

ХРОНОТОПКА ЗМІСТОВИХ РІВНІВ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

У вивченні художнього твору важливим розмежування його формальних і змістових ознак, здійснюване із суто науковою метою. Праці О. Потебні, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та інших дослідників подають різні способи вирішення проблеми, відмінні передусім їхніми вихідними світоглядними установками.

Одним із таких способів є стратифікування художнього твору, тобто виокремлення в процесі становлення його змісту певних рівнів, взаємозалежних і взаємопов'язаних, і разом з тим функціонально відмінних. Застосування рівневого підходу в хронотопних дослідженнях умотивоване ще й тим, що сама процедура стратифікації засновується на часовому й просторовому мисленні.

Найнижчим є рівень художньо-літературної матерії – тексту, розгорнутого і за просторовою, і за часовою схемами. Виокремлені просторово на цьому рівні складові (звуки, лексеми, тропи, фігури; фонетичні, синтаксичні, діалогічні одиниці тощо), поєднуючись у часі читання, формують наступний рівень – символів, образів, характерів, хронотопів – загалом елементів змісту, текстуально, обсягово, функціонально, нарешті змістово від'єднуваних. Цей рівень елементики в часовому розгортанні діяння стає матерією й формує наступний – рівень еволютики, що охоплює компоненти, породжені рухом дії та рухом читання (авторського мовлення): мотиви, перипетії, сюжети, аспекти нарації та композиції твору. Змістове наповнення рухомих компонентів породжує наступний рівень – конфліктів, колізій та їхніх систем, – що діалектично (через мовлення, у розвитку й у протиставленні) породжує найвищий – рівень ідей. На кожному з цих рівнів становлення змісту твору художньої літератури – тексту, елементики, еволютики, діалектики та ідей – часові й просторові схеми-відношення мають спільний механізм, але особливі форми втілення.

У цій розвідці йтиметься про виявлення художнього часу і простору (хронотопіку твору) на вищих рівнях становлення художнього змісту.

Розгортання й ускладнення функціонування хронотопіки на рівні елементики частково подібне до схеми цього процесу на рівні тексту. Надання часового або просторового змісту мінімальній одиниці рівня – символу – відбувається або природним шляхом, тобто перенесенням її зі сфери життєвих реалій до художнього світу, або ж контекстуально. У першому випадку актуалізується механізм історико-географічної локалізації, у другому – концепт «місце» спрацьовує як локалізація в межах хронології та топографії самого твору.

Застосування до цього, найпростішого рівня просторової мислесхеми (наприклад визначення місця конкретного символу серед інших, у літературному оточенні, в етнокультурі тощо) виводить реципієнта-дослідника на рівень межитекстових узагальнень і підводить до складніших одиниць елементики: архетипу, хронотопу, – чие внутрітекстове та межитекстове

функціонування реалізується подібно до концептів «топос» і «загальне місце» допомогою відповідної просторової мисленнєвої моделі здійснюється не лише виокремлення елемента з тексту, а й установлюються схематичні паралелі з іншими творами.

Спіралеподібне ускладнення застосування часової та просторової мислесхеми у постанні художнього змісту на цьому рівні підводить до найбільш дискутованого його елемента в драматичному творі – характеру. Історичний розвиток практики й теорії драми дозволяє вказати – звісно ж, в описово-нормативній площині, – що драматичний персонаж (характер) поєднує фрагментарність і цілісність зображення. Обидві ознаки встановлюються відносно життєвого прообразу й детермінуються як ззовні – родовою приналежністю твору, так і взаємно. Сконденсованість драматичної дії, відсутність розлогого епічного моделювання, дозвіл на відображення тільки власної діяльності персонажа ведуть до можливості відтворення лише частин багатогранної людської подобизни, що, відповідно, зосереджує увагу автора читача на зображених рисах, які через ті ж самі умови стають монолітними, цільними. Між тим окреслені ознаки не є винятковими для драматичних характерів – у випадку епосу вони отримують модальність допустовості, адже тут автор вільний у границях власного моделювання, а ліричний герой, хоч і самотній у творі, також завжди фрагментарний і до певної міри цілісний – не даремно Г. Гегель вказував на генетичні зв'язки між цими родами.

