

XX століття

Микола Кодак

УДК 821. 161. 21 – 2. 09

ДРАМАТИКА “ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ” МИКОЛИ КУЛІША В СУЧАСНОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ СВІТІ

У статті розглядаються риси поетики відомої драми М. Куліша: пафос, символізація, елементи комізму й мелодраматизму, персонажні ролі, театральність, перегуки із класичною реалістичною традицією. В інтерпретації задіяно інструментарій аналітичної психології.

Ключові слова: акцентуїована особистість, нарація, пафос, символ, театралізація.

Mykola Kodak. The dramatic effect of Mykola Kulish's "Sonata Pathétique" in today's intellectual world

The paper explores the poetics of a well-known drama by Kulish paying special attention to its pathos, symbolic structures, comic and melodramatic elements, roles of characters, theatricality, and various allusions to the realistic drama. The interpretation offered here involves some of the methods of analytical psychology.

Key words: accentuated personality, narration, pathos, symbol, theatricality.

Довгий час драма М. Куліша була нам відома за “дніпровським” виданням 1969 р. Пізніше, року 1990-го, те ж видавництво випустило у світ двотомник, істотно збагачений текстуально та прикнижковою акциденцією. Упорядкував і прокоментував його режисер Л. Танюк. Із цієї публікації склалося нове уявлення про “Патетичну сонату” – найбільш новаторський твір у доробку М. Куліша; виникла потреба переглянути, теоретично дещо переосмислити погляди на поетику (відповідно до роду – драматику) цього неординарного явища модерної літератури ХХ ст.

Усі інгредієнти драматики, як і в інших літературних родах – інгредієнти епіки чи поетики, у “Патетичній сонаті” задіяні різнобічно й цілковито, а де це можливо чи текстуально доречно – то й прономіновано.

Свою систему поетики я розглядаю як п’ятирівневу структуру, що описується поняттями: 1) пафосу; 2) жанру; 3) психологізму; 4) хронотопу; 5) нарації [див.: 5]. Поняття ці для системи, так би мовити, всюдисущі, усепроникні, рухливі, наділені ефектом взаємопідсвічування тощо. Дієвість цієї системи апробовано в аналізі власне поетичних (поезія) та прозових (епіка) творів при виданні книжки “Авторська свідомість і класична поетика” [див.: 4].

У тексті драми найперше впадає в око акцентований пафос усього твору, з мотто починаючи. Лейтмотивно по суті його задає вступна авторська нотатка: “Із спогадів мого романтичного нині покійного друга й поета Ілька Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ про свій *незавидний*, як він казав, *проте повчальний* революційний маршрут” [7, 174] (курсив мій. – М. К.)

Удаючись до суто наративних елементів у драматиці, М. Куліш своєрідно розширює коло дійових осіб драми. Із самого початку твору героїня “вивчає Бетховену сонату”, повторюючи “повне зоряного *пафосу*, глибоке й могутнє *grave*”, під впливом якого Я-герой (тобто Ілько Юга, він же – поет, він же автор)

проводить низку мотивів (для твору – лейтмотивів), розрізняючи складники історичного й культурного досвіду: “Од золотих фігур в історії чорні тіні, од чернечої ж Петраркової золота й ясна – світинь вічної любові” [7, 179]. Уже значно пізніше в Марини проривається: “Любов! Де ти, любове, поділась у світі? Чи гостя ти великодня, чи просто мрія?.. (По паузі). Скажіть, поет ще й досі вірить у Петрарку і вічну любов?..” [7, 221].

Зачувши з натовпу репліку “Крути революцію без антракту...” [7, 220], Марина вписує її сенс у контекст, у діалог із Я-героєм:

“Скажіть, а ви теж за цей Інтернаціонал?”

Я. Так. Я за цю ідею. Ви?..

В о н а. Я?.. Не проти. Але я знаю, що того лише ідеї переможуть, хто з ними вийде на ешафот і смерті в вічі скаже. А ваші ці?

Я (тихо). Вийдуть!

В о н а. Покидьки і потолоч оця? Удар, поразка – і вони підуть урозтіч, ідею кинуть на дорогу разом з брудним своїм солдатським картузом і самі ж розтопчуть!.. От інша річ вбивати безоружних, робити ешафот у кожному домі – на це у них нема антракту.

