

КАТЕГОРІЇ «ЧАС» І «ПРОСТІР» У ТЕОРІЇ ДРАМИ

Відомо, що на кожному новому витку свого розвитку суспільство звертається до відомих уже явищ і процесів, творчо і поглиблено їх переосмислюючи, знаходячи в них нові аспекти, підходи, змістово-сутнісні й функціональні сторони. На сьогодні такого переосмислення, на нашу думку, потребує і чи не найскладніша група літературних творів, які у родо-видовому плані окреслюються як драмо-драматургічні. Зароджені як суто сценічні, у ХХ столітті ці твори остаточно довели власне право на самостійне позасинкретичне літературне існування — достатньо назвати імена Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся та інших.

Однак ця тенденція поряд з радістю відкриття нових граней драматургічного таланту принесла і горе «непотрібності», особливо помітної на фоні технічного прогресу, — драматургія для читання, складна для пересічного реципієнта і умисно позбавлена сценічної наочності, різко переходить у сферу «аристократичності», втрачаючи тим самим комплекс чи не найважливіших ознак і функцій, пов'язаних перш за все із вихованням, як індивіду, так і суспільства.

Звісно, мова не йде про повернення драматургії (та й усій літературі) виховних ознак, функцій і, головне, можливостей. Першочергове і суто мистецтвознавче завдання науковців — виявлення принципів, законів і «механізмів» формування літературної й зокрема драматургічної естетики; ви členовування з твору, якщо можна так сказати, «чинників якості», означення їхніх функцій, ознак і сутності.

За «Поетикою» Арістотеля, література — «в цілому не що інше, як наслідування (*mimēsis*)», а отже, роботу з вирішення поставлених щойно завдань слід починати з найперших, найголовніших форм і складових реальної дійсності — часу, простору, руху, матерії, ідеї.

Певні питання ролі часу і простору в драматургічному творі піднімав і вирішував уже Арістотель: «у трагедії», — зазначав він, — «неможливо наслідувати кілька частин (дій), що відбуваються одночасно». Така часова «закутість» трагедії (а можна вважати, що й драматургії в цілому, оскільки в контексті цитованої частини «Поетики» трагедія протиставляється епосові) викликана перш

за все прагненням мислителя до «ясності» дії, легкості її сприйняття. Адже трагедія, за Арістотелем, — важливий засіб виховання людей, а тому всіма способами слід переносити увагу глядача з форми викладу на зміст.

Крім того, у теорії словесного мистецтва Арістотеля, а особливо в теорії трагедії зустрічається досить поширена в його філософії ідея міри та достатності. Достатню, ідеальну тривалість («довжину») дії трагедії автор визначає так: «що найкраще щодо ясності, те й прекрасніше за своєю величиною. Так що можна дати просте визначення: той обсяг достатній, всередині (або впродовж) якого при безперервному відбуванні подій через випадковість чи за необхідністю здійснюється перелом від нещастя до щастя або від щастя до нещастя».

Вирішення ж питань, пов'язаних з художнім простором, у доступній нам частині «Поетики» не зустрічається, але його можна логічно вивести з тези про «небажаність» відображення одночасних явищ у драматургічному творі. Оскільки простір, за Арістотелем, — місце об'єктів і явищ, то в трагедії можуть наслідуватися лише місця подій, які відбуваються послідовно, одна за одною. Таким чином, художній простір трагедії нерозривно пов'язується з наслідуваною дією й часом її розгортання, що також цілком відповідає філософським уявленням Арістотеля про залежність місця від предмета.

Власне, Арістотель розглядав драматургічні (і взагалі літературні) твори невід'ємно від свідомості реципієнта — глядача або слухача. Тому сенс більшості його порад зосереджений навколо проблеми «ясності» змісту твору, доступності його викладання, і це привело науковця (а з ним і все перипатетичне літературознавство) до переконання: час і простір — явища зовнішні щодо самої дії, конфлікту, до змісту твору, а отже, саме їхні кількісні параметри слід коригувати, прагнучи зробити твір «ясним», «доступним» тощо.