Необхідною ланкою хронотопного аналізу драми має бути вивчення оцінного ставлення персонажів до зображених у творі часових і просторових локацій, точніше – до зображених речей, подій, явищ, часово або просторово локалізованих у межах художнього світу. І хоча Г. Гегель вказував, що «драма не розпадається на ліричний внутрішній світ, протиставлений зовнішньому світові, а подає внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію» [2, 540], у межах твору персонаж усе-таки просторово відмежований від довколишнього середовища, аналіз усвідомлення ним цього, як і усвідомлення відокремленості від інших персонажів, дозволить чіткіше виявити визначеність характеру, а отже, мотиваційно-детермінаційну сферу його психіки.

Автор драми, як і будь-якого іншого твору, веде з читачем гру, «нерозуміння з боку читача сутності цієї гри, <...> невміння дати оцінку цій грі роблять читача беззахисним перед текстом, здатні виховувати маріонеткову свідомість і, в цілому, не збагачують, а збіднюють, примітивізують людину» [13]. Навіть у ліричному творі, попри його спрямованість на зображення діяльності у зовнішньому до тексту світі, завдяки системі символів формуються й певні образи часу і простору, та головне – оцінка їх з погляду ліричного героя. У драмі ж, де «діалог визначається зіткненням індивідів у межах одного світу однієї мови» [1, 216–217], образи зовнішнього для кожного з персонажів часу і простору є обов'язковими. Вони постають як свого роду спільні для персонажів умови гри, як об'єднуючий – часто вимушено для самого персонажа – фактор, адже «щоб персонажі діяли в одному й тому ж драматичному світі, їм тре-

мати щонайменше частку спільного дискурсного світу. Якщо бракуватиме цієї частки, між ними виникне діалог глухих» [9, 521]. Далі, для того, щоб бути зрозумілими й читачеві, щоб він міг бути залучений до цієї гри, ці образи мають бути спільними й для нього.

Образи драматичного простору і часу (топографії та хронології твору), як і характери, фрагментарні й цілісні водночас. Між тим, як і епік, автор драми наділений правом розширювати їх за рахунок системи екскурсів, описів, пейзажів тощо, тому й аналіз цих образів може здійснюватися за загальними для художньої літератури методиками. Обов'язковою наразі є лише вимога встановлення оцінки, яку персонаж дає тій чи тій локації (часово чи просторово локалізований речі, події тощо) і відповідно до якої діє.

Активність драматичного персонажа також становить одну з невирішених проблем у теорії драми, адже визначення напрямку причинної залежності між характером і дією зумовлюється методологічними установками і миття, і дослідника. Ще в «Поетиці» Арістотеля вимога діяльного зображення людини в драмі супроводжується визнанням міфу (фабули) як обов'язкової її складової, і такий дуалізм притаманний навіть найбільш радикальній романтичній теорії драми. Так, Г. Гегель визначає, що драма «повинна видалити все зовнішнє з того, що відбувається, і на його місце в якості причини й активної основи поставити самосвідомого й діяльного індивіда. <...> У результаті здійснюване подається <(erscheint)> таким, що витікає не із зовнішніх умов, а з внутрішньої волі і характеру, отримуючи драматичне значення лише у співвіднесенні із суб'єктивними цілями й пристрастями» [2, 540]. І разом з тим, при вирішенні проблеми єдності часу, філософ указує: «Якщо ж дія вимагає багатогранних характеристик, шаблі розвитку яких потребують ряду ситуацій, розділених часом, то формальна єдність часу стає неможливою, тим більше що часова тривалість завжди лише відносна й умовна» [2, 546]. Таким чином, установлюючи залежність між драматичною дією й активним персонажем, слід висновувати наявність – подібно до життя – двостороннього зв'язку, та, звісно ж, їхню обопільну підпорядкованість авторському задуму. Крім того, така двобічна спрямованість точніше відбиває взаємодію визначених рівнів становлення художнього змісту, де кожен наступний одночасно спирається на попередній і детермінує його.

