

ТЕОРІЯ ДРАМИ

УДК 821.161.1+821.162.1.091

Ірина Волковинська

ОБРАЗНІ СИСТЕМИ В П'ЄСАХ М. ГОГОЛЯ „РЕВІЗОР” І Ю. СЛОВАЦЬКОГО „ФАНТАЗІЙ”: ВЗАЄМОДІЯ ТЕКТОНІЧНИХ І АТЕКТОНІЧНИХ ФОРМ

Драми М. Гоголя і Ю. Словацького є синкретичними, що підтверджується відповідними проявами у взаємодії тектонічних і атектонічних елементів, задіяних в організації образних систем. Гармонійне сполучення функціональної дієвості тектонічних та атектонічних елементів дозволили Н. Гоголю і Ю. Словацькому сконцентрувати і трансформувати творчий досвід попередників та сучасників ыз метою створення універсальної форми драми задля успішного виконання актуальних творчих завдань.

Ключові слова: атектоніка, тектоніка, образна система, М. Гоголь, Ю. Словацький.

Порівняльно-типологічне літературознавство з особливою увагою ставиться до такого привабливого об'єкта синхронного розгляду, як творчість А. Міцкевича (1798-1855) й О. Пушкіна (1799-1837). Дійсно, ці письменники зіграли аналогічні ролі у формуванні національних літератур і намітили животворчі тенденції, що визначають шляхи не тільки літературного, але і загальнокультурного розвитку поляків і росіян до сьогодення. Не менш доцільним видається синхронний аналіз творчості М. Гоголя (1809-1852) й Ю. Словацького (1809-1849).

У творчості М. Гоголя та Ю. Словацького помітне місце займають драматичні твори, оскільки обидва письменники поклали значні надії на те, що літературно-драматургічними засобами можна ефективно та конструктивно впливати на соціум, на виправлення людської натури. Цілком прийнятні тези, в яких проголошується вирішально-етапна роль М. Гоголя та Ю. Словацького в розвитку національної та світової драматургії.

Більшість дослідників продукували й продукують схожі оцінки, що залишаються без спростувань. Показовою можна вважати думку С. Левінської, за якою Ю. Словацький „увійшов в історію польської літератури та театру як творець національної класичної драматургії нового часу” [4, с. 24]. Проте конкретизація творчого новаторства М. Гоголя та Ю. Словацького призводить до втрати одностайності серед науковців, оскільки деталізований аналіз іноді замінюється абстрагованими та недостатньо аргументованими міркуваннями.

Певно, варто дослухатись до авторитетної думки Ю. Манна: „Гоголівська творчість – це ряд найгостріших парадоксів, інакше кажучи, поєднання традиційно несумісного і взаємовиключного. І зрозуміти „секрети” Гоголя – це передусім пояснити парадокси з боку поетики, з боку внутрішньої організації його художнього світу” [6, с. 378]. Прагнення зрозуміти секрети драматургії Ю. Словацького також спонукає до розгадки творчих парадоксів щодо поетики, у плані особливостей внутрішньої організації художнього світу письменника.

Виконанню завдань щодо доказового розгляду драматургії М. Гоголя та Ю. Словацького сприятиме саме звернення до вивчення взаємодії тектоніки й атектоніки в їхніх п'єсах на різних структурних рівнях прояву. Синхронно-типологічний аналіз драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького має на меті виявити міжнаціональні закономірності в літературно-образному розвитку художньої свідомості другої чверті ХІХ століття.

Уявлення про тектонічні й атектонічні особливості творів мистецтва (або ж про закриту та відкриту форми) активно впроваджувалися в практиці німецького формалізму. Питання про необхідність розмежування полярних типів організації художнього твору було особливо загострено Г. Вьольфліном. Головні положення його праць були підхоплені та отримали подальший розвиток у наукових розвідках Ф. Гундольфа, О. Вальцеля, а пізніше – в другій половині ХХ ст. – Ф. Клотцем і М. Поляковим.