На жаль, літературознавство залишалося перипатетичним надзвичайно тривалий час; навіть формуючи нові драматургічні жанри, викристалізовуючи їх у системі християнсько-католицької «агітації», воно чітко розмежовувало дію (те, про що йдеться, власне, тематику твору) й умови її розгортання — час і простір, все більше залучаючи їх до формальної сторони драматичного дійства. Точніше — ці категорії просто замовчувалися або ж подавалися у підтексті рекомендацій щодо планування твору, об'єднання умов інсценізації тощо.

Чи не вперше перипатетична логіка об'єднала й чітко назвала категорії «час» і «простір» у своєрідному маніфесті класицизму — праці Н. Буало «Мистецтво поетичне» (1674), де автор сформулював і довів поширену тезу про єдність часу, місця та дії драматургічного твору. Основа ж цього твердження (а власне, й загальна ідея поезики Н. Буало) не нова — усе в творі повинно підкорятися розумності, доцільності — вона також цілком перипатетична.

Хоча слід відзначити, що можливість виведення тези триєдності з поезики Арістотеля у свій час заперечував Г. Гегель: «Арістотель говорить про трагедію тільки те, що тривалість її дії більшою мірою не повинна перевищувати одного дня, єдності ж місця він взагалі не торкається». Звісно, стосовно еволюційної близькості цих двох учень можна сперечатися, однак, як бачимо, і Арістотель, і класицисти виходили з того, що часопросторова доцільність, «розумність» — це головні критерії правильності побудови літературного твору, а отже, усі «формальні чинники» повинні підпорядковуватися саме їм. Та й сам Г. Гегель далі в «Естетиці» зауважує: «єдність місця як щось саме по собі зрозуміле можна рекомендувати принаймні настільки, наскільки це допомагає уникнути різних незрозумілостей».

Власне, принцип драматургічної триєдності, сформульований на підставі значного досвіду середньовічного театру, й виявляється насамперед в організації сцени — розподілі її, а відповідно, і дії на дві частини — земну і небесну. Адже змішування цих двох сфер суперечить християнським канонам, а тому двоповерхова сцена стала чудовим розв'язанням цієї проблеми. Щоправда, така ідея має коріння в античному театрі, «машинах», відведенні місця для хору тощо. В українському ж вертепі, як свідчить дослідження Й. Федаса («Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ–ХХ ст.)»), двоповерхова сцена має ще один фактор своєї природи — поєднання християнських і язичницьких традицій.

Стосовно природи часових і просторових компонентів драматичної дії етапно важливими є ідеї, які запропонував Г. Гегель в «Естетиці» (1835–1838) стосовно розуміння єдності часу, місця та дії. Вважаючи, що «у драмі головне ... не реальне діяння, а розкриття внутрішнього духу дії як щодо діючих характерів, ... так і в плані загальної природи дії», Г. Гегель логічно доводить, що наявність в одному драматургічному творі одного або кількох нерозривно пов'язаних конфліктів (на противагу епічним творам з

їхнім розмаїттям конфліктів) — запорука досягнення головної мети драми. А звідси, «драматична поезія повинна більш суворо зосереджуватися в собі». Таке «зосередження» драми Г. Гегель вирішує через «зосередження» (єдність) дії, її тривалості, з однієї сторони, і місця, з іншої. Причому він критикує «класицистичну» єдність — сувору, безапеляційну. Головним критерієм формування художнього світу драматичного твору науковець все ж таки вважає доступність його сприйняття: «найкращим у цьому плані буде йти щасливим середнім шляхом, тобто й не утискати в правах дійсність, і не вимагати надто точного їх дотримання».

Загалом же Г. Гегель, підсумувавши досягнення попередників, зіставив три форми існування драматичної дії: реальна дійсність (прототип дії), фантазія (уявлення реципієнта) та чуттєва форма (сценічне втілення) — і на цій основі вивів головний критерій формування художнього часу та художнього простору драматичного твору — легкість узгодження цих трьох форм.

