важко зясувати. Так робити не слід. Те, за що деякі американські видавництва платять гроші, купуючи сюжет „на пні”, у сирій, необробленій формі, — таке реальне як сирівці, що є підставою різних харчевих продуктів. Сюжет реальніший від „теми”, „провідної думки” і „матеріалу”, що їх відрізняють теоретики літератури.

Возьмімо приклад: Ви хочете написати оповідання про довголітнього приятеля, з яким Ви розійшлися. Це тема. Матеріал до оповідання постачать Вам особисті переживання: які хвилини Ви переживали спільно із своїм приятелем, як зміцнювалися Ваші взаємини, яку він мав вдачу і яку Ви. Провідну думку можете намітити собі заздалегідь, бажаючи показати нпр. як дружба захитується під впливом різних соціальних становищ двох приятелів політичної боротьби чи кохання. Ця провідна думка є здебільша впливом уже цілого процесу оповідженої історії, і краще її не ставити апріорно, як вимогу, що підпорядковує всі елементи оповідання. Всі три елементи (є ще й інші, як стиль, характеристика осіб, тло...) важні для оповідання, а проте найважливіший із них сам сюжет — сама історія, яка в найбільшій мірі полонює увагу читача і яку

можна утотожнити з самим процесом того, як оповідаєте.

Як розгортати клубок наміченої історії? — про це можна написати грубезну студію, оперту на найкращих зразках усесвітньої новелі. Abel Hermant — майстер у цій справі жартує, що навіть сюжет можна сфабрикувати, як гармату: треба взяти діру і облили її довкола крицею. Це значить: берете якесь звичайне явище — звичай, звичку або ситуацію і починаєте уявляти собі, що трапилось би з людьми, що попали між їх жорна.

Від часу, як щоденна преса почала платити окремих високий гонорар за коротку новелю, появилися фабриканти цього продукту, винайшовши різні способи її виробу. Кілька років тому вийшла книжечка советського критика Гр. Майфета „Природа новели”, що препоганою українською мовою і дуже нецікаво передає думки трьох американських критиків про те, як писати новелі: Американці дають у своїх розвідках практичні поради, наче вчителі учням: — новеля мусить мати вступ, головну частину, наростання дії, її вершок, відповідні пропозиції, розмови, описи й характеристика осіб мусять бути „цікаві”; розвязка мусить бути льогічно підготована; стиль повинен бути приспособлений до теми; не треба накопичувати зайвих подробиць...

Один із тих авторів звертає увагу на вимоги, які самим інстинктом відчуває віддавна читач: що опис не може бути довгий, що діяльог приємніший для читача, ніж опис, — що новеліст

повинен більше виводити дію, ніж оповідати про неї; — що основна прикмета новелі її драматизм, — що все в новелі прямує до „клімаксу” — її завершення, — що новелю з цікавим сюжетом, хоч і слабим стилем написану, скоріше видрукують, ніж новелю з прегарним стилем, але з нецікавим сюжетом.

Американці з ясністю бізнесменів признають, що інакші правила обовязують новелю на продаж, для буденного вжитку, інакші — новелю мистецьку. І хоч усі теорії повстають тільки на підставі мистецьких творів, то саме мистецькі твори, що є плодом щораз-то нових зовсім оригінальних талантів, не рахуються з дотеперішніми теоріями. Та це не виключає потреби — навіть професійної вимоги — студіювати техніку своєї праці. Джон Фредерік*) твердить, що від таких студій загострюється хист спостережливости до свого середовища, бажання розуміти спонуки і почування людей і збільшується насолода при читанні добрих мистців.

Здається, можна б сказати, що вже, слухаючи анекдоти, можна взяти її як приклад, як треба поводитися із своїм бажанням — оповісти щось цікавого слухачам. Бувають люди, що мають почуття гумору, хоч не вміють як слід переповісти дотепу: — вони розтягають вступ, розсівають в подробицях, не вміють ступнювати вражіння при оповіданні, забувають про малюнок ситуації чи характеристику осіб і на-

*) A Handbook of Short Story Writing. New York

прикінці замість залишити останній акорд інтелігенції слухачів, замість стриматися „від крапки над „і“ — кладуть на полумиску „розяснення“ дотепу.

Майже всі технічні поради, як писати оповідання, можна звести до одного загального принципу „гармонії“, чи „доцільності“. Ви можете дати величезний вступ до самого оповідання, і читач не відчує його довжини, коли хто підготує цікаво якусь несподіванку. Теоретики, які кажуть про рівномірний розподіл частин, часто забувають, що тут не йде про довжину геометричну — кількість записаних сторінок, а про час; нудного оповідача вже не маємо терпцю слухати по перших реченнях, а чудового промовця можемо вислухати і годину — хоч і тут, правда, є якась межа фізичної втоми. Сторінка вимережаного опису або філософічних рефлексій не рівна сторінці легкого діяльогу. Щодо славного „гармонійного укладу частин у цілості“ то — як це виходить з аналізу різних ар-хитворів — її можна завсіди віднайти там, де вже цілість робить добре вражіння.

З „доцільністю“ не інакша справа: одні інтерпретують її як естетичний принцип, другі як психологічний. З погляду доцільності можна писати оповідання зовсім тенденційні, нелітературні, вважаючи, що вони потрібні для якоїсь практичної мети — пропаганди чи заробітку. З доцільністю як естетичною вимогою буває часто те саме, що з тим принципом у природознавстві: — іноді не знаємо, чи деякі створіння розвинули надмірно свої органи для практичних потреб.

щоб жити, чи, вродившись з деякими органами, почали ними відповідно користуватися. Довжелезна шия жирафи або хобот слона мають свою доцільність, але вже довжелезний хвіст павуна видається нам тільки прикрасою. Саме з таких прикрас, які логічно важко виправдати, складається не один твір, і вони, як павуний хвіст, більші від самої голови чи стрижня твору, на які теорії звертають найбільшу увагу. Бо кожний твір може нагадувати іншу живину — не виключаючи фантастичних драконів, які бачимо на рисункових комедіях у кіні.

Повість, наче епопея — може бути повною, закінченою картиною, складеною з багатьох епізодів; новеля це тільки один епізод, вихоплений з життя, без початку й кінця, навіть якби кінчався такою останньою крапкою, як смерть. Вам вільно пером як мечем розрізати в останньому реченні гордійський вузол змальованого конфлікту, чи виведеної проблеми; коли Ви думали над ними і хочете, щоб ми відчули Ваше зворушення, то і так мусите задовольнитися тільки натяком на причини і наслідки глибші, ніж Ви спроможні їх розяснити. Дотого: як новеліст Ви не маєте на це місця.

У нас-же буває занадто часто так, що новелісти хотять задовольнитися тільки — натяками. Вони починають від натяків на тему, на свої настрої, на почування читача, який повинен зворушуватися з патріотизму в нагороду за добрі авторові наміри. У висліді автор оповідає нам широко на те, щоб ми бачили, що він не має про що оповідати.