Засадничою для вивіреної диференціації понять „тектоніка” й „атеکتоніка” стала теза Г. Вьольфліна про непросту діалектичну природу та характер створюваного митцем зображення в художньому творі: „Замкненим ми називаємо зображення, яке за допомогою більшої чи меншої кількості тектонічних засобів перетворює картину в явище, що є обмеженим в собі самому у всіх своїх частинах... тоді як стиль відкритої форми, навпаки, усюди виводить око за межі картини... хоча в ньому завжди міститься сховане обмеження, що одне тільки й зумовлює можливість замкнутості (закінченості) в естетичному сенсі” [2, с. 145-146]. Підкреслимо, що опорним поняттям для Г. Вьольфліна є зображення з потенціалом образності.

Тектонічне зображення отримує повноту існування, значеннєву і художню самодостатність. У цьому випадку явище максимально наближається до сутності, тоді як в атектонічному зображенні явище майже тотожне видимості. О. Вальцель уточнює загальноестетичні висновки Г. Вьольфліна і пристосовує їх до аналізу літературної творчості: „Тектонічний стиль є стилем міцної впорядкованості та ясної закономірності; атектонічний стиль – стиль більш чи менш прихованої закономірності й ослабленої впорядкованості частин. Там – сувора необхідність у розвитку і повна незміщуваність. Тут – гра з видимістю безладу, але тільки гра, а не справжній безлад” [1, с. 57]. Тому на сучасному етапі розвитку філології, мистецтвознавства, культурології є цілком прийнятною думка про те,

що скрупульозний аналіз елементів тектоніки й атектоніки доцільно проводити не стільки в протиставленні, скільки у зіставленні, у порівняльно-типологічному розгляді.

Складні взаємодії між явищем, сутністю, видимістю здатні забезпечити багатоплановість смислу (порівняно з тектонічною організацією матеріалу) за рахунок гранично можливої актуалізації внутрішньої форми атектонічного драматичного твору. По суті, драматург, що віддає перевагу тектоніці чи атектоніці, розв'язує для себе художню задачу вибору основних засобів впливу на реципієнта. В одному випадку, ці засоби утворюють систему твердого аналітичного порядку, коли за явищем проглядає відповідна сутність, в іншому – надзвичайно динамічна, відкрита за своєю природою, асоціативно-символічна система, коли явище стає видимістю, а до важкого процесу пошуків сутності активно залучається реципієнт (читач чи глядач).

Тектонічна форма сприяє посиленню якостей детермінізму, коли явище стає реалізацією предметно-інформаційних перетворень та у витоках своїх зводиться завжди до якої-небудь причини. Дієвість атектонічної форми багато в чому залежить від наявності суб'єкта, який сприймає і пізнає. Відповідно до цих положень можна розподілити приклади, якими найчастіше ілюструвалася своєрідність тектоніки й атектоніки. Наочніше відмінності між тектонікою й атектонікою визначалися в протиставленні драматургії класицизму і Шекспіра (О. Вальцель), класицизму і Пушкіна (М. Поляків).

У результаті з'явилося ще одне істотне уточнення: „в основі з'єднання частин” закритої форми „лежить координація, тоді як в основі відкритої форми – субординація” [7, с. 103]. Взаємна впорядкованість частин тектонічної форми виявляється в підкресленій симетрії та співмірності. Гармонія атектонічної форми ґрунтується на високому рівні розвитку художньої свідомості та сприйняття, на усвідомленні впорядкованості за видимою хаотичністю чи довільністю.

Наведені положення дозволяють створити міцний методологічний ґрунт для розбору особливостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах М. Гоголя і Ю. Словацького, які ввійшли в драматургію на зламі невдячної та удавано-успішної боротьби романтизму з канонами класицизму. У той же час серед актуальних художніх задач постало питання про необхідність створення реалістичної драми. Ця складна, багатопроблемна ситуація та надзвичайна чутливість обох письменників до настроїв суспільства й художніх вимог епохи стали складовими системи каузальних та іманентних факторів, що зумовили специфіку структурно-світоглядного прояву в тектоніці й атектоніці драматичних творів М. Гоголя і Ю. Словацького.

В історичній перспективі розвитку тектонічна й атектонічна форми драми виробили специфічні системи засобів, спрямованих на особливу організацію архітектоніки та композиції твору, дії та часу,

персонажів і мови. Це – ключові компоненти, що дозволяють відзначити прояв якостей тектоніки й атектоніки в драматичних творах узагалі й у творах М. Гоголя і Ю. Словацького зокрема.

