

Степан Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
ORCID: 0000-0002-7791-9643*

ІДЕЯ «ЧИСТОЇ ФОРМИ» І ЖАНР «ПРОРОЧОЇ» П'ЄСИ В ДРАМАТУРГІЇ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА І МИКОЛИ КУЛІША

Розвиток модернізму у польській та українській драматургії початку ХХ століття важко уявити без таких її яскравих представників, як С. І. Віткевич і В. Винниченко та М. Куліш. Кожен з них по-своєму втілював у своїй творчості ідейно-естетичні засади модерністського художнього мислення, що йшло від національних традицій і тенденцій західноєвропейської драми і театру, й кожен з них по-своєму в цілому ряді п'єс стверджував щойно народжену модель експресіоністської ідейно-естетичної свідомості. Завдяки їх настійливих пошуків помітно видозмінювалися змістове і формотворче наповнення створених ними п'єс, їхня внутрішня та зовнішня структури, загалом їх поетика, що поставала, порівняно з традиційною, цілковито новаторською. Власне, через вплив творчості С. І. Віткевича та В. Винниченка і М. Куліша посутньо збагачувався літературно-сценічний процес перших десятиліть ХХ століття в Польщі та Україні.

Не вдаватимемося до осібного з'ясування ролі і місця кожного з творців модерністської драми в польській та українській літературах означеного періоду. Це ґрунтовно здійснили свого часу (тай нині також) як польські, так й українські дослідники, звертаючи свою увагу на цілому ряді збіжностей і розбіжностей в аналізі драматургії згаданих авторів. Проте такий порівняльно-типологічний підхід у їх дослідженнях здебільшого обмежувався вивченням контактено-генетичних впливів, історико-літературних та сценічних зумовленостей їх п'єс, що несли в собі елементи естетики й поетики експресіонізму. Нам же цікаво простежити спільність і відмінність у їх драматичних творах жанрових форм, їх функціональну заданість і творчу спроможність, зокрема в період самодостатності польського та українського варіантів модернізму.

Задля поставленої мети зосередимо свою увагу на таких не достатньо осмислених у сучасному літературознавстві компаративістських

проблемах, як художня трансформація висунутої польським драматургом ідеї «чистої форми» і з'ява «пророчної» п'єси у творчості С. І. Віткевича та В. Винниченка і М. Куліша. Для зіставлення як приклад візьмемо відповідно їх драми *Ян Мацей Кароль Виїєкліца* і *Пророк* та *Народний Малахій*. Тим паче, що написані вони майже в один час: у 20-30-х роках минулого століття, з використанням поетики експресіонізму щодо виражальних засобів, зосібна образотворення і формотворення, у результаті чого й з'явилася абсолютно нова жанрова модель «пророчної п'єси» у польській та українській драматургії.

Та перед цим слід конкретизувати саме поняття ідеї «чистої форми», запропонованої С. І. Віткевичем, що було втілене автором у цілому ряді його драматичних творів, а також у багатьох його теоретичних розробках як літературознавчого, так і театрознавчого спрямування. Власне, ідея «чистої форми» позначилася на образотворенні, сюжетно-композиційній структурі, драматизмі, драматичній дії, конфлікті й характері. Зрештою, на сценічності його п'єс (приміром, *Водяна курочка*, *Дюбал Вагазар*, або *На перевалах беззмістовності*, *Каракатиця*, або *Герканічний світогляд*, *Божевільний і черниця*, *Янулька*, *донька Фіздейка*, *Мати*, *Шевці*, *Тумор Мозгович*, *Безумний локомотив* та ін.)

