

Степан ХОРОБ¹

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
ORCID 0000-0002-7791-9643

Кореляція категорії *sacrum* у драматургії Григора Лужницького

Одним із яскравих представників Львівського літературно-художнього угруповання „Логос”, що діяло на початку ХХ століття й об’єднувало у своїх рядах українських письменників та священників греко-католицького віросповідання, був Григор Лужницький (1903-1990) – поет, прозаїк, драматург, релігієзнавець, театрознавець і журналіст, який переважно більшість свого життя прожив в еміграції. До недавнього часу про його творчість в Україні майже нічого не було відомо не тільки читацькому загалу, а й національному літературознавству і театрознавству. Лише із здобуттям незалежності його твори (здебільшого поодинокі) почали з’являтися в українському національно-духовному і літературно-мистецькому середовищі. Не вдаватимось до історії видання його прози, драматургії, театрознавчих праць, публіцистичних статей, літературознавчих досліджень, поезії та релігієзнавчих і культурологічних студій, як і їх окремих нинішніх републікацій. Зауважимо тільки, що сьогоднішній читач і науковець уже має можливість познайомитись з ними і скласти своє уявлення про рівень їх художньо-образного наповнення, естетичну вартість і дослідницьку цінність².

Серед такої поліаспектності його творчості осібне місце посідає його драматургія, яку, за спостереженнями Леоніда Рудницького, можна згрупувати за трьома категоріями: а) історично-релігійна п’еса, б) побутово-психологічна

¹ Степан Хороб – літературознавець, театрознавець, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, kaf.lit@ukr.net.

² Často vystupav pod psevdonimami: Meriâm, S. Ordìvs’kij, B. Polânič, Pavlo Kornič, Meriâm-Lužnic’kij etc. Div., napríklad: G. Lužnic’kij, *Posol do Boga*, Īvano-Frankivs’k 1996; G. Lužnic’kij, *12 Listiv Andreâ Šeptic’kogo do materi*, L’viv 1996; G. Lužnic’kij, *Vibrane*, Īvano-Frankivs’k 1998; G. Lužnic’kij, *Ukrains’kijteatr: naukovì praci, statì, recenzii: U 2-h tomah*, L’viv 2004; G. Lužnic’kij, *Čornij snig. Zamok ângola smerti*, Īvano-Frankivs’k 2017.

драма, в) рев'ю і музична комедія. „Визначальним принципом усієї драматургії Г. Лужницького, — зауважує він, — є християнський дух, християнська мораль і естетичні норми. Ці риси особливо притаманні першим двом категоріям”³. Загалом Григор Лужницький написав понад двадцять драматичних творів та інсценізацій різних за проблемно-тематичним спрямуванням і жанроутворенням. Однак форма релігійно-християнської драми і виявлення у ній сакруму як художньої та історичної правди, як ідейно-істетичної категорії у внутрішній і зовнішній структурі його п'єси завжди була домінуючою. З цього погляду варто простежити кореляцію (взаємозалежність) саме категорії сакруму в драматичних творах Григора Лужницького. До цього слід додати, що сакральність (релігійність) посутньо позначалася на стильових ознаках, на типах художнього мислення авторів такого виду літератури, а також значною мірою узалежнювалася в зв'язку із етнопсихологічними, геополітичними і державотвірними чинниками, на що вказують як українські, так і зарубіжні дослідники християнсько-релігійного літературного письменства⁴, зокрема драматургії і театру⁵.

Щодо п'єс Григора Лужницького, то категорія сакруму особливо виразняється у його релігійній містерії *Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа*, історичному фактомонтажі *Посол до Бога*, історико-релігійній драмі *Сестра-воротарка* та *Ой зійшла зоря над Почаєвом*, хоча наявна вона і в інших драматичних творах письменника – у п'єсах з козацького побуту *Ой Морозе, Морозенку, Січовий суд (Олексій Попович), Лицарі ночі, Дума про Нечая*, інсценізаціях *Мотря, Камо грядеши* та інші. Так чи інакше сакральне тут корелювалося різноманітними чинниками: впливом *Святого Письма*, християнськими традиціями, тенденціями розвитку християнсько-релігійного письменства, історико-суспільними чинниками, врешті, впливом

³ L. Rudnic'kij, *Dramaturiâ Grigora Lužnic'kogo* [v:] „Zapiski NTŠ. Praci filologičnoï sekcii”, t. CCXXIV, L'viv 1992, s.185-209.