Р. Інгарден указував таку особливість художньо-літературної рецепції: «Читаючи <...> вірш (як і будь-який інший твір літератури), ми рухаємося, з одного боку, від його початку до завершальної фази, слово за словом, рядок за рядком <...> З іншого ж боку, у кожній з цих частин ми стикаємось з певним числом компонентів, різнорідних за своєю природою, але нерозривно між собою пов'язаних. Таким чином, в *одному* вимірі ми маємо справу з послідовністю *фаз* – *частин* твору, що змінюють одна одну, а в *другому* – з *множиною спільно постаючих* різнорідних компонентів (або, як я їх інакше називаю, «шарів»). Обидва ці виміри немислимі один без другого, що зумовлене самою природою діючих у творі факторів» [4, 22–23]. Виокремлюючи поряд з

часовою лінією читання лінію постання художньої елементики, досліджує на її часову природу, на неможливість одномоментного формування художнього образу чи й навіть символу у свідомості реципієнта. Таким чином актуалізується рівень художньої еволютики, що розкриває становлення символів, образів і характерів, динаміку їхніх змін і функціонування, а також аспекти читання у співвідношенні з авторським мовленням.

У драмі, на відміну від епосу й лірики, об'єднуючим еволюційним стрижнем є сюжет як причинно-наслідково впорядкована послідовність подій твору. Його обов'язковість у драмі впливає з її діалогічності – власне діалогічності подій й закладає фундамент сюжетності твору. Саме в межах його часової лінії розвиваються всі елементи художньої образності, виражаються характер персонажів, створюються умови для їхньої взаємодії. І оскільки драмі, набагато менше ніж іншим родам, доступне розширення сюжету поза межі безпосередньо зображених часових і просторих координат – через систему оповідей, екскурсів, спогадів, мрій тощо, то цілком неправомірною є думка, згідно з якою «драматичний сюжет – це єдність представленої події та події представлення» [7, 429], адже інакше слід би було й епічний сюжет співвіднести винятково з обсягом авторської оповіді. Так само драма, і не лише сучасна (по дві сюжетні лінії містять, наприклад, анонімна «Милость Божія» 1728 р., і «Воскресіння мертвих» Г. Кониського, 1746 р.), вільно оперує перехреснуванням сюжетних ліній. Тож реалізація в драматичному сюжеті часової схеми як причинної залежності дозволяє для його аналізу застосовувати весь напрацьований літературознавством арсенал сюжетологічних методик.

Інша справа з відображенням у драматичній еволютиці авторської нарації. Відомі наратологічні методики передбачають часову й просторову визначеність оповідача щодо оповіданого світу та світу самої нарації, яка формується системою оцінок, виражених у його мовленні. Драматичний же автор не є наратором у сутому сенсі цього слова, тож до нього не може бути застосована ознака гомо-/гетеродієгетичності, так само як і ознака ауторіальності/акторіальності [10, 5–6]. У випадку ж актуалізації часової та просторової визначеності драматичного автора – тобто при підвищенні епічності драми – вони зрідка відрізняються від таких же параметрів читача, що дозволяє розглядати в такому разі роль епічно-драматичного наратора як «провідника» читача, своєрідного «навігатора».

На цьому, еволюційному рівні художнього змісту, на новому витку спіралі так само чинною лишається дія просторового концепту «топос», згідно з якою сюжет може бути поданий як система підготовлених ходів і поворотів, завдяки яким узгоджуються перипетії та мотиви, що на рівні межитекстової взаємодії піддаються каталогізації та класифікації. Вийшовши з дорійського «дійства» драматична дія давно вже скинула котурни фабули міфу (думка, що «драматичний сюжет, на противагу ліричному, заснований на фабулі, і в цьому його спільність з епічним» [7, 428] давно вже не відповідає дійсності) і навіть здатна продукувати власні міфи, успішно оброблювані в інших родах літератури.

та видах мистецтва.

Перемежовування в розглядуваних рівнях становлення художнього змісту статичних і динамічних явищ помітно супроводжується домінуванням застосування, відповідно, просторової або часової мислесхеми, у взаємодії яких відображається цілісність твору та його рецепції. Розвиток драматичних характерів неможливий без їхньої взаємодії (у якій діалог є водночас необхідною та мінімальною одиницею), тому принципово важливим для хронотопіки драми є рівень діалектики. Просторова відокремленість протидіючих драматичних характерів зумовлює – відповідно до логічної операції протиставлення – їхню подібність і відмінність водночас, отримуючи повне вираження в конфлікті.