Архітектоніка образних систем у п'єсах М. Гоголя „Ревізор” (1836) і Ю. Словацького „Фантазій” (1845) за загальними ознаками більш наближена до тектонічних форм. Так, твір М. Гоголя складається з п'яти дій, а Ю. Словацького – з п'яти актів. П'ятикомпонентний склад драматичного твору вважається одним із завоювань класицизму. Подієво-значеннєве наповнення дій і актів дозволяє говорити про прагнення М. Гоголя і Ю. Словацького зберегти симетрію сюжетного розвитку та напруги.

„У „Ревізорі” глядачам не ясний до кінця четвертої дії результат інтриги (чи виїде Хлестаков благополучно?) і до кінця п'ятої дії – результат ситуації (чи прибуде справжній ревізор?). Однак в комедії із самого початку ясно, „хто є хто”, тобто який вид дій представлений кожним рівнем – і Городничим, і Хлестаковим (ще до появи останнього, за допомогою монологу Осипа в другому акті, виключається можливість найменшої омани глядача щодо того, хто такий Хлестаков)” [6, с. 268]. Це також свідчить про потенційну перевагу тих архітектонічних особливостей п'єс М. Гоголя і Ю. Словацького, що мають тектонічну генезу.

До тектонічних показників у „Ревізорі” можна віднести дотримання М. Гоголем принципу найменування діючих осіб промовистими іменами – Сквозник-Дмухановський, Хлестаков, Ляпкін-Тяпкін, Хлопов та інші. Однак гоголівський варіант приведення механізму промовистих імен у дію набагато складніший, ніж той, що був апробований класицистами. У класицистичній п'єсі характерна якість діючої особи впливала з її прізвища ще навіть до прояву в діях і вчинках персонажів (наприклад, у комедії Д. Фонвізіна „Недоросток” – Простакова, Правдин, Скотинин, Вральман та ін.). У п'єсі М. Гоголя промовисті прізвища отримують повну семантичну реалізацію тільки завдяки структурному принципу повернення: „Художня конструкція будується як протяжна в просторі – вона потребує постійного повернення до тексту, який, здавалося б, вже виконав інформативну роль, зіставлення його з подальшим текстом. У процесі такого зіставлення і старий текст розкривається по-новому, виявляючи прихований колись семантичний зміст” [5, с. 39]. Так само глибокий зміст гоголівських промовистих найменувань стає зрозумілим лише в процесі постійного повернення – від вчинків до прізвища, від прізвища до вчинків: Хлестаков хлище (бреше без зупину й при кожному слові), Ляпкін-Тяпкін готує справи абияк, лікування у Гибнера несе загрозу пацієнтам.

На перший погляд, схожа ситуація й у творі Ю. Словацького: ім'я головного героя Фантазій (Fantazy) символічне і створене за існуючою мовленнєвою моделлю (Anastazy, Atanazy, Galwazy), з промовистою семантикою кореня. Граф Респект – голова

презентабельного сімейства, священник, який проповідує, Лога, романтична й екзальтована графиня, – Ідалія. Та у процесі розгортання дії з'ясовується, що фамільна респектабельність це лише зовнішня оболонка, слово ксьондза позбавлене глибокої переконливості й істинності, а витончена графиня далека від ідеалу. В п'єсі „Фантазій” відношення між маскою й особою встановлюються за досить привабливим для романтиків принципом антитези. „Важко в цій драмі вбачати стиль „зривання масок” автором – так знехотя, як-небудь, герої їх прикладають, так легко ці маски з них спадають. Видимість і правда переплітаються постійно, всюди, в композиції, в мові, в характерах персонажів” [8, с. 267].

