

## ПОЕТИКА

УДК 821.161.1+821.162.1].091

*Ірина Волковинська*

### ПРОСТІР У П'ЄСАХ М. ГОГОЛЯ ТА Ю. СЛОВАЦЬКОГО: ТЕКТОНІЧНІ Й АТЕКТОНІЧНІ ВИЯВИ

*Синкретична природа п'єс М. Гоголя і Ю. Словацького підтверджується деталізованим розглядом взаємодії тектонічних та атектонічних елементів, задіяних в організації художнього простору.*

*Ключові слова: атектоніка, простір, тектоніка, хронотон, М. Гоголь, Ю. Словацький.*

Вивчення особливостей моделювання художнього простору як обов'язкового сегмента образного часопростору (хронотопа) сьогодні є досить поширеним та інтенсивним. У цій галузі філологічних досліджень виокремлюється ланка, яка складається з праць, присвячених питанням просторової організації в драматичному творі. Художній простір у драматичному творі найчастіше аналізується поряд із художнім часом і сюжетом. Дисертаційна робота О. Дашевської присвячена просторово-часовій організації та структурі дії в тогочасній драматургії [3]. І. Славінська розглянула художній простір і час у взаємодії з жанрами драми, її структурою та мовою [16]. Образи часу та простору як засіб вираження авторської свідомості в драматургії М. Горького скрупульозно висвітлені О. Журчевою [5]. Художня природа місця та часу в російській класичній драмі вивчається В. Мільдоном [9].

Однак специфіка художнього простору в драматургії стає й окремим предметом вагомих наукових розробок. Так, М. Іссачароф на прикладі п'єс Е. Лабіша, А. Жаррі, Ж.-П. Сартра, Е. Йонеско, Ж. Тардьє та інших детально розглядає питання сценічного втілення драматичних творів в аспекті взаємодії художнього простору драми та максимально наближеного до реального сценічного простору [13]. Увагу Д. де Рейтера-Тогнотті привернув художній простір у зв'язках з тематикою та персонажами в п'єсах Ф. Аррабаля [15]. Просторова перспектива в п'єсах і кіносценаріях С. Беккета у зв'язках із філософськими концепціями ХХ ст. зацікавила Д. Хейла [12]. Предметом дисертаційного дослідження В. Кондратьєвої є міфопоетика просторових образів (дім, сад, присадибна ділянка, позасадибний простір) у п'єсах А. Чехова [6]. Питання „простороутворення в українському театрі в контексті соціокультурного дискурсу доби” модернізму досліджені О. Островерх [10]. В основі організації художнього простору драматичних творів П. Куліша, на думку В. Мартинюк, покладено принцип абсурдного [8].

В інших численних публікаціях драматичний простір розглядається в різноманітних аспектах. На такому тлі кидається в очі брак

порівняльно-типологічних досліджень, присвячених особливостям моделювання художнього простору в драматичних творах. Більше того, існує своєрідна компаративістська лакуна – вивчення драматичного простору крізь призму взаємодії тектонічних та атектонічних елементів.

Один із провідних дослідників тектонічної (відкритої) та атектонічної (закритої) форм драми Ф. Клотц вважає, що художній простір є однією з важливих категорій прояву рис тектоніки та атектоніки в драматичному творі, особливості втілення якого поряд з організацією дії, художнього часу, персонажної системи, загальної композиції та мови стануть у нагоді при типологізації двох основних форм драми [14, с. 14]. Ефективність подібної типологізації може зрости, коли вивчення специфіки взаємодії елементів тектонічної та атектонічної форм драми проводити не стільки в протиставленні, скільки у зіставленні, в порівняльно-типологічному аспекті.

Особливої ваги набуває звернення до фактів міжлітературного розвитку в синхронічному розрізі, коли точність й адекватність відібраних літературних явищ неодмінно вимагає „ще більш глибокого проникнення у власне літературні джерела й стимули розвитку” [4, с. 41]. Синхронічні міжнаціональні літературні зіставлення спроможні забезпечити оцінку фактів різнонаціонального розвитку як історично зумовлених.