Як підкреслює В. Захаров, концепція і мета ідеї «чистої форми» С. І. Віткевича спрямована передовсім на виявлення в читача чи глядача «таємниці існування», а відтак і переживання¹. Тому у своїй теорії «чистої форми» польський письменник постулював позицію очевидного відходу від реалістичної поетики з майже суспільною забороною у драмі та виставі будь-якої інтриги та причинно-наслідкової дії, позбавлених щонайменших внутрішньо-формальних логічних зв'язків. Власне, такій алогічності дії повинна б відповідати «фантастична» психологія характеру дійової особи, що мала б уникати законів біології, моралі, етики і психіки. Тож С. І. Віткевич, відштовхуючись від таких ідейно-естетичних засад своєї теорії «чистої форми», запропонував (і, до речі, блискуче художньо втілив) такі концептуальні моделі драматичних творів, відповідно до діянь героїв своїх п'єс: ті, що висловлюються і дотримуються життєвого сенсу; ті, хто суперечить (ігнорує чи свідомо руйнує) будь-який життєвий сенс; ті, котрі своїми вчинками залежні від безсенсових висловлювань; нарешті, той, хто діє без щонайменшого сенсу і висловлюється навіть без натяку на нього.

Звичайно, такий характер основного персонажа драматичного твору, такі його діяння та вчинки мусили б спонукати письменника до відповідного його змістового (ідейно-тематичного) наповнення. Саме в цьому

¹ В. Захаров, *Теорія «чистої форми» в художньому дискурсі Станіслава Ігнація Віткевича*. Автореф. дис.... канд. філол. наук, Київ 2011, с. 23.

вбачав С. І. Віткевич стратегію тодішньої драматургії і театру, що своєю чергою зумовлювала б вибір автором тем для своїх п'єс. Польський драматург і теоретик, як переконують його названі і не згадані тут драми, в основному зводив їх до функціонування у них трьох основних тем. По-перше, тема «втаємничення», що пронизує усю художню спадщину С. І. Віткевича (насамперед у драматургії. – С. Х.), розглянута у двоякому вимірі: як перманентний стан героїв, які перебувають у пошуку «таємниць існування» (*Каракатиця, або Герканічний світогляд, Божевільний і черниця, Янулька, донька Фіздейка* та ін. – С. Х.), і як процес ініціації наївного персонажа-дилетанта у середовище цинічних деградованих осіб, що, як правило, допроваджує до морального розладу особистості (*Дюбал Вагазар, або На перевалах беззмистовності, Мати, Тумор Мозгович* та ін. – С. Х.)². По-друге, тема «падіння «титана», експлікована у зв'язку з першою темою, представлена на прикладі кількох п'єс (*Нове визволення, Шевиці*), у яких виняткова особистість зазнає краху, втрачаючи позицію у суспільстві³. До цього ряду, безумовно, треба зарахувати і («драму у трьох актах без трупів». – авторське визначення. – С. Х.) як «пророчу» п'єсу *Ян Мацей Кароль Вишклиця*, що яскраво втілила ідею «чистої форми», продюсовану С. І. Віткевичем. По-третє, «тема життя як мистецтва» зумовлена тим, що герої водночас творять і знищують власний світ, де домінує гра як з іншими персонажами, так з певною традицією, усталеними нормами (*Водяна курочка, Шевиці* та ін.)⁴.

Визначаючи три наскрізні синтезуючі теми, сучасний дослідник В. Захаров не безпідставно виокремлює в них родо-жанровий синкретизм, систему гротеску, пародії, абсурдності, ігрових масок, складних мовленнєвих конструкцій та номінацій персонажів, тощо. По суті вся образна система ускладнена автором настільки, наскільки вона відповідає «деформації», якої вимагала його теорія «чистої форми». Передовсім віткевичівська візія світу позначилася не тільки на своєрідності його драматичних творів, а й на театральності (скажімо, просторовій композиції сцени). Тож має рацію польський дослідник Л. Сокул, який, вияскравлюючи особливості художнього мислення С. І. Віткевича, водночас вказував на характерні риси його концепції сценічності. І найпершим він називав «симультанізм», що притаманний поглядам Р. Вагнера на єдність мистецтва та експериментам С. Виспянського, а також «фантастику й несамовитість», зіткнення потужної просторової візії світу із детально продуманою арифметикою

² В. Гаккебуш, *У сучасному польському театрі*, Київ 1972, с. 7.

³ В. Захаров, *Теорія «чистої форми»...*, цит. праця, с. 7.

⁴ Там само.