Я. Проте живих у землю не закопують, віджитих і мертвих” [7, 220-221].

У репліках, що їх подає “Вона”, і “тихий”, а проте принциповій відповіді Я-героя “Вийдуть!” стається локальний спалах, наслідок якого зафіксує *наратив* уже наприкінці епізоду.

Під кінець дії другої Я-герой опиняється в ситуації, котру можна було би кваліфікувати як мелодраматичну. У тексті вона позначена числами 4 і 5.

“Одчинивши тихо двері, Я:

– Простіть! Я, не спитавшись, увійшов, – це привілей старців і закоханих...

Я бачу корнетову спину. Він навколінках, цілує їй кінчик сукні. “Лицар прийшов. Він просить посвяту. Маріон. Мила!” – чую я і, непомітний, іду зеть.

5

Я повертаюсь до себе на горище. Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей. Все змінилось, померкло, посіріло. Навіть сонце на небі вже не сонце, а якийсь жовтогарячий пластир на рані. Скрізь запалення і біль. Шепочу:

– Ну що ж... Ще хлопчиком колись гнався ти за мріями на паличці верхи і з розгону, пам’ятаєш, босою ногою на розбите гостре скло – до кості, до серця? Як упав ти з палички-коня на сміття якесь, пам’ятаєш? І тепер з розгону з примрійного коня... Який смітник кругом! Невже ж весь світ лише смітник, а мрії – випари з його! Гак, Луко, всі дороги в світі – це лише орбіти: якою б не пішов, все одно повернешся туди, звідки вийшов – в яму. Різниця лише та, що коли народжуєшся – випадаєш з ями; вмираєш, то попадаєш в яму. От і все. Чого ж іти? Куди іти? Кружляти по орбіті? (Підходжу до віконця). Кинутися вниз, чи що? (Дивлюся)” [7, 195-196].

Драма “Патетична соната” присвячена подіям, що відбуваються 1917 року, між Лютневою та Жовтневою революціями.

Етнічна історія сусідніх народів упродовж попередніх століть мала помітну щільність та “розпанаханість” (як говорив І. Франко) кордонів. Сьогодні розуміємо: дещо в історії міжнаціонального спілкування вимагає культурного толерування та “притирки”. Спливає таке й у розмові між Ступай-Ступаненком і Мариною, котра іронічно категоризує його: “Тату, ти комік. (Цілує його)” – слідом на його “категоричне”: “Гм... Чув десь нашу музику! Украв! Соната українська”... – і далі про ім’я одного з композиторів: “Та який він Глінка, коли він Глінка!!!” [7, 186].

Історизм, документування часу, фіксація історичного плину подій, з одного боку, досить чітко встановлені у творі, з другого ж – дуже символічні, релятивні, “комічні” (коли сказати слівцем Марини). Обдумуючи тактику й стратегію, Марина прокламує: “Гей! Гармат би нам та кулеметів замість мрій, тату”, вкраплюючи ніби “між іншим”, “Ти, татусику, поет...”. У мові Марини лексеми “доля”, “мрія”, “поет”, “комік” зумисне сусідять, як у висловах Ступая категоричне “Я українець” [7, 189]. Взаємопідсвічування, семантизація слова в М. Куліша – справа цілком ординарна, так би мовити, буденна.

Марина виступає одразу в багатьох вимірах практики. Ось один із епізодів: “*спинивши рух Андре до себе*). Цс-с-с!.. Дивіться, таток он – вийшов агітувати. Давайте послухаємо! Начепив жовто-блакитну квітку – от комік!” [7, 198].

Якщо Андре має намір “одчинити двері дівчині”, себто Марині, то сама Марина уявляє перспективу ширше: “Дівчині і країні (*зірвала кілька акордів з фортепіано. Понесла їх у долонях, ніби квіти*). Мої любовці – це сон, може, мрія – дівчина стрічає лицаря. Отак. (*Удає з себе сповнену любовцями дівчину, зустріч*). Любий мій, давно бажаний, милий!.. І поведе, як гетьмана у свою світлицю. Скаже: ой дзвоніть, софійські дзвони, щоб люди не чули, як я милого цілую...” [7, 195].