Грунтовний і ретельний розгляд особливостей поетики тих творів, що знаходяться на горизонтальній осі загальної літературної еволюції дозволяє з'ясувати складну динаміку явищ, що зіставляються. Це, в свою чергу, приводить до встановлення не випадковості випадковостей, до вивчення літературних явищ як системних елементів.

Синхронічне вивчення різноманітних проявів національно-літературної самобутності визначає тло для встановлення закономірностей світового літературного масштабу. На загальному тлі порівняльно-типологічних досліджень у синхронічному аспекті особливо плідним виглядає вивчення творчості А. Міцкевича й О. Пушкіна. У цій статті пропонується визначення ще одного, не менш привабливого об'єкта синхронічного дослідження – творчість М. Гоголя (1809–1852) та Ю. Словацького (1809–1849). Прямих порівнянь і зіставлень між творчістю цих майстрів художнього слова не проводилося. Не вдавалися дослідники й до порівняльно-типологічного аналізу основних драматичних творів М. Гоголя „Ревізор” (1836) і Ю. Словацького „Фантазій” (1841).

Особливо відчутними типологічні сходження між цими п'єсами стають в аспекті тектонічних та атектонічних структурних схем організації художнього простору. Теза О. Вальцеля про те, що „тектонічний стиль є стиль міцної впорядкованості й ясної закономірності; атектонічний стиль – стиль більш чи менш прихованої закономірності та послабленої впорядкованості частин. Там – сувора необхідність у розвитку і повна незмішуваність. Тут – гра з видимістю безладу, але тільки гра, а не справжній безлад” [1, с. 57], може стати методологічно визначальною для ефективного здійснення аналізу

взаємодії елементів тектоніки та атектоніки у вказаних комедіях М. Гоголя та Ю. Словацького.

Відповідно до вимог тектонічної драми, в початковій (першій) її частині традиційно визначалась експозиція твору, обов'язковою складовою якої були вказівки щодо місця (просторових координат) розгортання конфлікту. Так, у першій дії „Ревізора” визначаються загальні обриси художнього простору, в межах якого формується зав'язка: „*Комната в доме городничего*” [2, с. 11]. У „Фантазії” координати художнього простору акцентуються одразу після переліку дійових осіб: „*Rzecz dzieje się około r 1841 – w trzech pierwszych aktach w domu hr. Respektów, w obu ostatnich we majątności hr. Idalii*” [17, с. 356]. Бачимо, що М. Гоголь і Ю. Словацький однаково обирають дім як доволі замкнений простір для протікання основних подій. Це одна із суттєвих прикмет тектонічної організації простору. Будівля, приміщення, помешкання, кімната, кабінет – найулюбленіші місця класицистичної драми.

М. Гоголь гранично локалізує простір (*комната*) на початковій стадії розгортання конфлікту. У другій дії навіть такий простір видається масштабним, відбувається його мінімізація: „*Маленькая комната в гостиннице*” [2, с. 26]. Третя дія за просторовими вимірами, згідно з вимогами тектонічної драми, симетрична першій: „*Комната первого действия*” [2, с. 40]. На початку четвертої дії схоже відсилення: „*Та же комната в доме городничего*” [2, с. 57], а на початку п'ятої – зовсім лаконічно: „*Та же комната*” [2, с. 81].

Ю. Словацький одразу намічає „розгортання” простору з дому до маєтку. Характерно, що перед початком кожного акту та окремих сцен „Фантазія” дублюються чи уточнюються просторові визначення. І ось тут важко не звернути увагу на просторові зіткнення. Перед початком першої сцени першого акту як місце дії вказується „*Salon hr. Respektów*” [17, с. 357], а на початку тринадцятої сцени першого акту персонажі раптом опиняються „*Pod dębem w ogrodzie*” [17, с. 379]. Топос першої сцени другого акту визначається лаконічно: „*Ogród*” [17, с. 390]. Та вже першій сцені третього акту передує ремарка зовнішнього характеру: „*Salon jak w akcie pierwszym*” [17, с. 408]. Схоже, що просторові нюанси, які маркуються поняттями „дім”, „приймальня”, „маєток”, „сад”, у художньому мисленні Ю. Словацького не мали принципової диференціації. Повернення в третьому акті до просторових координат, які були визначені в першому акті, є формальним дотриманням тектонічної вимоги щодо симетричного розташування подій першого та третього актів.

