

Ніна Павлюк

## ФУНКЦІЇ НАРАТОРА ТА РЕМАРКИ В “ПАТЕТИЧНІЙ СОНАТІ” МИКОЛИ КУЛІША

*Схарактеризовано природу взаємодії між епічним та драматичним модусами художнього зображення в “Патетичній сонаті” М. Куліша. Завдяки застосуванню моделі комунікативних рівнів та аналізу функцій наратора та ремарок у н'єсі окреслено способи, в які український драматург намагався розширити комунікативні властивості свого тексту.*

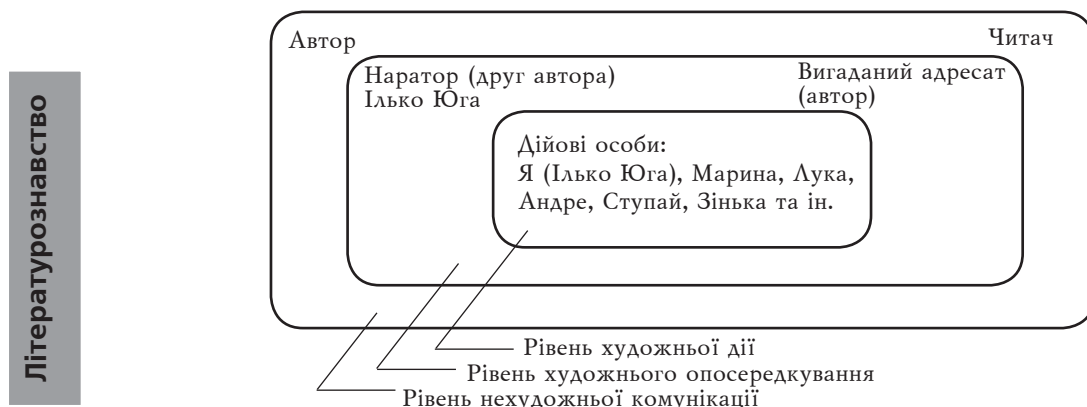
Ключові слова: М. Куліш, “Патетична соната”, наратор, ремарка, комунікативний рівень.

Автор німецького перекладу “Патетичної сонати”, німецький драматург та режисер Фрідріх Вольф, високо оцінив масштабність формотворчих пошуків українського драматурга Миколи Куліша, зазначивши, що “за формою, «Сонату Бетговена» – цей донині найбільший витвір української драми – можна порівняти у світовій літературі лише з такими драматичними шедеврами, як «Фауст» і «Пер Гюнт» [4, с. 825].

“Патетична соната” є твором унікальним за формою через ускладнену просторово-часову організацію, наявність вставних сцен інтермедійного характеру, присутність наратора та специфічний характер ремарок. На останніх двох особливостях п'єси М. Куліша хотілося б зупинитися докладніше. М. Ласло-Куцюк пов'язує прийом введення драматургом наратора з експресіоністською традицією “Ich-Drama” [5, с. 245]. На думку П. Шонді, експресіоністи використовували цю техніку для того, аби адаптувати драматичну форму, яка у своєму класичному вигляді призначена для зображення міжособистісних взаємин, до вияву внутрішнього світу індивіда. До того ж саме ця техніка, завдяки своїй епічній природі, могла адекватно зобразити конфронтацію між “Я” та відчуженим світом [12].