ефектів, що «відповідає як конфлікту візійності та інтелектуалізму в творчості Віткація, так і найбільш загальній дефініції гротеску»⁵.

Таким чином, ідея «чистої форми» пронизувала не лише драматичні твори письменника, а й театральні постановки їх на сценах Польщі. Загалом С. І. Віткевич, на переконання дослідників, народився для театру, по суті, двічі. Уперше це сталося наприкінці десятих і початку двадцятих років минулого століття, коли молодий художник слова, живописець і філософ, повернувшись після Першої світової війни й оселившись у мальовничому гірському Закопане, створив близько тридцяти п'єс, частина з яких була надрукована і поставлена в польських театрах, зокрема Кракова, Варшави, Львова та ін. міст тодішньої Польщі. Однак тривало це недовго. «Щодо порожнечі, яка створюється довкруг мене, – писав він у 1931 році, – то я не можу пригадати того періоду, коли б я не відчував себе зовсім самотнім у нашому суспільстві»⁶. Вдруге народження С. І. Віткевича для театру відбулося вже після Другої світової війни, на початку шістдесятих, у бурхливі роки відлиги. Велике значення для цього ренесансу письменника мав вихід у світ 1962 року двотомника його драматичних творів, у редакції і зі вступним словом видатного польського критика та історика театру константина Пузини.

Відтоді його драми набувають все більшого і більшого резонансу у світі: наприкінці ХХ – початку ХХІ століття вони виходять як окремі збірники англійською, німецькою, французькою, італійською, російською, чеською, іспанською мовами, їх ставлять на підмостках США, Берліна, Мюнхена, Парижа, Осло, Рима, Мілана, Москви, Праги, Мадрида, Стокгольма; pojawiaються серйозні дослідження його творчості, засновано міжнародний журнал «*Cahiers Witkiewicz*». Для багатьох театральних колективів драматургія і театр С. І. Віткевича стали предтечею сюрреалізму та екзистенціалізму. Органічно сполучивши в них теоретичну ідею «чистої форми» і систему новаторських засобів художнього мислення, він піднімав як для ХХ-го, так і ХХІ століть надзвичайно важливі проблеми. Так, цивілізація, на думку Віткаці, у цей час досягне поворотного пункту: розпочнеться період зрівняння, усупільнення і механізації, які забезпечать масам щастя, знищуючи, однак, релігію, філософію й надто мистецтво, завдяки яким людина здатна відчувати «метафізичну подивованість у переживанні «таємниці буття».

Як уже зазначалося, згідно з положенням ідеї «чистої форми», С. І. Віткевич у своїх творах поривав з будь-якою життєвою правдоподібністю:

⁵ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 81.

⁶ S.I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opr. J. Degler, Warszawa 1976, s. 279.

«Йдучи з театру, людина повинна відчувати, що вона прокинулася після якогось дивного сну, в якому навіть найзвичніші речі мають дивне не пояснюване відчуття, характерне для сновидінь, ні з чим незрівнянне»⁷. У драматургії письменника, проте, все наполегливіше виникають питання і проблеми відходу однієї і приходу іншої епохи, виродження суспільного життя, місця і ролі мистецтва у майбутньому. Віткаци став одним із предтеч абсурду і водночас творцем пророчої картини долі нашого континенту в епоху всезагальної уніформізації і тоталітарних диктаторських систем. Вочевидь, звідси генеза такої жанрової форми в його драматургії, як «пророча» п'єса. За змістом вона відноситься як до першої, так і до другої категорії драм С. І. Віткевича (*Дюбал Вагазар, або На перевалах беззмістовності, Тумор Мозгович, Шевиці, Ян Мацей Кароль Вшекліца*). Однак за формальними вимірами найповніше відповідає цьому жанроутворенню остання з них.

