

Р. А. Козлов

ПРОЯВИ ХРОНОТОПКИ НА ТЕКСТУАЛЬНОМУ РІВНІ ДРАМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Поставивши собі за мету встановити зображальні межі живопису й літератури, Г. Лессінг відніс останню до мистецтв часових, адже “знаки виражальні, що йдуть один за одним, можуть позначати лише такі предмети та їхні частини, які в дійсності являються нам у часовій послідовності” [1, с. 445]. А оскільки “предмети, які самі по собі або частини яких сліднують одні за одними, називаються діями” [1, с. 445], предметом поезії вчений поклав саме дії. Як методологічний прорив естетики, праця Г. Лессінга встановила новий рівень осмислення засад Арістотелевої “Поетики” та, своєю чергою, була в подальшому інтерпретована як розробка формально-технічних аспектів часовості художньої літератури. Та як відомо, монізм у сфері мистецтвознавства може привести лише до нормативності, аж ніяк не сприяючи розкриттю природи художнього. Тому у світлі історичного розмаїття теорій драми та сучасних тенденцій хронотопного аналізу актуальними лишаються питання розробки більш-менш універсальних методик здійснення останнього. А це неможливе без теоретичного осмислення особливостей функціонування часу й простору на різних рівнях драматичного твору.

Літературознавство та філософія тексту кінця XIX – середини XX століть принесли остаточне усвідомлення щонайменше двошаровості часу літературного твору: часу його оповіді/рецепції та часу оповіданих подій. Без нього стають методологічно неможливими більшість сучасних теорій – від феноменології й рецептивної естетики до структурального аналізу та прагмалінгвістики тексту. Тим більше некоректними сприймаються висловлювання про те, що “у драматичній поезії – комедії, трагедії чи трагікомедії, – на відміну од епіки й лірики, немає оповідача, або посередника між глядачем і подією. У ній дія синхронно зливається з мовою й обидві творять синтаксичні, взаємодоповнюючі серії” [2, с. 54]. Сприймаючи драму передусім як рід літератури, дослідник мусить виходити із незмінності встановлених для цього мистецтва формальних і змістових ознак, зокрема й щодо часової та просторової організації.

Читання драматичного твору (неважливо, має він найбільш виразну драматургічну форму п'єси чи є віршем-діалогом), а отже, його відповідне текстуальне втілення підкоряються тим же закономірностям, що властиві літературі в цілому. Тому не є послідовною поширена думка, нібито “зображуваний час <...> тут має ту ж саму тривалість, що й час виконання та сприймання твору <...>”. Театральна-драматична форма наполягає на тому, щоб персонажі виявили себе в рухах і обмінювалися репліками постійно, без скільки-небудь значних часових інтервалів. Зображуваний час у межах сценічного епізоду не стискається й не розтягується, він фіксується текстом з максимальною достовірністю” [3, с. 75]. Її непослідовність убачається в трьох моментах.

По-перше, приблизна сумірність тривалості зображуваного й читацького часу не є винятковою ознакою драми. Не лише репліки дійових осіб, а й мовлення автора – ліричного героя, слова епічного оповідача або персонажів епічного твору так само “звучать” стільки ж часу, скільки й читаються; більше того – у друкованого тексту немає іншого способу реалізуватися в часовій тривалості, ніж бути прочитаним.

По-друге, “максимальна достовірність” текстуальної фіксації зображуваного часу в драмі – не більше, ніж ілюзія, адже ремарка “Пауза” за своєю інформативністю в цьому плані не відрізняється від епічного “Якийсь час усі мовчали”. Те саме стосується й адекватності зображеного простору до сценічного – не лише сучасна, а й класична драма подає багато прикладів (досить пригадати відсутність опису сцени в деяких інтермедіях, розлогу панораму бою в “Трьох князях на один престол” І. Франка або пейзаж Києва у “Свіччиному весіллі” І. Кочерги). Слід визнати, що зображальні можливості мови як щодо точності, так і щодо умовності однакові для всіх трьох родів і не можуть бути покладені в основу класифікації.