На наш погляд, введення Кулішем наратора пов'язане з намаганням не лише якомога повніше відобразити внутрішній світ окремої особистості, а й помістити його в організаційному центрі п'єси, зробити його коном для драматичної боротьби ідей. Інша п'єса М. Куліша “Народний Малахій” побудована за моделлю так званої драми ситуацій, “Stationendrama”, адже її цілісність забезпечується не єдністю дії, а історією розвитку хвороби головного героя. Дії “Патетичної сонати” об'єднані однією свідомістю – свідомістю Ілька Юги, крізь призму якої представлений вир революційних подій. Наратор Юга своїми експозиційними ремарками, що розпочинаються ніби сакрально повторюваною формулою “Уяви собі, друже...”, вводить уявного адресата, а разом із ним і читача в кожен дію п'єси. Його свідомість відіграє надзвичайно важливу роль організаційного начала п'єси, адже, як уже зазначалося вище, єдності часу, місця та дії в ній немає, проте не єдиного організаційного начала, адже ще одним є музика, власне сама “Патетична соната” Л. В. Бетговена. Це накладання свідомості на музику видається не випадковим, якщо згадати бергсонівську ідею свідомості як тривання, що у Л. Курбаса перетворилася на концепцію художнього образу як тривання. За Бергсоном, саме тривання, як процес, а не сукупність станів, як неперервна мелодія внутрішнього життя, як суб'єктивне переживання часу визначає духовну своєрідність кожного індивіда. Як зазначає І. Блауберг, “ціль Бергсона представити суб'єкт не замкнутим самому на собі, обмеженим власною свідомістю, – а відкритим у світ, практично залученим в нього, безпосередньо пов'язаним з ним” [3, с. 23]. Саме такою і постає перед нами свідомість Ілька Юги, практично залучена у світ введенням дійової особи Я.

З другого боку, присутність наратора дає змогу на структурному рівні відобразити внутрішню роздвоєність центрального персонажа. Якщо застосувати до “Патетичної сонати” модель комунікативних рівнів, вона виглядатиме так:





Таким чином, у самій структурній побудові п'єси закладена роздвоєність головного персонажа, втілена у його присутності відразу на двох рівнях: рівні художнього опосередкування як наратор Ілько Юга та рівні дійових осіб як Я. Ця роздвоєність, як і роздвоєність Ромена з пізнішої п'єси драматурга “Вічний бунт”, є до певної міри програмовою, адже відповідає неоромантичній естетичній настанові “активного романтизму”. М. Хвильовий, який власне й дав приклад такого розщеплення ще у новелі “Я (Романтика)”, згодом так пояснював у літературній дискусії його значення: “Коли ти просвітянська колода, то, звичайно, без сокирища вік пролежиш. Але коли ти людина, то «буття визначає твою свідомість». Тебе, як каже, відомий і непоганий, марксист «не врятує й архи-пролетарське походження». Коли ти революціонер – ти нараз розкоlesh своє «Я»” [7, с. 105]. На думку полеміста, саме це розщеплення й відображає сутність людини його часу, тобто просто необхідне для пізнання сучасної йому дійсності. І ще один принциповий момент полягає в тому, що ця роздвоєність є не лише художнім прийомом, а й внутрішнім самовідчуттям письменників кола ВАПЛІТЕ: “Наше гасло – бий себе й інших «свиною». Будируй суспільство, не давай йому заснути. Наше гасло – вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє «Я»” [7, с. 104].

Водночас, роздвоєна природа образу Ілька Юги дає підставу говорити про його іронічність, про те, що його пафос не варто ототожнювати з естетичною настановою автора. В обговоренні “Патетичної сонати” Куліш наголошував: “Дієва особа «Я» ... це образ хиткої мінливої інтелігенції. Тому його романтичний ліризм – це не стиль п'єси і не метод автора, це тільки засіб зобразити «Я» (Югу) романтиком і ліриком властивими йому прикметами...” [82, с. 478]. Авторська іронія увиразнюється внаслідок парадоксальної гри з оповідними рівнями, коли на зміну органічному в своєму знанні дієгетичному нараторові, який або сам бере участь у сценах, або виправдовує свою неприсутність в описуваних ним ситуаціях такими ремарками, як *певно, очевидно, очевидно, немов оце бачу*, або *непочута розмова* приходить всюдисущий недієгетичний наратор.

Окремої уваги заслуговує і сам характер поєднання епічного та драматичного компонентів у п'єсі. Конфлікт між центральними персонажами “Патетичної сонати” – Ільком та Мариною – можна розглядати як боротьбу двох модусів зображення: безвольового ліризованого начала образу Ілька, якому формально відповідає оповідна структура із вольовим, дієвим началом образу Марини, якому відповідає драматична структура. Дієва особа Я не може бути рушійною силою драми через свою нерішучість та бездіяльність:

Я. Я... я зараз іду до неї. Не віриш? Я вже б давно пішов, та стерегли мене, не пускали. Луко, дві дикі звірихи: соромливість і вовкуватість. А сьогодні, всю ніч виходивши, я нарешті їх втомив, проклятих, і приспав. Сплять. І я піду!..