Написана 1929 року, вона цілком органічно «вписувалася» до такого типу драматургії, у центрі якого – герой, пророк, місіонер, який прагне змінити чи бодай видозмінити стару модель життя і витворити нову або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства і людства, навіть ціною обману й сили. До речі, майже в цей час українські драматурги В. Винниченко та М. Куліш написали також пророчі п'єси, відповідно, *Пророк* і *Народний Малахій*, російський драматург М. Ердман *Самогубець*, єврейський письменник М. М. Сфорім *Подорож Веніаміна Третього* та ін. Цікаво, що в таких «пророчих» п'єсах часто лежали конкретні суспільно-історичні факти, прототипами виступали здебільшого реальні постаті. Проте під пером драматургів вони помітно актуалізувалися й екстраполювалися на майбутнє розвитку суспільної свідомості, людської цивілізації загалом, передбачаючи нерідко її спотвореність, а то й трагічність. *Ян Мацей Кароль Вшекліца*, повторюємо, порівняно рання драма С. І. Віткевича і заперечення та зневага ним «натовпу», «маси» знаходилися в ній поки що на далекій периферії і до самого фіналу були безмовними; до того ж цей драматичний твір – поки що «без трупів».

Тим часом у центрі його «пророчої» п'єси знаходиться постать ексцентрика, егоїста і параноїка сільського господаря тридцятидев'ятирічного Яна Мацея Кароля Вшекліци. Сучасному читачеві (не лише українському, а й польському) не надто важливо, чи став прототипом цього образу активний на той час, доволі популярний у двадцяті роки польський політичний діяч – символ вихідця із народу, лідер організації заможних селян, депутат Сейму Вінцентий Вітос (це вгадала, як їй здавалося, прониклива польська газетна критика тих років і що сам Віткевич тим часом заперечував).

⁷ S.I. Witkiewicz, *Bez kompromisu...*, цит. праця, s. 48.

Цікаво, що драматичний твір *Ян Мацей Кароль Вшекліца* єдиний, що мав у довоєнній Польщі (постановки у Варшаві та Львові) немалий сценічний успіх, не в останню чергу зобов'язаний саме цим політичним альянсам; не менш цікаво, що, створюючи п'єсу про «війта-президента у 1925 році, С. І. Віткевич і тут передбачив майбутнє політичне піднесення і спад героя: на початку травня 1926 року Вітос стає прем'єром, формує кабінет міністрів, але, усунений переворотом Юзефа Пілсудського, йде в опозицію, а ще згодом потрапляє до в'язниці.

І все ж при цій очевидній реальності фактів і постатей С. І. Віткевич писав п'єсу не про Вінцентія Вітоса. Він здійснив першу спробу створити у своєму театрі образ алогічний, протиприродно суперечливий, поліморфний. Той, який органічно сполучає в собі первозданну біологічну вітальність і щойно виявлену «зведеність» гомополітикуса. І кожен нерв цієї гідри тремтить від нетерпіння щось схопити, привласнити: посаду, владу, популярність, ученість, смачне селянське масло, красиву жінку і знову владу... Наскільки точна і влучна прозорливість драматурга, зафіксована на початку минулого століття. Власне, в цьому неперебутня цінність «пророчої» п'єси автора.

Образна система у цій драмі С. І. Віткевича доволі своєрідна, тому що на ній відображається «деформація», якої вимагає теорія «чистої форми». І справді, характер Вшекліци наскрізь деформований. Знайомлячись з ним, виявляємо, що Вшекліца не один. Його багато. Він встигає побути й міцним сільським війтом, і балакучим міським депутатом, і монахом, і навіть невдовзі монархістом, кандидатом у королі. Власне, це не маски, не фальшиві нав'язливі кимось іззовні вимучені личинки: у кожній із цих ролей Вшекліца цілком природний, почувається, сказати б, у своїй тарілці.

Такими ж «деформованим» (алогічними, гротескними й поліморфними) постають в українській модерністській драматургії цього періоду Малахій Стаканчик з *Народного Малахія* М. Куліша й Амар з *Пророка* В. Винниченка. Містечковий листоноша Малахій наївно вірить у те, що сам один спроможний врятувати людство, якщо стане голубим наркомом і буде виявляти підступність у житті, зриватиме маску доброчинності з олживого, прогнилого, пустопорожнього, загалом усього порочного. Він, новоявлений месія, по-дитячому впевнений, що, знищивши всі старі форми життя і витворивши нові, зможе за їх допомогою реформувати людину. Відтак, оновивши їх суть, одночасно можна буде оновити аж до цілковитих змін людське суспільство. Він теж суперечливий «гомополітикус», що зводить у собі біологічну вітальність і щойно виявлені суспільні прагнення.