Третій акт комедії „Фантазії” симетрично першому розпочинається діалогом між Фантазієм і Жечницьким. Водночас третій акт містить удавану розв'язку (можливу відмову від укладання шлюбу між Фантазієм і Діаною попри те, що інтерциза вже підписана). В центральному третьому акті також зроблено суттєвий крок до визначення нової фази в розвитку конфлікту:

... *Mnie samą wżgarda i ohyda*  
*Bierze, gdy widzę, że takie gadziny*  
*Rozsądkiem przeciw egzaltacji świszczą*  
*A jakież tu w tym domu były czyny*  
*Ludzi, co sercem i rozumem błyszczą?*  
*Przedali córkę... mnie, natrętną marę,*  
*Chcieli oddalić — jak? — afrontowaną,*  
*Tak że mi chyba wziąć habity szare*  
*I za klasztorną trzeba było ścianą*  
*Przeżyć ostatek... Precz, serca sprzedajne!*  
*Za was rumienię się jak roza sromu* [17, с. 434].

Ідалія у фіналі третього акту не лише відмовляється від претензій на Фантазія – її монолог переводить протистояння персонажів (а загалом – автора і суспільства) із царини зовнішньоподієвої до внутрішньопсихологічної. Наміри Ідалії повернутись до власного „сумного” дому, що асоціюється в персонажа з монастирем, також мотивують зміну місця подій. Очевидно, емоційний стан Ідалії та її моральна позиція покликані внести суттєве забарвлення в простір, в якому готуватиметься та відбуватиметься розв’язка.

Четвертий акт „Фантазія” розпочинається подіями в „*Miecszkanie hrabiny Idalii*” [17, с. 435]. Це стає підготовкою до того, що місце протікання подій п’ятого акту максимально романтизується: „*Cmentarz – w głębi kaplica zamknięta*” [17 с. 460]. В перших трьох актах комедії Ю. Словацького простір все ж не мав драматично ефективною переміни, його різні позначення не пов’язувалися з якісними змінами внутрішнього життя персонажів. Натомість у четвертому та особливо в п’ятому актах швидкоплинність зовнішніх подій та стрімкість внутрішніх переживань посилюються завдяки тому, що автор рішуче порушує одне з головних тектонічних обмежень – вимогу єдності місця.

М. Гоголь у „Ревізорі” ледь розширив просторові межі сценічної дії, виводячи яви лише другої дії за межі кімнати в будинку Городничого й розгортаючи їх у готельній кімнаті. Зміна місця дії стає своєрідним сигналом до зміни протікання конфлікту, перегрупування діючих осіб. Так само два основних місця дії, як цифровий носій атектонічності, характеризують просторові виміри й у п’єсі Ю. Словацького. Однак у творі польського драматурга посилення такої риси атектонічності більш відчутне та виразне. Можливо, це може пояснюватись і більш важливими для Ю. Словацького рецидивами поезики романтизму.

Визначення цвинтаря як місця розгортання дії п’ятого акту в комедії „Фантазій” віщує швидко та остаточну розв’язку. І така відбувається. Однак її своєрідність зводиться до того, що результати стають невтішними лише для частини персонажів: Фантазій втрачає перспективу одруження з Діаною, Майор помирає; але для Яна та Діани відкривається перспектива особистого щастя та налагодження родинних стосунків (і залагоження внутрішньосімейних конфліктів), а Респекти, отримавши реальну можливість виправити власне фінансове становище, зберігають сановите обличчя.