По-третє, такий підхід цілком виключає зі сфери аналізу психологічне відчуття часу й простору реципієнтом, підміняючи його хронометражем читання або вистави, топографією уявної чи реальної сцени. Установлення цього як базової ознаки драматичного часопростору має ґрунтуватися на безглуздому передбаченні, що темпоральні та спатіальні ознаки психіки читача при сприйманні драматичних творів мають працювати принципово в іншому режимі, ніж у випадку ліричних та епічних. Звісно, певні відмінності неминучі, але це, навпаки, має привернути увагу дослідника до того, наскільки й чому саме, стискається й розтягується час у драматичній дії, якими засобами це передається, яким чином автор координує психологічні відчуття читача.

Таким чином, визначення особливостей хронотопіки драми слід розпочинати з установлення обмежень, накладених родом на текст твору, звісно ж, урахувуючи, що багато з них, як і з обмежень, накладених на компоненти формозмісту, мають рекомендаційно-допустовий характер й установлені винятково історією практики художнього слова.

Чуття ритму втілює водночас роботу і просторової, і часової мисленнєвих схем. Перша виявляється в поділі цілого потоку на складові, у встановленні їхньої відмежованості, відокремленості; друга – у реєстрації змін, відчутних у їхньому послідовному сприйманні, змін, що полягають у закінченні однієї складової потоку, відсутності її, настанні нової складової, подібної до попередньої, і далі [4, с. 160 – 161]. Повторюваність однакових чи подібних елементів у часі чи просторі (відповідно до окресленого застосування схем, але з погляду реципієнта – завжди обов’язково в часі) визначає саму можливість ритму, а рівність відтинків часу або простору такого повторення – його стабільність.

Поезія, проза й драматургія втілюють три відмінні способи створення ритму в мистецтві слова, що реалізуються на різних рівнях мови та відповідних щаблях тексту. Усіма трьома способами, та головне – їхнім художнім ефектом повноцінно послуговується драма як рід літератури, хоч, звісно, і має генетичну спорідненість із драматургією. Сучасне літературознавство має потужний арсенал методик аналізу ритмомелодійних засобів поезії та прози, драматургія ж із цього погляду стала розглядатися відносно недавно, з розвитком “діалогіки” та її теоретичних відгалужень. Тож є всі підстави аналізувати проявлення часу і простору в драмі уже на цьому первинному рівні ритмомелодики тексту.

Слід визнати, що поза межами ремарок будь-які обмеження щодо граматичного часу й простору в драмі неможливі, та й у самих ремарках нормативність може бути піддана сумніву, слід також указати на доцільність різнобічного, зокрема й щодо дейксису, дослідження цих граматичних категорій у драматичному тексті. Історія літературної практики і критики показує: певні залежності усе ж існують, однак кожна нова епоха в пошуку новизни прагне їх здолати, що свідчить про їхню несистемність, негенетичність, детермінованість людським смаком, літературною модою тощо. Це дозволяє стверджувати: прояви часу і простору на рівнях власне художньо-літературного інструментарію – тропіки, стилістики й риторики – не зумовлені виразно родовою приналежністю твору, що дозволяє вивчати їх у драмах загальними методиками.

Разом з тим на кожному з цих рівнів елементи хронотопіки функціонують по-особливому, відображаючи різні її смислові центри. Найбільш повно змістове наповнення часових і просторових відношень та локалізацій відображає тропіка – у цих межах здійснюється первинне охудожнення їхнього переносного, образного осмислення людиною, вираженого в мові. Саме на рівні тропіки читач уперше відчуває, як “ознаки часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом” [5, с. 235], хоча лінгвістичні дослідження показують, що такий стан речей не є винятковим доменом художньої літератури –

метафоричне часове й просторове мислення лише складає підвалини художнього змісту, сформованого тропікою твору.

На рівні стилістики механізм охудожнення часових і просторових локалізацій подібний до алюзійного й розкривається переважно у двох смислових концептах: історична і/або географічна визначеність і *locus communis*. Перший реалізується застосуванням системи лексичних і синтаксичних засобів з виразною історичною або географічною конкретизацією. Від звичайної алюзії його відрізняє саме системність, дозволяючи проводити відповідний аналіз на стилістичному рівні. Крім того, така реалізація концепту “місце” здатна створювати додаткові пласти художнього часу в драмі. Зокрема підкреслена системність стилістичного забарвлення мови персонажів, наприклад, історичної драми, будучи принципово відмінною від системи засобів авторського мовлення в ремарках, може зруйнувати драматичну “синхронію” й цілісність зображеного дійства.