Амар як суперсвідома особистість вважає, що тільки любов, всепрощення, покірливість і віра створять гармонію у людському і суспільному співжитті. Він, посланець Бога на землі, виконує функцію посередника (хай

і дещо позірну) між натовпом і Небом, тому й закликає молитися Всевишньому, бути великодушним у всьому. Та в умовах людських і суспільних взаємин, часто драматичних, навіть трагічних, ця великодушність несе на собі печать недоречного інфантилізму, а віра перетворюється у засліплення, у стихію.

Амар майже всіма сприймався як месія, що має порятувати, визволити світ од скверни, месія, який покликаний вивищити людину і народи у затхлому осередді життя, а відтак об'єднати їх в одну родину. Однак все далі й далі його вчення і прагнення, його діяння і вчинки дисгармонують з жорстоким і водночас агресивним модерним техносвітом (промовистою є сцена технічної перевірки – через електричний стілець – суперсили пророка), його релігійні погляди і переконання все частіше набували узвичаєно людських рис, як, скажімо, кохання до Кет, ненависть до Райта, ними почали торгувати найближчі учні (Ранджит, Сіндр), з їх допомогою почали збагачуватися (Вільямс), їх, зрештою, хапливо обмінювали на сите благополуччя. Зустрівшись з ворожнечею щодо себе, несприйняттям свого месіанства, свого пророцтва, Амар відчужується від людей, що його оточують, стає по суті самотнім.

Отож, як зазначає Л.Танюк, «загнаний у кут, він (Амар. – С. Х.) обирає ефектну смерть тепер уже лжемесії, переступаючи оту тонку межу між правдою і брехнею, що про неї говорив лесеукраїнський Гелен»⁸. І, може, мимоволі підтверджує слова свого учня Ранджита: «...всяку правду можна зробити брехнею і брехню правдою»⁹.

Одна за одною обриваються нитки, що зв'язували Малахія з довколишнім світом. Куди б не заводила його дорога вірувань, він всюди натикається на нерозуміння, зневагу. Урядовці з раднаркому, доглядачі з тюрми-божевільні, утримувачка публічного дому розпусти, робітники на заводі, навіть друзі і родичі – всі вони однаково залишаються глухими до його проповідей. Покривджений і усамітнений, Малахій може говорити тільки до себе, може грати лише собі: «І плювали, і били його по ланитах. Та він, узявши сурму золотую, подув у ню...*(вийняв дудку)* і загравав всесвітньої голубої симфонії. *(Заграв на дудку)*. Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та заграю»¹⁰.

Такі образи у польській і українській драматургії періоду модернізму – це своєрідний протейзм політичного типу не лише ХХ, а й ХХІ століття, його особистісна і моральна аморфність – аж ніяк не суперечать так добре всім знайомій жорстокості його суспільного іміджу, лінії поведінки. Той,

⁸ Л. Танюк, *До проблеми української «пророчої» п'єси*, „Сучасність” 1992, № 2, с. 135.

⁹ В. Винниченко, «Пророк». Драма, „Вітчизна” 1992, № 4, с. 26.

¹⁰ М. Куліш, «Народний Малахій» *Тагедійне*, [в:] М. Куліш, *Твори: У 2-х томах*, т. 2, Київ 1990, с. 83.

кого можна назвати лідером-висуванцем, хто прийшов на зміну традиційному правителю («богом даному» послідовнику), – живучий, до того ж не надто вередливий, не дуже вразливий; знадобляться будь-які личинки – триває беззастережний поклик до владного впливу на людські маси, і в Яна Мацея Вшекліці, і в Малахія, і в Амара.