⁴ Div., skažimo: L. Bilec'kij, *Ukraïns'ka drama*, L'viv 1922; V. Âniv, *Narisi doïstorii Ukraïns'koï etnopsihologii*, Mûnhen 1933; T. Kostruba, *Oglâd Ukraïns'koï literaturi v 1918 -1938 rr.* [v:] „Žittâ i slovo: Kvartal'nik dlâ religii j kul'turi”, č. 2, Îpsbruk 1948, s. 238-250; Â. Grickov'ân, *Ukraïns'ka katolic'ka literatura. 1919-1939* [v:] *zb. Bogosloviâ*, t. 55, Rim 1983, s. 137-145; I. Mirčuk, *Svitovidčuttâ Ukraïncâ* [v:] *Zb. Bogosloviâ*, t. 55, Rim 1983, s. 137-145; I. Mirčuk, *Svitovidčuttâ Ukraïncâ* [v:] *Zb. Ukraïns'ka duša*, N'û-Jork-Toronto 1956, s. 13-25; C. Luzerna, *Das Balladendrama der Suedslave*, Leipzig 1923; P. Caraman, *Obrzęd kołedowania u Slowian i Rumunów*, Kraków 1933.

⁵ Div., skažimo: O. Dombrov's'kij, *Literaturnielementi v Biblii* [v] Kiïv, Filadel'fiâ, № 5-6, s. 284-288; M. Sulima, *Ukraïns'ka dramaturgiâ XVII – XVIII st.*, K. 2005; L. Safronova, *Ukraïns'kij teatr baroko ta hristiâns'ki kul'turni tradiciïa* [v:] *Ukraïns'ke baroko ta êvrops'kij kontekst*, Kiïv 1991, s. 29-31; Horob S., *Ukraïns'ke religijno-hristiâns'ka drama: tradiciï, stil', poetika* [v:] Horob S., *Literaturno-mistec'kiznaki žittâ: literaturoznaveči j teatroznaveči statii, doslidžennâ j publicistika*, Îvano-Frankivs'k 2009, s. 135-226 etc.; H. Willcox, *Bible study through educational dramatics*, New York 1984, 2 ed.; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1996.

літургійного дійства, на що вказував Григор Лужницький у своїй ґрунтовній статті *Праукраїнський театр*⁶.

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих *Оберамергауських страстей Христових* і польської католицької п'єси (приміром, твори Збігнева Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Григора Лужницького *Голгота–Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа* з виразним сакральним спрямуванням. Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Заглиблюючись у зміст першооснови, автор наче й непомітно, проте все ж своєрідно переплавив розрізнені сакральні фабульні події і звів їх органічно до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому, в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел, і передусім специфічному трактуванню образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать з'являється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми, – чи не найбільше досягнення драматурга в художній інтерпретації категорії сакрум.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання „Логос”. Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не лише прагнув новаторства у розкритті, здавалось би, канонізованих сакральних жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідомо йшов (при тому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією образ Ісуса Христа не те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

Як зазначає Леонід Рудницький, „може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоевського, в його *Легенді про Великого Інквізитора*, де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г. Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком нехтує традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, отже свого він нічого не додав. Г. Лужницький (...) не назвав себе автором п'єси, а „тільки перекладачем (...).

⁶ G. Lužnic'kij, *Praukraїns'kij teatr* [v:], „Zapiski naukovogo tovaristva imeni Tarasa Ševčenkа”, Нью-Йорк-Париж 1956 s. 60-73.