Ілько безвільний, радше обставини та інші персонажі, Марина та Лука керують його діями, ніж свідомий вольовий вибір: *Я майже іду услід за Лукою. Несу листа. Так. За іншої ситуації я б його порвав, як порвав сто тридцять попередніх. Але ж тепер я змушений його однести. І я несу. До четвертої дії, в якій Ілько рятує від розстрілу Андре Пєроцького, він власне й не діє особисто, а лише виступає фіксатором різних сцен. Ілько переважно функціонує як наративна інстанція і мало-продуктивний як драматичний персонаж. Натомість Марина є тією силою, що рухає дію “Патетичної сонати” вперед. Вона є не лише втіленням філософії чину, а й задає ритм розвитку драми, виконуючи відповідні уривки симфонії Бетговена.*

Підстави говорити про те, що “Патетична соната” – це своєрідна боротьба епічної та драматичної форм дають і обставини написання цього твору. З біографії Куліша відомо, що спершу ця фабула задумувалася автором як роман. Листування із І. Дніпровським засвідчує, що роман давався авторові болісно саме, як він зізнавався товаришеві, через неможливість знайти адекватну форму: “З моїм романом діло йде туго. Одбиваюся від старої форми, а нової ще не відшукав. Ламаюся” [4, с. 508]. А в листі від 14 жовтня 1924 року Куліш скаржиться “Або він мене (роман), або я його. Переглядаю свою зброю. Виточую поки що стиль” [4, с. 512]. Звідси й введення в “Патетичну сонату” наративної перспективи, і використання моделі “Ich-Drama”, і розширення функціональних можливостей ремарки, що як територія боротьби драматичного, оповідного та ліричного модусів зображення заслуговують окремої уваги.

Функціонально ремарки “Патетичної сонати” складені так, що Ілько може водночас виступати і як дійова особа, і як коментатор дії від власного імені. Наприклад: “Уявіть собі, друзі, ту ж таки вулицю і місто, запізнене в жовтень... Я на тайній варті біля тайного червоного повстанського пункту, що притаївся в Оврама в підвалі.”

Окрім того, В. Агеєва відзначає “позаутилітарну надмірність” Кулішевих ремарок [1]. Дослідниця пов'язує її з тим, що у Куліша слово винятково – як для драматичного твору – поліфункціональне та емоційно наснажене. Ремарки у Куліша надзвичайно образні й насичені різноманітними тропами. Їх можна розглядати як прозові уривки. Ремарки стають уже не допоміжними, а повноцінними елементами текстової структури, а адресатом їх тепер є не постановник або актор, а читач. Крім того, ремарки “Патетичної сонати” не лише ліризують, а й ритмізують сюжет.

Так, ремарки першої дії, що відбувається навесні 1917 року, сповнені “світло-ярливого пафосу” надії на духовне відродження, їх настрій перегукується із настроєм ліричного героя

“Сонячних кларнетів” П.Тичини. Так, зокрема, ремарка ...*Кометами здіймаються ракети, червоні, голубі, зелені. Танцює світ. Патетичний концерт...* містить ті самі мотиви, що й вірш “Не Зевс, не Пан...”:

*У танці я, ритмічний рух,  
В безсмертнім – всі планети.*

Не випадково Ступаю, ввижається, що “устають з могил сивоусі запорожці, сідають на коней. Цоки-цоки!.. Чуєш, мчать? Сивоусі лицарі...”, як і ліричному героєві “Золотого гомону”:

*Предки.  
Предки встали із могил;  
Пішли по місту.*

а в репліці Марини йдеться про софійські дзвони: “Ой дзвонить, софійські дзвони, щоб люди не чули, як я милого цілую...” Втім, синергію світла, музики, дзвонів та духовної атмосфери воскресіння в “Патетичній сонаті”, як і у Тичини, руйнує передчуття неунікної катастрофи: *Чую втретє “Патетичну”. І фантом супровід до allegro — стоголоса мідь Великодніх дзвонів. Дивлюся у віконце. Дзвіниці, як білі тополі. З найближчої пливе спів хорний: “Христос воскрес”... І тільки низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяця — розп’ятий міфічний Христос.*