Проте і лідери-висуванці, як і прості представники народних мас, також хворіють. Хвороба тут одна на двох і для Вшекліці, і для його «натовпів». Ян Мацей Кароль Вшекліца сам відчуває в собі «гидку хворобу психічного здуття». Авторитетний польський учений, медик-психіатр Антоні Кемпінський, досліджуючи психопатологію «надлюдей» – лідерів фашизму і більшовизму, виявляє у них параноїдальну проєкцію внутрішніх комплексів неповноцінності, а в натовпу мас, що зазнали ідеологічного впливу, – явище «колективного стану маячні», за допомогою якого легше маніпулювати нею. Відтак у такій «пророчій» п'єсі, за спостереженнями польського дослідника Яна Блонського, драматург вдається до «інстинкту пародіювання», що є відправною точкою «деформації» не лише характеру головного героя, а й подій, обставин і ситуацій, в яких діють інші персонажі – Роза Вшекліца, Ванда Лекторович, Анабазис Демур, Клавесин Викоблазон, Авраам Мласкаур, Генріх Твардзиш, Валентина де Полинє та ін.

Лідер-висуванець і натовп людей, взаємини між ними: це також спостерігається в пророчих п'єсах українських драматургів М. Куліша та В. Винниченка. Одверті глузування й знущання з Малахія, що він – фантаст і фанатично обмежена людина – сам же й їх спровокував, спричиняють до його божевілля. Малахій – трагікомічний у своїх сповіданнях, тому він жалюгідний і смішний у своєму піднесенні, пориві щось робити у реформуванні людини, тому всі його «місіонерські» вчинки завершуються прямо протилежними задумові результатами, тому й дудка його, що мала творити прекрасну «голубу симфонію» раз по раз зривалася і «гугнявила диким дисонансом». Власне, в цьому й упослідження Малахія.

Гоніння Амара починається з виявлення у нього загальнолюдського начала: пророк перестає бути пророком, принаймні для найближчих. Для них він був посланником Бога до тих пір, поки своєю духовністю дбав про людство загалом, а не про окремішню людину. Однак достатньо йому було зійти із-за хмарних висот і опуститися до конкретної особистості, виявляючи при цьому звичайні почуття, як Божа ласка і сила зникали, а люди, що його оточували, починали ставитися до нього не тільки байдуже, але й вороже. І Амарові не залишалося нічого іншого, як самозректися, заперечити своє пророцтво, свою віру в ім'я тієї ж великої мети (тепер уже безповоротно втраченої) і віддати самого себе в руки технократам, піддатися облудним планам. Як фізична постать, він відходить у небуття, імпульсувавши цим уже востаннє створений і упосліджений ним же міф

про можливість, грядущість великої ери амар'янства. Для технократії його смерть перетворилася у знаряддя, за допомогою якого можна правити світом, навіть через знеціненого, фальшивого Амара, аби у нього сліпо вірували натовп, маси. Як чітко відлунює це в нинішніх суспільно-ідеологічних умовах в окремих регіонах світу!

Усі герої української і польської «пророчної» драми – приречені.

Малахій безсилий змінити людину і суспільство. Не тільки тому, що сам-один цього прагне, а тому, що ніхто не може змінити суперечливих взаємин між людиною і суспільством, які є їх законом. «Можна удосконалювати форми суспільного життя, не можна зробити голубої реформи суспільства, бо це – проблема й мета індивіда, а не суспільства»¹¹. І фанатизм героя тут безсилий, навіть зайвий.

Амар як небесний месія, як вождь, як лідер народних мас, як фанатик до певної міри, розчиняється у Богові, а як непересічна особистість, здійснивши благоденство у ставленні до людини, розчиняється в людях, у натовпі. І в одному, і в іншому випадках він перестає бути Пророком. Не знаючи, не розуміючи реального життя, він неминуче мусив упасти жертвою за свою ідею, як справедливо зауважила Л. Залеська-Онишкевич¹². Власне у цьому драма і велич Амара. Не Пророк, а Людина витримує своє високе призначення на землі, з певністю вірить у можливість змін на ній, хай і через втрати, через катастрофи. В. Чапленко, аналізуючи таку «пророчу» п'єсу Володимира Винниченка, висловив думку, що з «амар'янством сталося те, що сталося й з усіма подібними доктринами. Зокрема первісним християнством – воно стало теоретичним ідеалом, але без практичного застосування»¹³.