Другий концепт стилістичної хронотопіки – *locus communis* – як своєрідна картотека цитат є водночас наслідком здійсненої межитекстової взаємодії за правилами риторичної топіки та підґрунтям для нових її ітерацій. Потенційно здатність перетворення на загальник закладена в кожен фразу будь-якого твору (або ширше – висловлювання), однак цілковита реалізація перетину текстів як просторової мислєсхеми детермінується безліччю факторів, як передбачуваних, так і спорадичних.

Риторична “механіка”, на основі застосування якої формується мережа загальних місць, здатна перетворитися на систему в рамках течії, літературного періоду, національної та світової літератур, складає вищий рівень тексту та, відповідно, осмислення межитекстових зв’язків. Тут просторова схема реалізується в концепті “топос” – певному правилі, згідно з яким визначається форма висловлювання, його співвідношення з довколишнім текстом, власне, місце в ньому. Оскільки драматичний текст, попри невираженість авторської позиції в ньому, є результатом індивідуального творчого мислення, до певної міри реалізацією індивідуального задуму, є всі підстави розглядати його як мережу підготовлених за певними правилами місць-топосів, заповнених дібраним відповідно до теми матеріалом.

Специфічною сферою застосування топіки в драматичному творі слід уважати діалог як провідну форму його організації. Тут часова й просторова мислєсхеми, хоч і можуть бути ви́членовані окремо, взаємодіють, створюючи багатопланові смислові системи.

Часові в діалозі належить хід, послідовність, причинно-наслідкова логіка його розгортання. Часову вісь у драматичному діалозі формують одночасно і послідовне читання, і послідовне мовлення персонажів, що й створює ілюзію синхронії цих процесів. Принципова відмінність літературного діалогу від реального чи театрального полягає в необхідності дотримання послідовності його реценції, унаслідок чого,

наприклад, одночасне мовлення персонажів може подаватися тільки через читацьке домислювання. Крім того, часова лінія процесу читання через систему пара-, гіпер-, інтертекстуальних компонентів, через надану читачеві можливість звертатися до попередніх або наступних фрагментів тексту може суттєво відрізнитися від лінії самої розмови, що в цілому стосується не лише драми, а й будь-якого твору літератури.

Причинно-наслідкова послідовність драматичних висловлювань, визначена в цілому власне авторським задумом, конкретну реалізацію й координацію отримує завдяки дейктичним елементам – указівним маркерам мовлення, що формують відповідні залежності. Разом із повторюваними лексемами та зворотами, які визначають тему розмови, вони виводять читача на вищі рівні формування художнього змісту.

Просторова протиставленість отримує вираження вже в графічному виокремленні драматичних висловлювань. Мовлення персонажів драми завжди текстуально локалізоване, чим досягається чіткість, однозначність розуміння їхньої позиції, а отже, і гострота дії. В епосі ж “район дії голосу суттєвого героя, у будь-якому разі, повинен бути ширшим, ніж його безпосереднє автентичне мовлення. Ця зона навколо суттєвих героїв роману стилістично глибоко своєрідна: у ній домінують найрізноманітніші форми гібридних конструкцій, і вона завжди до певного ступеня діалогізована; у ній розігрується діалог між автором та його героями, – не драматичний, розчленований на репліки, – а специфічний романний діалог, здійснюваний в межах зовні монологічних конструкцій. Можливість такого діалогу – один з найсуттєвіших привілеїв романної прози, недоступна ні драматичним, ні власне поетичним жанрам” [6, с. 133 – 134]. Якщо зняти категоричність висловлювань, загалом характерну М. Бахтіну, слід погодитися з визначеною ним родовою зумовленістю текстуальної локалізації мовлення персонажа й додати, що в ліричному творі діалог – через зіставлення в ньому щонайменше двох позицій – руйнує безпосередність ліричного висловлювання, об’єктивує думку автора, робить її логічно впорядкованою, а тому відчужує транслятора від його ж переживань.