Драматичний конфлікт – як системотвірний стрижень твору – найбільш виразно втілює всі три смислові центри художнього часу і простору. Маючи безпосереднє вираження в конкретних подіях і ситуаціях, він отримує обов'язкову локалізацію, як в історико-географічних координатах, так і в хронології та топографії самого твору. Тим самим гострота конкретних колізій залежатиме від ступеня часової й просторової визначеності учасників конфлікту, від важливості для них відповідних часових і просторових умов. Свого часу саме ця залежність спричинила появу вимог єдності часу і єдності місця, їхньої виняткової жанрової та тематичної детермінації. Однак перетворення цих вимог на норму неможливе, як це виразно було показано Е. Гегелем [2, 544–546]. Натомість організуюча роль драматичного конфлікту сприяє вимозі єдності дії, яка, своєю чергою, здатна передавати ознаку цілісності на елементи нижчих рівнів.

Конфлікт драматичного твору не менше, ніж будь-якого іншого, може бути підданий систематизуванню й класифікації, тобто осмислений з погляду просторової моделі «топосу». Разом з тим, художній конфлікт є свого роду моделлю реального й об'єднує просторове (протиставлення персонажів) і часове (розвиток цього протиставлення в протидії) начала, тому є винятково хронотопним, часопросторовим. Обидва ці начала художнього конфлікту координуються причинно-наслідковими відношеннями, категоріями спільності, дійсності й необхідності, що вибудовуються за відповідними часовими мислесхемами, а сам він уможливлується винятково завдяки просторовій схемі протиставленості [5, 130–131].

Результатом часової еволюції драматичного сюжету й постання в ньому відповідного конфлікту є формування рівня ідеї як надзмістового художнього конструкту, авторської та читачкої мети. У ньому час і простір, від найбезпосереднішої історико-географічної локалізації до систематики конфліктних відношень, отримують цілісне, образно-смислове, врешті ціннісне наповнення й перетворюються на концепцію твору, світоглядно-методологічну установку. При цьому «твори, у яких ціннісне бачення простору і часу висувається на перший план, характеризуються особливим драматизмом, глибиною й глобальністю постановки смисложиттєвих проблем» [8, 63], –

недарма драматичний діалог І. Франка «На склоні віку» редколегією 50-томного зібрання його праць був віднесений до філософських праць (т. 45). Саме ідейного твору, завершуючи собою піраміду рівнів становлення художнього змісту, спричиняє те, що література, як помітив І. Франко, «не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [11, 86]. Ідея стає матеріалом уже для нехудожнього мислення й потребує виразно інших форм, щоб породити новий інтелегібельний, зміст.

Хронотопіка драми, проходячи в часі свого становлення почергові фази матеріалу, форми і власне художнього змісту, не може бути повноцінною проаналізована без звернення до особливостей утілення часу і простору в драматургії як генетично спорідненій з драмою літературній видовій формі. При цьому ознаки драматургії та драми, де в чому перехреснюючись, усе ж підлягають окремому розглядові відповідно до законів наукового абстрагування.

Література

1. Бахтин М. М. Слово в романе / Михайл Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72–233.
2. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
3. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения / Роман Ингарден // Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Изд-во иностранной лит, 1962. – С. 21–39.
4. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант ; пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
5. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.
6. Левитан Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Лия Соломоновна Левитан, Леонид Максович Цилевич. – Рига : Зинатне, 1990. – 512 с.
7. Осипов А. И. Пространство и время как категории мировоззрения : регуляторы практической деятельности / Алексей Иванович Осипов. – Минск : Наука и техника, 1989. – 219 с.
8. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видав. центр ЛІМ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
9. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ ; Медобори, 2007. – 464 с.
10. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 31. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45–119.

Козлов Р. А. Хронотопіка змістових рівнів драматичного твору

У статті теоретично розглянуто функціонування часу і простору на образному, сюжетному, конфліктному та ідейному рівнях драматичного твору.

Ключові слова: художній час, художній простір, хронотопіка, драма.

Козлов Р. Хронотопика содержательных уровней драматического произведения

В статье теоретически рассмотрено функционирование времени и пространства на образном, сюжетном, конфликтном и идейном уровнях драматического произведения.

Ключевые слова: художественное время, художественное пространство, хронотопика, драма.

Kozlov R. Chronotopic of substantial levels of dramatic works

The article studied theoretically the operation time and space, the plot, conflict and ideological levels of dramatic work.

Keywords: art time art space, chronotopic, drama.