Оригінальне передсмертне благословення Майора все ж не може сприйматися як таке, що дає вичерпні відповіді на всі питання:

*Ha! ot i z Janem moim moja Dania  
Na wieki!... Więcej nie mogę!... W pigułce  
Tej pistoletnej sto ognistych mieczy...  
Dania — Jan — Dania — szukaj w szkatułce...  
Chce się do niebios już...*

[Umiera] [17, с. 476–477].

У п'єсі Ю. Словацького, так само як і в „Ревізорі” М. Гоголя, дієвий фінал стає атектонічним елементом. Посилюються відчуття незавершеності та невичерпаності на межі взаємодії сценічного та позасценічного простору. Локалізований сценічний простір в обох творах передбачає потенційну наявність необмеженого простору символічного характеру.

Цілком можливо, що подібні трансформації пов'язані зі здатністю людини модифікувати „архетипічну опозицію „верх–низ / sacrum–profanum” у горизонтальну просторову дилему „даль–близь” [11]. Зазначимо, що в структурно-світоглядній системі М. Гоголя така опозиція переводиться в атектонічну максимально абстраговану площину – досяжне / недосяжне.

За принципом досяжного / недосяжного в „Ревізорі” організовано й співвідношення сценічного та позасценічного просторів. Повітове місто N, в якому відбуваються основні події, репрезентовано кімнатою в будинку Городничого та маленькою кімнатою в готелі (вищезазначена максимальна мінімізація). Однак у примарному Місті – загубленім у товщі простору, від якого „хоч три роки скачи, ні до якої держави не доїдеш” [2, с. 12], мешкають до болю **знайомі** персонажі, і мрії цих провінційних персонажів налаштовані на феєрично-казковий Петербург, уособленням якого і стає для них Хлестаков, – саме таке місто максимально наближається до реципієнта. Недосяжність примарної столиці знову ж переводить її та й людей, що там мешкають, у фантазмагоричний план. І навіть заяви Хлестакова про те, що він їде в Саратовську губернію, не беруться до уваги. Вісь – віддалений Петербург і недалека Саратовська губернія – визначає конкретизовані межі художнього простору „Ревізора”. Це вісь Росії, в будь-якому місці якої, цілком імовірно, могли б відбуватися схожі події.

Розширення позасценічного простору М. Гоголем отримує етнічне й соціально-географічне забарвлення, та художній простір у комедії „Ревізор” залишається за головними ознаками все ж локалізованим. Красномовно це посвідчується тим фактом, що перша постановка „Ревізора” на французькій сцені пройшла під назвою „Росіяни самі себе зобразили” [7, с. 147]. Інакше, у суспільній свідомості Західної Європи „ревізорські курйози” пов'язувались лише з Росією.

У комедії „Фантазій” розширенню сценічного простору (задіяні маєтки Респектів та Ідалії) відповідає й розширення позасценічного простору. У творі Ю. Словацького співвідношення сценічного та позасценічного простору організується за принципом даль / близь.

Розширення позасценічного просторів має екстенсивний характер – від Італії до Сибіру. На цій просторовій осі розташована Польща Словацького (у тексті кокретизована Поділлям і названа Україною), репрезентація якої відбувається завдяки вказаним маєткам. Властивості художнього простору комедії Ю. Словацького більш атектонічні у порівнянні з простором „Ревізора”. Так само й персонажі „Фантазія” не приречені на перебування в одному місці. Через різні обставини суспільно-політичного та приватного життя персонажі „Фантазія” легко мандрують величезними просторами: персонажі відкриті для світу, так само як світ відкритий для персонажів. Ю. Словацький включає факти національної історії, пов’язані зі слов’янським світом (холодна Росія, благодатна Волинь), у загальноєвропейський контекст. Диво – самопожертва російського Майора – можливе тільки зі Сходу. В свою чергу Захід стає полюсом, що збалансовує безпідставну мрійливість прагматизмом і раціоналізмом.