У драматичних творах М. Гоголя і Ю. Словацького характери діючих осіб значною мірою одноякісні – персонажі стають ілюстрацією тих якостей, що закладені в їхній номінації. Однак доцільно вести мову лише про домінуючу рису характеру при тому, що послаблюється прояв інших якостей, оскільки і М. Гоголь і Ю. Словацький у розробці поведінкових моделей вийшли за межі класицистичного канону. Нагадаємо, що акцентування домінуючої риси характеру тієї чи іншої дійової особи частіше сприймається як своєрідний прояв тектонічної форми. Проте у п'єсі Ю. Словацького механізм дії промовистих найменувань „працює” дещо тонше. Створюється своєрідний атектонічний другий план розуміння характерної сутності персонажів: Респекти задля грошей фактично приносять у жертву свою доньку, і раптом ми бачимо люблячу матір, що з сльозами на очах просить жениха зрозуміти почуття Діани; Фантазій наважується на поєдинок і смерть в глибокому переконанні, що тільки в такий спосіб можна стерти ганьбу Ідалії, хоча на порозі власного весілля міг би ігнорувати долю коханки; „Ідалія – екзальтована за модою, легковажна світська дама, яка грає в любов – чи під видимістю цієї суєтності криються гарячі почуття? – фінал цього не виключає; можливо, це лише хвилинний настрій, а можливо, справжня любов” [8, с. 267].

У п'єсах М. Гоголя і Ю. Словацького відчутна трансформація тектонічних елементів в атектонічні, що генетично пов'язані з актуалізацією внутрішньої форми твору. Так, усі персонажі М. Гоголя позбавлені благодаті віри (на них ця благодать сходить за волею автора лише у фінальній сцені „Ревізора” і сприймається персонажами як справжня катастрофа) і не можуть піднятися вище земних прихильностей: „сліпі пристрасті” (Расін) заміщено безоглядною зосередженістю на земних благах („земна благодать”), що стають пріоритетними для гоголівських героїв. Психологічна боротьба особистості поступається місцем фізичній боротьбі з іншими людьми за володіння матеріальними благами.

Тільки окремі персонажі Ю. Словацького здатні подолати притягання „земної благодаті”. „Конфронтація видимості та правди не завжди, однак, у „Фантазії” легка для розкриття. Здається, що персонажі щораз віддзеркалюються у різних дзеркалах, різко

змінюючи вже складену думку про себе, є багатозначними. Не всі; є кілька героїв, навпаки, виразно окреслені: це образи чисті і святі, ксьондз Лога, Майор, а також Діана та Ян – але вони порівняно з іншими статичні, аж занадто незмінно досконалі” [8, с. 267]. Та Ксьондз Лога, Майор, Діана, її молодша сестра Стелла, Ян – це персонажі, яких можна віднести до таких, що не втягнені з достатньою силою у вир соціальних відносин. Інші персонажі „Фантазія” влаштовують життя за правилами, пріоритетне місце в яких належить установам на досягнення чи збереження матеріального благополуччя.

Для тектонічної форми характерний органічний протестант-одинак (наприклад, Альцест у „Мізантропі”). Гоголівські ж чиновники пов’язані круговою порукою. Особистість розмита в побутовій однорідності: усі живуть одним прагненням не пропустити того, що саме в руки пливе, усі охоплені одним страхом перед покаранням. Усі – жалюгідні, оскільки совість в усіх нечиста. У системі персонажів „Фантазія” є потенційні опозиціонери загальноприйнятим порядкам – Вальдемар Гаврилович (російський Майор, декабрист), Фантазій (нудьгуючий поет-багатій), Ян (повстанець, засланий у Сибір у солдати). Але зрештою й вони втягуються в гонитву за примарними атрибутами соціально-матеріальної міцності земного буття. Тому різке тектонічне розмежування позитивних і негативних персонажів, протиставлення чесноти і пороку в п’єсах М. Гоголя і Ю. Словацького втрачає чіткість і гостроту, оскільки немає кому протистояти загальній ницості та преклонінню перед матеріальним. Зовнішнє розгортання дії істотно не змінює внутрішню нерухомість персонажів.