Сурядно поставлені голоси Луки, Андре, Пероцького і Ступая сприймаються як множинні прочитання розмаїтих символів; скажімо, Андре: “Край несвідомості і прози...”, і тут же – думка Луки: “Хрестів і шибениць...”. Суто символічно в цьому контексті сприймається і “*діловий голос ч и с т і ї в*: – Почистити треба, громадянине!” [7, 201-202]. У тексті п’єси повсюдно вкраплюється одне слово “Патетична” в розмаїтих контекстах, скажімо: “Патетична пауза – десь звичайний, діловий голос...”. У такому сусідстві мимовільно символізується й оця “пауза” (як поняття, антитетичне поняттям “соната”, “симфонія”, та й звукам загалом).

У дії третій “генерал Пероцький (*з балкона*)” затіває зверхнє базікання про символ та суть свободи слова:

“От вам, панове, свобода слова! І взагалі свобода! Суть свободи! *Символ!*” [7, 200] (курсив мій. – М. К.).

Одразу за генералом слово перебирає “неромантичний” (за словами автора – Ілька Юги) персонаж Лука; він робить істотне й красиве уточнення:

“Так! Це суть буржуазної свободи! Символ!”. І тут же додає й вочевидь не без ширших асоціацій: “Людина кричить...” [7, 200]. Часопросторовим чи й узагалі культуропросторовим резонатором для подібних покликів тоді була картина експресіоніста Едварда Мунка “Крик”. У художньому хронотопі “Патетичної сонати” М. Куліша утворюється своєрідний уловлювач (чи аглютинатор) резонансних хвиль з усією їх семантикою.

У четвертій дії стаються зміни у змісті пафосу, виразом чого слугує фраза Я-героя: “*Я вже по-дурному мовчу*” [7, 218].

Символіка (чи символізованість, символізація) образу коня набуває у драмі нового й нового розгалуження, що призводить до наступних словесних конфронтацій між героями. На репліку Я-героя “Ці коні вже в музеї” надходить відповідь Марини (“*спалахнувши*”): “Ці коні вже у когось на припоні. Прикуті. За чужим замком!” [7, 219].

Як на початку дії другої генерал Пероцький убачає символічність у перемогах російської зброї, так наприкінці четвертої Марина прокламує (до Андре): “Помилка була, що ви на Україні робили “русское двіженіє”; її треба виправити!” На що корнет Пероцький відказує: “Чи не є все це моя любовна помилка?”. Тим часом Марина в ролі “Чина комітету Чайки”, звертаючись до Андре, “дописує” “Гасло: люлька запалено. Все. Ідіть!” [7, 231].

Отже, історична драма розігрується під акомпанемент водночас і “Патетичної сонати”, і кінокоміка Макса Лідера. Ініціатива “романтики” переходить до прагматика Луки, який зізнається повії Зіньці: “Ось я вас серцем розумію, а ви мене й головою не хочете. А може, це в мене, говоритиму прямо, любов?” [7, 233].

Наприкінці дії п'ятої відбувається значуща й символічна одміна: Ступая знаходять убитим, Андре й Марина обмінюються репліками: “Ніби Великдень. Кажуть, що коли вас зустрів монастир, ви там виголосили “Хай живе Іванова дзвіниця, а над нею північна зоря”. Це значить Росія?”. Андре на це відповів “серйозно і твердо” “Так”. Не без іронії Марина продовжила: “Ну, а за Україну чом лицар промовчав?”. На що почула: “Обминемо!”. Серйозність розмови наростає.

“М а р и н а (іде і гостро, допитливо дивиться йому в очі – жартує чи ні): Україну?” Репліка Андре “Ось труп цей (*одводить її легким рухом від трупа Ступая*). Не закаляйтесь” (*Обоє впізнають Ступая*)” [7, 244].