Перипатетичне літературознавство змінилося розмаїттям напрямів, підходів, філософсько-методологічних підґрунть, однак драматургія практично «випала» з поля зору науки про літературу. У останньої ж з'явилися нові величезні можливості впливу на нового, освіченого читача, і вона, захопившись розвитком переважно ідейного змісту поезії й прози, вже не відчувала нагальної потреби в підтримці з боку театру.

Навіть поверховий огляд праць з питань часопросторової (хронотопічної) організації літературного твору засвідчує абсолютне домінування робіт, у яких розглядається поезія і проза, (або ж у родовому визначенні) епос і лірика. Так, К. Горбунова (праця «Питання теорії реалістичної драми», 1963), зазначаючи вже у середині ХХ ст., що «теорія драми — найменш розроблена ділянка теорії літератури», і розглядаючи питання єдності драматичної дії й характеру, стверджує: «обставини дії в драматичному творі... не можуть залишатися тільки зовнішніми стосовно характеру». Під «обставинами» дослідниця розуміє комплекс подій, які явно й «у підтексті» створюють навколо драми художню дійсність, а отже, є чинниками формування характерів і конфлікту, і не використовує при цьому категорії «час» і «простір».

Сценічність, надзвичайна «тактильність» драматичної дії — ось що, найвірогідніше, не дозволяє вільно, без додаткових операцій об'єднати всі її елементи, які несуть на собі часове та просторове значення, у відповідні категорії, а отже, й увести зовнішні

«кількісні» часові й просторові обставини в саму дію, в її змістовну сутність, усвідомити їхню нерозривну єдність. Відсутність такого усвідомлення веде до необхідності розрізняти у творі фабулу і сюжет, «вічну проблему» і її конкретне втілення тощо.

Аналіз творів української драматургії початкового етапу її розвитку (народна драматургія та літературні твори XIV–XVIII століть) показав, що часові й просторові аспекти драматургічного твору виходять далеко за межі сценічного облаштування дійства.

Так, проведення у людській свідомості чітких кордонів між елементами простору або часу й відповідна їх художня інтерпретація ведуть до утворення суто «просторових» конфліктів (народні ігри «Просо», «Пускайте нас»; частини вертепної драми та інтермедії з політичним підтекстом — перша, друга, четверта та п'ята інтерлюдії до драми Г. Кониського «Воскресіння мертвих» й інші, — де сутність конфлікту закладається в імена персонажів, створені за національною належністю, — «хлоп», «поляк», «німець», «татарин» тощо) та конфліктів з суто «часовим» змістом (інтермедії «Син з татом», «Розмова між поляком і ковалем», «Смерть, воїн і хлопець»; драма Г. Кониського «Воскресіння мертвих»).

У процесі художньої реалізації й естетичного розв'язання таких (та, власне, й більшості інших) конфліктів персонажі драми змушені «самостійно оцінювати» реалії, що їх оточують, а отже, й виявляти власне ставлення до тих чи інших складових часу і простору, що неодмінно оживляє твір, наближає його до реальності.

Як бачимо, у структурі художнього часу і художнього простору драматургічного твору вже на цьому етапі помітно виділяються компоненти з різним функціональним навантаженням: ті, що окреслюють обставини дії (конструюють твір); ті, що формують конфлікт або його джерело (виражають художню концепцію часу і простору); ті, що виражають психічно зумовлене викривлення обставин дійства у свідомості персонажів.

Це вже засвідчує необхідність розглядати художній час і художній простір драматичного твору як важливі складові його змісту. А отже, слід формувати й методику такого аналізу, беручи, очевидно, за основу вже існуючі методики вивчення художнього простору і художнього часу в поезії й прозі, епосі й ліриці, де «змістовність» названих категорій вже не викликає сумнівів.