За правилами тектоніки, друга частина драми повинна містити замішання. У другій дії „Ревізора” події розгортаються в маленькій готельній кімнаті, де відбувається знайомство Городничого з Хлестаковим. Головні герої по закінченні другої дії залишаються в збентеженні: при зовнішньому розв’язанні ситуації (*„Любезнейший, ты перенеси всё ко мне, к городничему, тебе всякой покажет. Прошу покорнейше!”* [3, с. 39]) обставини не з’ясовані до кінця, абсолютно незрозумілими залишаються мотиви вчинків обох головних героїв (*„Городничий. ... Только бы мне узнать, что он такое и в какой мере нужно его опасаться”* [3, с. 8]). Другий акт „Фантазія” закінчується локальним сюжетним фіналом: Ян просить ксьондза Логу повернути Діані перстень – знак заручин, і тим самим звільняє Діану від зобов’язань. Схвалення цього вчинку Яна, що вкладається у уста ксьондза (*„Dobrze... wypełniasz obowiązek święty”* [9, с. 407]), звучить як завчена форма ввічливості, риторично і поверхнево. І зовсім вже неприродно звучать прощальні слова Яна: *„Bądź zdrow, staruszk! – Dobrzy w Polsce ludzie!”* [9, с. 407]. Подібні фрази можуть бути виправдані зняковілістю персонажа, що робить в імпульсивному пориві вчинок, повне усвідомлення наслідків якого приходить поступово, тільки тоді, коли повернути те,

що відбулося, вже неможливо.

Драматургія М. Гоголя в цілому менш орієнтована на тектонічні вимоги, ніж драматургія Ю. Словацького. Це може пояснюватися тим, що в російській літературі взагалі канони класицистичної драми, максимально адекватні тектонічним зразкам, не були настільки уніфіковані, як у західноєвропейській естетиці. У цьому плані Ю. Словацький – більшою мірою продукт західноєвропейської літературної традиції. До того ж М. Гоголь, оминаючи класицистичні заповіді, прямо прагнув засвоїти аристотелівську теорію драми, звертався до багатого художнього досвіду фольклору (в тому числі й українського), пройшов творчу апробацію через традиції домашнього театру.

Розгляд особливостей образних систем у п'єсах М. Гоголя „Ревізор” і Ю. Словацького „Фантазій” під кутом взаємодії в них складових тектоніки й атектоніки дозволяє уточнити специфіку художнього прояву цих елементів. М. Гоголь, відчувши безсилля ідеалу перед войовничою та грубою реальністю, функціонально трансформує тектоніку в атектоніку, прагнучи якщо не до життєвого, то хоча б до естетичного втілення ідеалу. Ю. Словацький, з функціональної точки зору, трансформує тектонічні елементи драматичного твору в риторичні, тим самим також роблячи пріоритетним розв'язання естетичних задач.

Сутність новаторства М. Гоголя і Ю. Словацького полягає не в зміні істотного співвідношення між формальними елементами тектоніки / атектоніки в організації образних систем, а в зміні функціонального призначення цих елементів, що у свою чергу зумовлено посиленням авторського пафосу й авторською актуалізацією внутрішньої форми твору.

1. *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы ; пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. В.М. Жирмунского. – Изд. 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 36-69.
2. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М.; Л. : Academia, 1930. – 289 с.
3. *Гоголь В.* Ревизор / В. Гоголь // Полн. собр. соч. : в 14 т. – Т. 4. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – С. 5-95.
4. *Левінська С.Й.* Юліуш Словацький: життя і творчий шлях / С.Й. Левінська. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1973. – 148 с.
5. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
6. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
7. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 446 с.

8. *Kowalczykowa A. Słowacki / Alina Kowalczykowa. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994. – 436 s.*
9. *Słowacki J. Fantazy / Juliusz Słowacki // Dyiela wybrane : dramaty. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – T. 5. – S. 355-477.*

Аннотация

Драмы Н. Гоголя и Ю. Словацкого являются синкретическими, что подтверждается соответствующими проявлениями во взаимодействии тектонических и атектонических элементов, задействованных в организации образных систем. Гармоничное сочетание функциональной действенности тектонических и атектонических элементов позволили Н. Гоголю и Ю. Словацкому сконцентрировать и трансформировать творческий опыт предшественников и современников с целью создания универсальной формы драмы для успешного решения актуальных творческих задач.

Ключевые слова: атектоника, тектоника, образная система, Н. Гоголь, Ю. Словацкий.

Summary

M. Gogol's and J. Slovatsky's dramas are syncretic that is confirmed by corresponding displays in interaction tectonic and atectonic elements involved in the organisation of image systems. The harmonious connection of tectonic and atectonic elements' functional effectiveness have allowed to concentrate and transform creative experience of predecessors and contemporaries for the purpose of drama's universal form creation for the successful decision of actual creative problems.

Key words: atectonic, tectonic, image system, M. Gogol, J. Slovatsky.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2009 р.