Л. Танюк, торкаючись питання про своєрідність “Патетичної сонати” в доробку письменника, зокрема, говорить: “На цвинтарі розстріляних ілюзій” (В. Симоненко) лежить... шедевр Миколи Куліша – “Патетична соната”, яка, на думку сучасного режисера, стала в доробку автора “його авторською сповіддю” [9, 20].

У сповненій вагомим роздумів передмові зазначено, що “Куліш не шанує жанрів, грубо “згвалтованих” концепцією – тодішньої “документальної” хроніки, політичного плакату, масових дійств і патетичного колективізму. Він повсякчас побільшує відстань між ілюзією та реальністю, і його тенденційність глибоко притаєна, вона є наслідком духовної боротьби героїв, висновком певної життєвої драми. Реалізм Куліша потребує сили-силенної епітетів: він і гротесковий, і натуралістичний, і макабричний, і метафоричний; проте комбінує письменник свою правду виключно з правди життя – ірреальна подеколи сама їх комбінація, а не елементи, з яких її скомбіновано” [9, 13]. І дещо нижче вписує жанрове мислення вітчизняного митця в широкий контекст, кажучи: “За Петером Хакслі, вся драма є мистецтвом поетичним: Микола Куліш – чи не найбільший після Лесі Українки поет в українській драмі. Він долає побутовий утилітаризм мови, формулюючи не думки, не тези, а подаючи *сконденсовану до моторошної символіки* (курсив мій. – М. К.) образну сутність довколишнього світу...” [9, 13].

На момент дії сьомої у структурі “Патетичної сонати” генерал Перицький, відомий як проklamатор побутового символізму, на запитання голови суду “Що ви бачили в ЧК?” запально сповістив: “Кошмар! Уночі до мене в камеру всадили монаха, і він цілу ніч молився. По-українському, чи розумієте, панове! Він не давав мені спати” [7, 249].

У репліці Перицького проакцентовано національну ознаку – мову, що мимовільно завдяки особливості мовця семантизується “символічно”.

Не раз у Я-героя закрадається думка-сумнів:

“Я думаю: *грає вона, вдає чи говорить щиро*”. Це стосується Марини, котра трохи згодом під впливом нового враження говорить “уявляючи”:

“Револуція напуває коней. На світанку. Напуває, звичайно, з української криниці. Тоді я стаю дівчина з відрами. (*її осяває нова ідея*). За хатою криниця буде й жито. Я вийду з хати – безсонна од бажання дівка – з відрами по воду і напою вашого коня” [7, 257].

Психологічно легко, практично невимушено Марина переходить “із ноти на ноту”, “переграючи” то одну, то іншу роль. Це наприкінці підтверджується і її репліками, тобто свідомістю.

Так само як генерал Пєроцький засвїдчує свою позицію націонал-шовїністично, так зї свого боку Марина Ступай-Ступаненко – класово, проте не виразно українофільськи. Її хитавиця – напевне, рудимент кількох переробок п'єси.

Тут і визначається місце, у презентації якого зімкнулися різні локуси; з апеляцією до уяви реципієнта їх означено:

“Тепер уяви собі мою зустріч з Лукою після походу. Ніч. Ревком. Знов у Пєроцьких. Лука чергує. Я йду. Рух радості. Піднесення. Воїстину патетична зустріч” (підкреслення моє. – М. К.) [7, 251].

У всьому наведеному описі вартє уваги акцентування локусу “Знов у Пєроцьких”, на який націлено кілька протилежних намірів. Так, Я-герой заявляє: “Я прийшов, щоб ти мене заарештував” [7, 251].

Упродовж усієї сьомої дії стається низка ідентифікацій, уточнень, обігрувань матеріалу живої й доволі вибагливої уяви героїні, що долучається до романтичних візій Я-героя.

Довкола романтизму Ілька Юги складається цілий Маринин вокабуляр, у центрі якого можемо поставити “горищні мрії”. У своєрідній і до часу нерозгаданій ієрархії довкола цього поняття розташовуються Ступай-Ступаненко як “комік” і “неромантичний” герой Лука, поряд – Андре, “лицар”, іще далі Ілько Юга, “поет”. Названі ролі впродовж сценічної дії переміщуються в ігровій стихії, стають практично невловимими для фіксації тієї чи тієї ігрової іпостасі.