Як і Амар, Вшекліца – явний лідер. Лідер потенційний. Його рівноскладовість замінює йому відсутність особистісного змісту. Він сильний і слабкий водночас. Його «всіх передущу» сусідує з жалібним скиглінням: «У мене виламали хребет», а у фіналі він загалом плентається по сцені. Силач і слабак одночасно, фанатик і цинік – усе це також породження віку автоматів і страхіть. Закінчує герой-пророк у п'єсі ганебно. І все ж у 1929 році, коли С. І. Віткевич написав цей драматичний твір, у Вшекліци все ще було попереду, він не закінчував, а тільки розпочинав свій шлях у великому світі. Вождь, месія, що лякливо відсиджувався у бетонних бункерах (від Вшекліци несе затхлість і пліснявість), людина «без хребта», що зневажала

¹¹ Ю. Шерех, *Шоста симфонія Миколи Куліша*, [в:] М. Куліш, *Твори: У 2-х томах*, т. 2, Київ 1990, с. 329.

¹² Л. Залеська-Онишкевич, «Пророк» – остання драма Володимира Винниченка, „Слово” 1973, № 5, с. 194–204.

¹³ В. Чапленко, *Про Винниченкову п'єсу «Пророк» і децю інше*, „Нові дні Торонто” 1966, № 193, с. 23.

цілі країни, параноїк коло штурвалу важкого корабля націй – надто знайоме нам усе це у 30-ті, 40-і роки минулого століття (почасти і в столітті нинішньому) в розвитку нашої цивілізації. Така позірливість С. І. Віткевича гідна подиву: він на початку століття пророче передбачив метафізичний жах кінця XX віку, а то й початку XXI століття задовго до нас.

То вже в наступній драмі *Шевці*, написаній у 30-ті роки минулого століття, драматург із цілого переліку тогочасних суспільних явищ, що народжувалися доволі швидко, вибирав, акцентував увагу на таких «деформованих» уявленнях людства, як фанатизм, беззастережна віра в поводири, сліпа відданість вождеві, ідеї надособистісності, ідеології всеохопності людських мас... Тут без прийомів гротеску й абсурду, пародіювання і фантасмагоричної візійності не обходилася жодна сцена, жодна дійова особа, зрештою, і komponування твору зазнавало її впливу. Тож має рацію сучасний український дослідник В. Захаров, який стверджує, що «винятковість драматургічного дискурсу митця полягає в тому, що він, використавши багатий інструментарій поезики гротеску та пародіювання, сформував підґрунтя для становлення польської драми абсурду (С. Мрожек, Т. Ружевич, В. Гомбрович) та режисерських експериментів Т. Кантора, що образно виражали «постапокаліптичну дійсність повоєнної Польщі». А концептуальні моделі драматургії і театру (в тому числі «пророча» п'єса та вистава) С. І. Віткевича, що значною мірою будувалися на засадах розробленої ним теорії «чистої форми», «подібні до проекту європейської драми, представлені творами С. Бекета, Е. Йонеско, Ф. Дюрренматта та ін.»¹⁴.

Як бачимо, розп'яту душу, розчахнену свідомість і Яна Мацея Кароля Вшеклиці, і Малахія, і Амара можна пояснити цілим рядом мотивів. Саме у їх різноманітності та розмаїтості і лежить справжня, глибока причина парадоксальної долі головних героїв «пророчих» драм С. І. Віткевича, М. Куліша і В. Винниченка. Вони, герої, зазнають відчутної поразки у життєвій боротьбі, яку так високо ставлять і цінують у своїх фанатичних віруваннях і месійних пророцтвах. Вони не можуть утвердити свою віру, свої принципи, нарешті, свою волю – і не бажають підпорядковувати їх комусь іншому, чужому; безсилі діяти як одинаки – і не хочуть діяти разом, прагнуть любові – зазнають зневаги або й ненависті з боку натовпу. Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Яна Мацея Кароля Вшеклиці, Малахія Стаканчика і Амара вияскравлюються драматургами через пародіювання, алегорію, алюзію не стільки як постаті-індивідуалісти, а як мученики індивідуалізму, створеного засліпленістю фанатизму «гомополітикуса», нездійсненням пророцтвом у середовищі суспільної і неприязної утилітарності.