Ремарки четвертої дії, що відбувається в жовтні, проникнуті вже зовсім іншим настроєм – тривожної напруги, похмурих барв та холоду, але все ж у них іще залишається місце для мрії: *М а р и н а знов одслоняє вікно. Дивиться. Йде сходами вниз. Назустріч виходить. Простягла до мене руки – ліву брову трошки ломить, очі усміхаються.*

У заключній, сьомій, дії одна з ремарок розкриває сам задум твору і до певної міри обґрунтовує його структуру, тобто знову можна говорити про те, що відбувається оголення прийому: *Я маю йти до себе. Так. Я піду до себе. Я піду тепер сам до себе, щоб допитати себе про все це. Має бути розмова із самим собою. Так! Мусить бути ще раз розмова людини з самим собою про зраду і про смерть.*

Таким чином, хоча поет Юга – це лише одна з позицій, що вступає у боротьбу в цій драмі, він, безумовно, перебуває у найвигіднішій ситуації, адже завдяки своїй наближеності до адресата через ремарки має змогу викликати більше симпатії та співчуття. Його позиція набуває характеру сповіді, спроби каяття. А те, що в самій структурі тексту закладене іронічне ставлення до цього образу, ставить його в один ряд із героями Ф. Достоевського.

Завершуючи розмову про боротьбу епічного та драматичного начал у “Патетичній сонаті”, варто зазначити, що по ходу п’єси кількість та функціональне навантаження ремарок зменшується, тобто драматичне перемагає епічне, але за масштабом зображення – події громадянської війни в Україні 1917–1919 років – вона все ж таки залишається твором епічного характеру. Зрештою, нестандартною формою п’єси авторів не лише вдається розв’язати проблему опанування складного матеріалу, а й відтворити всю напругу внутрішньої та зовнішньої боротьби особистості в умовах громадянської війни не лише на рівні розвитку дії, а й на рівні боротьби художніх структур.

### Література

1. Агеева В. П. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша / В. П. Агеева // Наукові записки НаУКМА. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 1998. – Т. 4. – С. 52–59. — (Серія “Філологія”).
2. Бергсон А. Творческая эволюция ; Материя и память ; [пер. с фр.] / Анри Бергсон. — Минск : Харвест, 1999. — 1407 с.
3. Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности / И. И. Блауберг // Бергсон А. Творческая эволюция; Материя и память. — Минск : Харвест, 1999. — С. 6–44.
4. Куліш М. Г. Твори : у 2 т. / Микола Куліш ; [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та коментар Л. С. Танюка]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – 877 с.
5. Ласло-Куцюк М. Шукання форми : нариси з української літератури ХХ століття / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 327 с.
6. Тичина П. Г. Сонячні кларнети : поезії / П. Тичина. — К. : Дніпро, 1990. — 399 с.
7. Хвильовий М. Твори в п’ятьох томах / М. Хвильовий. — Нью-Йорк ; Балтімор : Смолоскип, 1983. — Т.4. – 662 с.
8. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // М. Хвильовий/ Твори в п’ятьох томах / М. Хвильовий ; [передм. Юрій Шевельов]. — Нью-Йорк : Смолоскип, 1978-1986. — Т.4. – 7–63.
9. Шерех Ю. В. Шоста симфонія Куліша / Юрій Шерех // Куліш М. Г. Твори : у 2 т. / Микола Куліш / [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та коментар Л. С. Танюка]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – С. 326–339.
10. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — Москва: Языки славянской культуры, — 2003. — 312 с.
11. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / by Seymour Chatman. — Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1978. — 277 p.
12. Szondi P. Theory of the Modern Drama / Peter Szondi ; edited and translated by Michael Hays ; [foreword by Jochen Schulte-Jasse]. – Cambridge : Polity Press, 1987. – 129 p.

*The article focuses on the nature of intercourse between epic and dramatic presentational modes in M. Kulish’s “Patetychna Sonata”. By applying a model of communicational levels and discussing functions of narrator and stage directions in the play it illustrates the ways Ukrainian playwright extended communicative potential of the text.*

Keywords: M. Kulish, “Patetychna Sonata”, narrator, stage direction, level of communication.