Таким чином, Г. Лужницький так скорелював категорію сакрального і так зумів поєднати традицію з модернізмом, що це, власне, викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу⁷.

Саме образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки слід визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають передусім ті сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи „заряджені” не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Григор Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе доволі вправним творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладено не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з іншого, в XIII яві першої картини, що має назву *Провідь на горі*.

„Ангел: Заверни з цієї дороги, Юдо, поки ще час. Заверни!

Сатана: А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв тобі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, щоб цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахміттю ходив?

Глянь на себе, Юдо, глянь на свій хитон, на свої постолі, адже ж тебе вибрав цар, щоб ти Його науку ширив.

Юда: *(помалу оглядає свій дірявий хитон, шнурком пов'язані постолі)*. Так, це моє усе багатство...

Ангел: Юдо, Юдо! Багатство не приносить щастя.

Юда: *(наче у відповідь Ангелові)*. Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що для щастя потрібне.

Сатана: За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. В кого гроші – той сильний, у кого гроші, того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші – це сила.

Юда: *(шепче з пристрастю)*. Гроші!

Ангел: Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загибелі твоєї душі.

Сатана: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зломаної драхми нема? Що тобі з душі, коли всі

⁷ L. Rudnic'kij, *Dramaturgiâ Grigora Lužnic'kogo* [v:] „Zapiski NTŠ”, t. CCXXIV, L'viv 1992, s. 196.

стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згрідливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра всі ті, що сьогодні ще насміхаються з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Юда: (*гордо*). Бо в мене будуть гроші.

Ангел: На цих грошах буде кров невинної людини...”⁸.

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Григора Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, нарешті, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрема Юди⁹. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що порушувало композиційну стрункість твору (пропорційність картин, їх логічну послідовність). Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подієвістю чотирьох євангельських книг, тільки злутувавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передусім Сина Божого й того, хто зрадив його „за тридцять срібників” – Юди, які доволі часто зображувалися в світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бодай цим мимохіть спонукали до певної схеми в їх відтворенні). Нарешті, цілком природним було прагнення Григора Лужницького – патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання „Логос”) українського письменника на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку ХХ ст. схожі сакральні твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відроджувалися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

⁸ G. Lužnic'kij, *Golgota– Strasti, Smert' i Voskresinnâ Gospoda našogo Īsusa Hrista: Religijna misterijâ nasim kartin (naosnovi svâtoĭ Ėvangelijâ)* [v:] G. Lužnic'kij, *Posol do Boga: Ukraïns'ka istorično-religijna drama*, Īvano-Frankivs'k 1996, s. 112-113.

⁹ A. Nâmcu, V. Antofijčuk, *Problemi tradiciĭ novatorstva u svitovij literaturi: Navč. posibnik*, Černivci 1998, s. 180-181.

Проте розглядаючи окремішній твір Григора Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії *Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа*¹⁰.

Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих сакральних канонів, переосмислюючи по-своєму цілу низку сюжетів, образів, мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності, з іншого – поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі сакральних подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень. Ці два етапи творення головної дійової особи Нового Завіту широко спостерігаються в світовому письменстві (*Остання спокуса Христа* Н. Казандзакіса, *Євангеліє від Ісуса* Ж. Сарамано, *Євангеліє від Сина Божого* Н. Мейлера, *Зворушливе чудо* Е. де Кейроша, *Перекази про Христа* С. Лагерлеф та ін.). Понад те, якщо проектувати з початку ХХ ст. на його подальші роки в трансформуванні цієї головної постаті Біблії, то варто зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних Євангелій і обґрунтувати це можна не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, а й цілковито свідомими корелятивними настановами інтерпретації сакральних євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій альтернативного художнього мислення.