М. Бахтін також указує, що епос і драма відрізняються кількістю шарів просторової організації діалогу: “Можна, нарешті, виокремити й суто драматичні елементи роману, зводячи оповідний момент до простої ремарки до діалогів романних персонажів. А між тим система мовлень у драмі принципово інакше організована, тому й мовлення ці звучать зовсім по-іншому, ніж у романі. Немає осяжного мовлення, діалогічно звернутого до окремих мовлень, немає другого осяжного несюжетного (не драматичного) діалогу” [6, с. 79]. Таким чином, просторова опозиція “Автор – Персонажі” є суто епічною, і тому закономірно, що вираженість позиції автора веде до появи епічної драми, і навпаки, драматична опозиція “Персонаж – Персонаж”, у якій зникає авторська інтенція, постаючи в епічному творі, загострює дію, насичує її драматизмом.

З іншого погляду, окреслені опозиції будуть більш чіткими, якщо в них встановити просторово орієнтовані вектори. В епосі взаємодія автора з персонажами є однобічною: “Автор → (Персонаж ↔ Персонаж)”, – а в її варіанті, де автор є оповідачем, учасником подій, відбувається розщеплення: “Автор/Оповідач → (Оповідач ↔ Персонаж ↔ Персонаж)”. В обох варіантах драматична опозиція є немовби інкапсульованою, зародковою, що не дивно заважаючи на спільну генезу літературних родів. Однак в епічній і ліричній драмі з’являється можливість встановлення нового рівня взаємодії учасників діалогу, якого в принципі позбавлений епос: “Автор ↔ Персонаж ↔ Персонаж”. Звісно, текстуально-просторова рівноправність автора і персонажів драми – явище відносно нове, і тим не менше потенційно можливе із самої природи драми.

Відсутність у сутому драматичному діалозі автора, що опонує персонажам, як, власне, і його рівноправна присутність, є належною основою для аналізу систем просторових відношень, які в процесі діалогу формуються у свідомості кожного персонажа. Продуктивні наслідки тут можуть дати методики прагмалінгвістичного аналізу художнього діалогу [7], теорії мовленнєвих актів, визначення градацій психологічного простору. Оскільки сприйняти щонайменше означає необхідність просторово й часово визначитися, то розгорнутий на лінії часу драматичний діалог може бути представлений як система послідовних просторових взаємовизначень персонажів, а їхні конкретні взаємодії – як зіткнення зайнятих ними “місць”.

Таким чином, час і простір драматичного діалогу відображають відмінні сторони його художнього функціонування, а остаточно, хронотопне, злиття отримують на вищих рівнях постання художнього змісту, що й має стати предметом подальшого дослідження.

Література

1. **Лессинг Г. Э.** Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг // Избранные произведения. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1953. – С. 385 – 516.
2. **Фізер І.** Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження / Іван Фізер. – К. : Видавничий дім “КМ Academia”, 1993. – С. 102.
3. **Хализев В. Е.** Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
4. **Кант І.** Критика чистого розуму / Иммануил Кант ; [пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського]. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
5. **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторический поэтике / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234 – 407.
6. **Бахтин М. М.** Слово в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72 – 233.
7. **Лагутин В. И.** Проблемы анализа художественного

диалога : К прагмалінгвістической теории драмы / Вячеслав Иванович Лагутин. – Кишинев : Știința, 1991. – 98 с.

Козлов Р. А. Прояви хронотопіки на текстуальному рівні драми: теоретичний аспект

На рівні тексту драми теоретично простежено можливості застосування основних методик хронотопного аналізу.

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

Козлов Р. А. Проявления хронотопов на текстуальном уровне драмы: теоретический аспект

На уровне текста драмы теоретически прослежены возможности применения основных методик хронотопного анализа.

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

Kozlov R. A. Signs of hronotopic on textual level drama: the theoretical aspect

At the text-level of drama theoretically traced applicability of the basic techniques hronotopic analysis.

Key words: time, space, hronotopic, drama, text.