Чергова репліка Марини “Тут вічність вибиває такт – музика життя і смерті”. Після чого репліка Ілька видається жорстко-раціоналістичною: “Чув і бачив. Тут, кажуть, жив недавно робітник і жінка. Був на війні. Жінка ждала. Рахувала ці краплі довше од вас. Мільйон їх випало. Чоловік приповз із війни безногий...” [7, 257].

Цю сувору констатацію одразу ж змінює цинїзм жєсту й репліки Марини:

“Отут квітник надій моїх. Бачите, він уже геть осипався, як мак. А ось ложе. (Жєст на ліжку). Ложе вічного кохання” [7, 256].

Надалі й до кінця твору герої набувають виразно стриманого займенникового поїменування: Я та Вона.

Драматика “Патетичної сонати” в дії сьомій, із цифри “2” починаючи, різко змінюється. Її започатковує наративний пасаж. Він видається уламком переробок роману.

“І нарешті, мій друже, фінал. Я йду до підвалу. <...> Якусь хвилю я стою і прислухаюсь. Мій слух тепер такий прозоро-напружений, що я можу чути і чую, як течуть у просторах час і зорі. Я чую, як за дверима в підвальчику капнула крапля – лунко. Але її не чути. Спить?.. Дєсь миготить думка – постукає. Та чи не зайва тепер оця звїчливість? Адже я тепер у цілком одмінній ролі. У мене ключ і од дверей, і од життя. Я одмикаю замок і чомусь намагаюсь робити це якомога тихше, та ключ ніби перевертає світ, і він гримить... гримить... Вхджу. Свїчечка. Вона”... [7, 254].

При переході від експлікацій наративу до викладу власне драматикальної частини фіналу посилюється протистояння ідейне й усебічне, сказати б – комплексне. Воно вербально декларується й у своїй декларативності всїяко риторизується, експресіонїстськи увиразнюється, аж до того, що Я-герой це мимоволї зауважує: “Я стою, заклякнув. Я думая: грає вона, вдає чи говорить щиро” [7, 255].

Театральність Марини Ступай-Ступаненко, кажучи мовою психології акцентуїваності, сягає демонстраційного рівня. “Вона” намагається втягнути в демонстративну театралїзацію, у гру й самого Я-героя, підключаючись до сказаної колись раніше його фрази:

“В о н а. Ви, не спитавшись, увїшли, – це привїлей старців, закоханих і, здається, катів. <...> Я вас довго ждала, поете <...> Ви не дивуйтесь, – кожен

з нас живе у віках, бо ми перш за все – ідеї. Адже ви вірите в Петрарку і вічну любов!” [7, 254-255].

Я-герой у фіналі “Патетичної сонати” демонструє вихід із зони понурого романтизму й перехід у зону тверезого, питомого історизму, запитуючи:

“Скажіть, ви й *тоді*, у *віках*, були душею контрреволюційних організацій?”. І, почувши відповідь, ніби завершує самозвіт чи сповідь: “Я й помчав до вас, у добу козацтва, чумаком ходив, я мчав і гнав на диких конях-мрях по всіх степах, поки не побачив, що *мчу в минуле і верхи на паличці*” [7, 255] (курсив мій. – М. К.).

Доречно буде зауважити, що між однією, до того ж запитальною фразою і фразою наступною пролягла репліка, у якій “Вона” велемовно просторікує на теми історіософські, козакогенні й одразу ж закликає Я-героя: “Прийдіть же хоч тепер у сад мого кохання” [7, 256]. Навіявши новий мотив, який їй видається суто романтичним чи переконливо “пейзанським”, “Вона” завершує: “До світанку бої, по світанні – смерть, по житі (так у публікації. – М. К.) – розлука...” [7, 258]. Я-герой мимохідь дає їй відчутти, що вже геть позбувся наївності:

“Це все – зі старих пісень, перелицьованих на сентимент”. Це спонукає, аби “Вона” розкрилася відвертіше. Таким чином вибухає нове загострення у пліні конфлікту:

В о н а ... Боже! Як я хочу перед смертю сина! Я вигодувала б його не молоком расейской культури, як годували всі – цією сумішшю Візантії з Василем Блаженним...