Під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів, як зазначає дослідник Володимир Антофійчук, у процесі художнього мислення особливо виокремлюється проблема створення сакральної постаті Ісуса Христа в письменстві, яка, відштовхуючись од догматичних підходів, як суб'єктивно, так й об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Уточнюючи цю проблему, науковець зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Іуду, Пілата, Варавву і на перший план висувують подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо „образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як „інструментом” впливу Боголюдини на навколишній світ виступає слово”¹¹. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького

¹⁰ *Ibidem*, s. 181.

¹¹ *Ibidem*, s. 28.

Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа, як зрештою, якоюсь мірою й образ Юди (Іуди), що майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, варто б говорити про архетип зради і про відповідну кореляцію категорії сакрум).

Інший драматичний релігійно-християнський твір Григора Лужницького, скорельований категорією сакрум, є п'єса *Посол до Бога*, де, окрім виразно сакрального спрямування, так чи інакше відбито певні історичні й національні реалії, соціально духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Ця драма й досі залишається, по суті, самотнім таким жанровим утворенням, як історичний фотомонтаж. Така форма твору, такий стиль, вочевидь, диктувалися проблемно-тематичною наповненістю змісту і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією. У передмові до публікації цього твору в щорічнику „Життя і слово” зазначалося, що *Посол до Бога*, на відміну від попередніх релігійних драм цього автора (*Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа* та інсценізації роману Генрика Сенкевича *Камо грядеш – Авт.*), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, дещо випадав з неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетно-композиційна структура були, за свідченням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує тривала полеміка на сторінках таких західноукраїнських часописів, як „Новий час”, „Діло”, „Нова зоря”, „Неділя” та ін.

Щодо стильового новаторства й своєрідності сюжетно-композиційної будови цього твору, то її поетика значною мірою позначена експресією та світовідчуттям самого автора, особливостями його художнього мислення, в якому органічно співіснували сакральна і профанна позиція людини, митця, громадянина, патріота. Для українського загалу і події про Христові страсті, і переслідування перших християн за часів Нерона, що є основами сюжетів відповідно в *Голготі...* й *Камо грядеш* Григора Лужницького, були цілковито духовно сприйнятливими і заздалегідь духовно посвяченими в них. Тим часом *Посол до Бога* не лише релігійна п'єса, а й до певної міри реалістична, бо її фактомонтаж сконструйований на конкретно-історичних подіях без помітних укралень містерійності, на справжніх релігійних ситуаціях, що мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII ст.

Події драми *Посол до Бога* й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес – актуальність порушеної автором проблеми не викликає щонайменшого сумніву. Причому проблема ця логічно й мотивовано розв'язується засобами драматургічної поетики й передусім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, відтак головним героєм дійства стала Українська церква в своїй конфліктній боротьбі між польським католицизмом і російським православ'ям. Власне, це й є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше сконденсовано навколо постаті „посла до Бога”, святого

Йосафата Кунцевича, який однак є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним динамізованим характером. Усе, що пов'язане з ним, – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджується насамперед навколо містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті – папи Урбана VIII і тодішніх кардиналів, архієпископів Йосафата Кунцевича й Мелетія Смотрицького, священника Веляміна Рутського, гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, короля Жигмонта III, гетьмана литовського Лева Сапєги та інших, а також постаті вимислені, переважно отці-василіяни, прості священники і звичайні віруючі.

Загалом, як і в попередньо аналізованій драмі, Григор Лужницький й тут надто наситив сюжет і драматичну дію персонажами, які іноді й зовсім не відіграють якої-небудь суттєвої ролі в розгортанні тих чи тих подій своєю заданістю й статичністю, і від того видаються цілком зайвими. Цьому сприяє також і дещо громіздка композиція драми, яка складається аж із дев'яти розлогіх картин, якоюсь мірою зміщуваних і в часі, і в просторі, що більше характеризує наративну, ніж драматургічно-сценічну сюжетність. Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно мотивованих репліках, де, власне, чи не найвиразніше простежується та надприродна сутність християнськості (католицькості) церкви, глибокі сакральні вірування її мирян у Господа Бога.