Отже, в комедії М. Гоголя „Ревізор” організація художнього простору має більш тектонічні прикмети. У комедії Ю. Словацького „Фантазій” моделювання художнього простору тяжіє до атектонічної форми драми. Ці якості зумовлені налаштованістю авторів на реалізацію визначених естетичних завдань: для М. Гоголя задля виправлення соціальних вад важливим було створення суспільної драми, яка в основних рисах (організація часу та простору, дії, системи персонажів) створювала ілюзію наближення до об’єктивної реальності, а Ю. Словацький намагався привернути увагу до історичної долі Польщі та поляків, до визначення місця своєї країни та її народу в світових масштабах.

1. *Вальцель О.* Архитетоника драм Шекспира / О. Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы. – Изд. 2-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 36–69.
2. *Гоголь Н. В.* Ревизор / Гоголь Н. В. // Полн. собр. соч. : в 14 т. – Т. 4. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – С. 5–95.
3. *Дашевская О.А.* Структура действия в современной советской драматургии (пространственно-временная организация) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филос. наук / О.А. Дашевская. – Томск, 1987. – 18 с.
4. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин ; пер. со словац. И.А. Богдановой. – М. : Прогрес, 1979. – 320 с.
5. *Журчева О. В.* Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М. Горького / О.В. Журчева. – Самара : Изд-во СГПУ, 2003. – 250 с.
6. *Кондратьева В. В.* Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кондратьева Виктория Викторовна. – Таганрог, 2007. – 192 с.
7. *Лейтес А.* Гоголь и его зарубежные комментаторы / А. Лейтес // Октябрь. – 1952. – № 3. – С. 146–151.
8. *Мартинюк В.О.* Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : автореф. дис. на здобуття наукового

- ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 „Теорія літератури” [Електронний ресурс] / В.О. Мартинюк. – Л., 2009. – 23 с. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2009/09mvotmk.zip>.
9. Мильдон В.И. Открылась бездна... : Образы места и времени в классической русской драме / В. И. Мильдон. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 351 с.
  10. Островерх О.Б. Еволюція просторових систем українського драматичного театру : типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 „Театральне мистецтво” [Електронний ресурс] / О.Б. Островерх. – К., 2007. – 20 с. – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2007/07ooblina.zip>.
  11. Щукин В. Заметки о мифопоэтике „Грозы” [Электронный ресурс] / В. Щукин // Вопросы литературы. – 2006. – № 3 (май–июнь). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/3/shu6-pr.html>.
  12. Hale J.A. The broken window : Beckett's dramatic perspective / J.A. Hale. – West Lafayette (Ind.) : Purdue univ. press, 1987. – 185 p.
  13. Issacharoff M. Le spectacle du discours / M. Issacharoff. – Paris : Libr. Jose Corti, 1985. – 176 p.
  14. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. – München : Carl Hanser Verlag, 1976. – 264 S.
  15. Ruyter-Tognotti D. De la prison a l'exil: Structures relationnelles et structures spatiales dans trois pieces d'Arrabal / D. de Ruyter-Tognotti. – Paris : Libr. Nizet, 1986. – 310 p.
  16. Slawinska I. Odczytywanie dramatu / I. Slawinska. – Warszawa : Panstw. wydaw. nauk., 1988. – 320 s.
  17. Słowacki J. Fantazy / Juliusz Słowacki // Dzieła wybrane : dramaty. – Т. 5. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – S. 355–477.

### **Аннотація**

*Синкретическая природа пьес Н. Гоголя и Ю. Словацкого подтверждается детализированным рассмотрением взаимодействия тектонических и атектонических элементов, задействованных в организации художественного пространства.*

**Ключевые слова:** атектоника, пространство, тектоника, хронотоп, Н. Гоголь, Ю. Словацкий.

### **Summary**

Syncretic character of M. Gogol and J. Slowacki's plays is stated due to detailed examination of interaction between tectonic and atectonic constituents that are involved in the organization of literary space.

**Key words:** atectonics, space, tectonics, chronotope, M. Gogol, J. Slowacki.

Стаття надійшла до редколегії 11.07.2011 р.