Я. А сумішшю Бісмарка й Мотрони?

В о н а. А що ж, по-вашому, молоком диктатури, в якій більше крові, ніж молока?

Я. Яке родиться з молодості і нової крові.

В о н а. І по яку чи не прийшли й ви, щоб узяти в мене? Га?

Я. Хіба що для дослідження і вивчення нацбактерій. <...>

В о н а. Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректись себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторій. Яка трагедія!

Я. Ви чудово граєте в цій трагедії роль нації, але ви не нація. Ви лише частка її, що вечірніми тінями заходить на захід. Ви граєте, але Україна сьогодні не сцена, а плацдарм...

В о н а. Що ж вона? Московський бівуак!..

Я. Плацдарм великого змагу ідей...

В о н а. Тюрма, в якій ви – кат національної ідеї...

Я. В якій моїм катом була національна ідея.

В о н а. А я вірю в неї...

Я. В інтернаціональну...

В о н а. ...як у Бога!

Я. ...як в соціальну аксіому!

В о н а. Вона моя душа!

Я. Моя свідомість!

Я стріляю. Дзвенить у вухах. Вона сповзає по сходах униз. Мертва. Тоді я йду на горище. Вікно – як огняний прапор. Мене охоплює надзвичайне піднесення. Мені вчувається, що весь світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах Патетичної симфонії, що *згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки*” [7, 258-260].

Словами “Я стріляю” зафіксовано, що спрацював *тригер*, тобто спусковий гачок, а його можна мислити не тільки в прикладно-інструментальному, а й у фігуративно-переносному значенні.

Ірина Вільде в таких випадках удавалася до слова “відпрудження”. У п’єсі М. Куліша його передає наратив, починаючи із фрази “Тоді я йду на горище” – і далі до кінця тексту, особливо у словах: “Мене охоплює надзвичайне піднесення”.

Часовимір і часовідлік, як і вектор часу у драматичній “Патетичній сонаті”, усебічно семантизуються й осмислюються. Скажімо, стосовно Марини вжито часовідлік “у віках”, який не може бути семантично нейтральним, а в ситуації інтерперсональній постає щонайменше двозначним.

У грудні 1933 р. драматург писав у листі до І. Дніпровського: “...Коли мені мій райпартком на початку цього місяця сказав, що я, на його думку, перебуваю в деякому одриві від партії, то я, як ще чесна людина, не міг цього заперечувати. Факт.

Зараз я... здираю з себе всі помилки і жорстоко самокритикуюся. Написав до редакції “Комуніста” великого листа. Коротко його зміст: $10 - 7 = 3$, себто, що мені треба викреслити з десяти років моєї літпраці (саме з листопада 1923 року узявся за “97”) сім років, що пішли на “Малахія”, “Мину”, “ПатСонату”, боротьбу з ВУСППом і т.д. і т.п., що протягом них я перебував на антипартійних позиціях і ходив шляхами місцевого націоналізму.

Ти без зайвих слів зрозумієш, що мені не легко це робити, але роблю я це щиро. І було б ще важче, якби я цього не зробив (теж кажу щиро)” [6, 561].

Передаючи почуття Я-героя наприкінці “Патетичної сонати”, драматург пише: “Потім почулося чики-чики, мрія напустила офіцериків, понесли безногого і вбили, а поет і далі думав, що це музика. Бо він жив минулим. Тепер я хочу жити днем прийдешнім”.

Отже, у М. Куліша можна реконструювати власний “незавидний, <...> проте повчальний” маршрут письменницької творчості.

Драматург обрав, за словами Леся Танюка, “єдино вірний шлях від розстріляних юнацьких ілюзій – до самого себе. Лише переїзд до “мистецької Мекки” України – Харкова, де було зібрано увесь квіт української культурної та наукової думки, лише його дружба з Хвильовим та Курбасом дала нам нового Куліша” [9, 9].

У статті Юрія Шереха “Шоста симфонія Миколи Куліша” слушно зазначено: “Можна Куліша розглядати з політичного погляду, як при бажанні можна все розглядати з цього погляду. Це модна хвороба нашого часу...” І далі: “Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив” [10, 339].