¹⁴ В. Захаров, *Теорія «чистої форми»...*, цит. праця, с. 11.

Отож, лише три модерністські твори польського й українських драматургів, що піддавалися порівняльно-типологічному аналізу, засвідчують їх новаторство у жанротворенні такої драматургічної форми, як «пророча» п'єса. У нових модерністських умовах розвитку драми і театру вона виявилася, як ми переконалися, життєтворчою.

Література

- Винниченко, В., 1992. «Пророк». Драма. *Вітчизна*, № 4. с. 19–48.
- Гаккебуш, В., 1972. *У сучасному польському театрі*. Київ: Мистецтво.
- Залеська-Онишкевич, Л., 1973. «Пророк» – остання драма Володимира Винниченка. *Слово*, № 5. с. 194–204.
- Захаров, В., 2011. *Теорія «чистої форми» в художньому дискурсі Станіслава Ігнація Віткевича*. Автореф. дис.... канд. філол. наук. Київ.
- Куліш, М., 1990. «Народний Малахій» Тагедійне. В: Куліш, М. *Твори: У 2-х томах: Т. 2*. Київ: Дніпро.
- Танюк, Л., 1992. До проблеми української «пророчої» п'єси. *Сучасність*, № 2. с. 130–140.
- Чапленко, В., 1966. Про Винниченкову п'єсу «Пророк» і дещо інше. *Нові дні Торонто*, № 193, с. 96–103.
- Шерех, Ю. (Юрій Шевельов), 1990. *Шоста симфонія Миколи Куліша*. В: Куліш, М. *Твори: У 2-х томах: Т. 2*. Київ: Дніпро.
- Sokół, L., 1973. *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum.
- Witkiewicz, S.I., 1976a. *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. zebrał i opr. J. Degler. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Stepan Khorob

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine

THE CONCEPT OF “PURE FORM” AND THE “PROPHETIC” DRAMA GENRE IN THE DRAMATIC WORKS BY STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, VOLODYMYR VYNNYCHENKO AND MYKOŁA KULISH

Summary

This paper presents an analysis of typical features of the prophetic drama genre in light of the “pure form” concept proposed by the Polish playwright Stanisław Ignacy Witkiewicz and Ukrainian playwrights Mykola Kulish and Volodymyr Vynnychenko. To compare the contents and form of this type of drama, a play by Witkiewicz titled “Jan Maciej Karol Hellcat” and plays by the Ukrainian playwrights “Narodny Malakhii” and “The Prophet” were analysed. It was demonstrated that the above plays are correlated

not only by their aesthetics and poetics of expressionism and surrealist components, but also in the aspect of genre syncretism, grotesque, parody, absurd, play of masks, complex linguistic structures and names of personae. While achieving considerable complexity of their protagonists – Jan Maciej Karol Hellcat, Malakhiy Stakanchyk and Amar – the Polish and Ukrainian playwrights found their individual ways to “deform” the images of the personae following the guidelines of “pure form” theory.

The author of this paper also indicates not only the relatively close dates of creation of the plays (1920s-1930s), but also the almost identical social and historical conditions of their origin, and the real figures that provided prototypes for most of the personae, viz. representatives of Polish and Ukrainian societies. Considering the subjects and problems addressed, the plays are influenced not only by literary reminiscences – they are also deeply rooted in medieval morality, although direct sources of this type of subject and problems can be traced to liturgical drama, with its attempts to depict the acts and journeys of prophets. Finally, the common characteristics of the above Polish and Ukrainian dramatic works result from the fact that they were created by Stanisław Ignacy Witkiewicz, Mykola Kulish and Volodymyr Vynnychenko in the time of emerging various versions of Polish and Ukrainian Modernism.

Key words: Modernism, “pure form”, “prophetic” art, S. I. Witkiewicz, M. Kulish, V. Vynnychenko, comparative typological analysis, Expressionism.