У завершальному розділі праці К. Г. Юнга “Психологічні типи” історико-психологічне, а водночас і націоцентричне міркування відводить нас приблизно в роки, відображені у п’єсі М. Куліша: “...У такий час воістину невдячним завданням є розмова про повну різномірність елементів, що становлять націю” [11, 585].

У тексті драми конкретика конфліктів та колізій захитує не одного з героїв “Патетичної сонати”. “Психологія! Інтелігентські муки!” [7, 253], – так говорить бойовий побратим Ілька Юги Лука. Марина Ступай проходить своє коло “акцентуваною особистістю” з високим креативним потенціалом. Зверхність, а то й зневага просочується в дикції Марини Ступай, коли вона говорить про низові верстви українства, що беруть участь у революційному, по суті, націонал-креативному бою. Ще в четвертій дії Марина конфронтаційно визначається стосовно тих, кому Ступай-батько декламує: “Обніміте, брати мої, найменшого брата!...” [7, 212]. На що Марина Ступай заявляє: “Кому? Більшовикам? Бандитам? Бидлові, що реве від крові і трощить наші найкращі ідеї? (Заслоняє вікно)” [7, 212].

Дещо нижче, відповідаючи Я-героєві, Марина іменує людей із робітничо-селянських лав грубо і презирливо: “Покидьки й потолоч оця? Удар, поразка – і вони підуть урозтіч, ідею кинуть на дорогу разом з брудним своїм солдатським картузом і самі ж розтопчуть!..” [7, 221].

Ф. Достоевському належить цікава думка: “А что если так случится, что человеческая выгода *иной раз* не только может, но и должна именно в том состоять, чтобы в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного?” [цит. за: 2, 136].

До схожої ситуації доходить герой роману Л. Толстого “Воскресіння”. Аналізуючи судження про цього письменника, О. Осмоловський зауважує: “Внутрішнє протиборство позбавляє героїв цільності переживань. Толстой відтворює “змішані почуття” й *розщеплює* їх на складники – різноспрямовані потяги. Такий стан Нехлюдова, викликаний усвідомленням вини перед Катюшою: “И удивительное дело: в этом чувстве признания своей подлости было что-то *болезненное* и вместе *радостное* и *успокоительное*”; “ему было *привлекательно* и *противно*; ему было *приятно* и *гадко* в одно и то же время (курсив наш. – О. О.)” [8, 144].

У самого ж Достоевського, у його епістолярії висловлено думку, і гадаю, добре пересвідчену її автором, згідно з якою “роздвоєність” – “найзвичайніша риса в людей... не цілком, утім, звичайних”.

“... Шизофренії притаманний такий розпад уявлень”, котрий “споріднює її з відомим нормальним феноменом “присмеркової” свідомості, а явище шизофренії майже не займає елементарної орієнтації свідомості (Тут слід у дужках зазначити, що було би важко відрізнити сні шизофреників від снів нормальних людей). З досвідом, – пише К. Г. Юнг, – моє враження глибокої спорідненості феномену шизофренії і сну дедалі більше посилювалось” [12, 85].

Н. Каліна зазначає: “Образи безсвідомого – це справжні, глибокі символи, з багатством відтінків значень <...>. Тому Юнг уважає за надійніше тлумачення не поодиноких снів, а цілих серій, роблячи особливий натиск на так звані *ініціальні сновидіння*, що стосуються самого початку аналізу” [3, 9].

Цей відомий дослідник пише про деякі символи з палітри сновидінь: “Первинний психічний факт, що лежить у його основі, винятково всеохопний і може бути збагнений лише за умови щонайширшого погляду, та й то лише на рівні передчуття. Саме тому й необхідні символи. <...>.”

“Кінь” – дуже поширений у міфології та фольклорі архетип. Як тварина він презентує не-людську психіку, до-людське, тваринне, отже – безсвідомо-психічне; тому коні у фольклорі ясновидющі й час від часу говорять. Як верхові істоти вони тісно пов’язані з архетипом матері (валькірії, що несуть мертвих героїв до Вальгалли, троянський кінь тощо). Як верховий, що перебуває під людиною, він являє собою лоно й світ інстинктів, що постає з нього. Кінь – *dynamis* (рушій) і засіб пересування, він несе людину, як інстинкт, але й піддається паніці, бо йому бракує вищих первнів свідомості. Він має стосунок до магії, тобто ірраціональної, магичної дії, особливо чорні (нічні) коні, що провіщають смерть.

Отже, “кінь” – еквівалент “матері” з легким зміщенням значення із життя-першопричини на просто тваринне, фізичне життя. Якщо ми підставимо цей вислів у текст сну, то одержимо: тваринне життя руйнує саме себе” [12, 81].

У “Патетичній сонаті” осмислюється транзитний образ коня-палички в образотворенні Я-героя. Цей образ якраз гарно пасує до “примрійного” коня, котрий увижається Ількові Юзі в його перемовах із Мариною.

В історичній ретроспективі зауважуємо типологічну схожість та історичний складник порівнюваних явищ, що дає нам підставу значимо розглядати різночасові явища як *еквівалентні*.

До таких аналогій нам дає підходи методологічний пошук і успіх К. Г. Юнга в його інтерпретаціях на основі ілюстрацій до “Rosarium philosophorum” [див.: 12, 145-280].

Завершальною в нашому паломництві правитиме теза сучасних філософів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі із двотомника “Капіталізм і шизофренія”, згідно з котрою “є тільки бажання і соціальність, і більше нічого... Найбільш репресивні і смертоносні форми суспільного відтворення продукуються бажанням...” [цит. за: 1, 981]. Як видається, вона може надовго зорієнтувати наш гуманітарний пошук. Свої ж, українські витоки можемо цілком визначено зв'язати з ім'ям автора “Патетичної сонати”.

“Явищ, котрі виходять за межі людського розуміння, у світі й не злічити”, – говорить у своїй останній книжці “Людина та її символи” К. Г. Юнг.

“Ми постійно звертаємося до символічної термінології для окреслення понять, значення чи точне розуміння котрих нам не підвладне. Ось чому всі релігії застосовують мову символів, як словесного, так і зорового ряду. Одначе подібне свідоме застосування символів – лише один аспект психологічного феномену великої ваги: *людина також сама виробляє символи – неусвідомлено і спонтанно – у вигляді сновидінь*” [13, 17].

Цю тезу, – каже далі вчений, – прийняти нелегко, але необхідно, якщо хочемо більше дізнатися про шляхи функціонування людського розуму, про “здатність бачити, чути, осягати або відчувати... межі сприйняття довколишнього світу” [13, 17].

У статті “До питання про підсвідоме” автор нагадує: “Події, всього значення яких ніхто не міг передбачити в ідилічному спокої першого десятиліття ХХ сторіччя, сталися й перевернули весь світ. Відтоді світ перебуває у стані шизофренії” [13, 91].

Наприкінці століття в самій серцевині Європи знайшлися уми, що у внутрішньому світі людей увімкнули лампу надії, інтелектуальний світлої певності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грицанов А., Вашкевич А.* Шизоанализ // *Постмодернизм: Энциклопедия.* – Минск: Интерсервис; Книжный дом, 2001.
2. *Затонский Д.* Реализм – это сомнение? – К.: Наукова думка, 1992.
3. *Калина Н.* Предисловие // *Юнг К. Г.* Психология переноса. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1997.
4. *Кодак М.* Авторська свідомість і класична поетика. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2006.
5. *Кодак М.* Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988.
6. *Куліш М.* Листи до Івана Дніпровського // *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.
7. *Куліш М.* Патетична соната // Там само.
8. *Осмоловский О.* Достоевский и русский психологический роман. – Кишинев: Штиинца, 1981.
9. *Танюк А.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1.
10. *Шерех Юрій.* Шоста симфонія Миколи Куліша // Там само. – Т. 2.
11. *Юнг К. Г.* Психологические типы. – М.: Университетская книга, 1996.
12. *Юнг К. Г.* Психология переноса. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1997.
13. *Юнг К. Г.* Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1997.

Отримано 24 вересня 2007 р.

м. Київ