Щодо цього, найбільш предметними і дійовими у художній структурі тексту проступають діалоги між священником Велямином Рутським та архієпископом Мелетієм Смотрицьким – своєрідними опозиціонерами в розумінні ролі й значення унії в українському суспільному житті. Причому Григор Лужницький так вибудовує конфліктний вузол між ними, розв'язуючи який персонажі виявляють не стільки розходження чи протиріччя в ідеї християнського вірування, як трагічні суперечності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й незалежнення Української помісної церкви. Тим-то як близькі й зрозумілі сприймаються болючі та пристрасні, внутрішньо вистраждані та багатозначні слова Мелетія Смотрицького, мовлені ним у суперечці з Велямином Рутським про дилему Української церкви й можливі наслідки від цього:

Смотрицький: Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так як православні українці в кожному католицькому священникові бачать єзуїта, так українці в кожному православному бачать москвина. При чім же тут Москва? Ми проливаємо кров, і ми з цього черпаємо силу?!¹².

¹² G. Lužnic'kij, *Posol do Boga: Īstoričnij faktomontaž na dev`āt' kartin* [v:] G. Lužnic'kij, *Posol do Boga: Ukraїns'ka Īstorično-religijna drama*, Īvano-Frankivs'k 1996, s. 63.

Дослідники релігійно-християнської драматургії Григора Лужницького, відзначаючи такий діалогічно-монологічний засіб творення драматичної дії як домінуючий (до речі, деякі діалоги чи монологи прямо ідентифікуються з висловлюваннями, автентично запозиченими автором із історичних документів), все ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізодів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційного елемента, як сценічність.

Уже інший твір Григора Лужницького – історико-релігійна драма *Ой зійшла зоря над Почаєвом* – вирізняється більшою сюжетно-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча її основу також складають конкретні історичні й національні події, що корелюються категорією сакруму: захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 р., від нападу турків 1675 р., від загарбницьких посягань російських самодержців у 1831 р. Кожна окремішня реальна подія становить собою відповідно окрему динамізовану картину-дію, а в своїй сукупності – напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор вдався до часово-просторової єдності розрізнених навіть століттями подій, образів, персонажів навколо головного героя – Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи іншій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою був продиктований специфікою міфологічно-образного мислення, пов'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи накше виявляється), а з іншого боку, більшою мірою був зумовлений релігійністю авторської свідомості (християнське розуміння часу і простору як необмеженості в сприйнятті), сакральністю самого драматурга. Відтак стає зрозумілим використання в такому жанровому утворенні як образів загальних чи їх варіативних комбінацій, все-таки зумовлених історичною конкретикою, так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, дух сакральності, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу у драмі *Ой зійшла зоря над Почаєвом* цілковито вмотивовує її конкретні часово-просторові параметри та її сакральність, що, повторюємо, надає цьому творові Григора Лужницького художньої цілісності й завершеності, життєвої правдивості й справжньої релігійності.

Розвиток української релігійно-християнської драматургії характеризується не тільки ремінісцентністю євангельських притч, а й художньо-стильовою обробкою біблійних чи середньовічних легенд, пов'язаних із Дівою Марією. Власне сюжет п'єси *Сестра-воротарка* Григора Лужницького запозичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, мало ембріональне драматургічне спрямування, що було очевидно спонукою

і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм.

Драматизований сакральний сюжет, у якому Божа Мати виступає як сестра-монахиня Марія, лежить в основі драматургічного твору Григора Лужницького *Сестра-воротарка*, який помітно вирізняється від попередніх п'єс – *Посла до Бога і Голготи – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа* – завдяки створеним образам-персонажам, зокрема, сестри Марії, Ігумені, Труцького, Огородника, Степана, навіть другорядних, епізодичних дійових осіб, що доволі органічно сполучали в собі нотки реалізму й містицизму, сакрального і профанного.

Джерелом драматизму тут є не просто сама собою традиційно драматизована сакральна фабула про пречисту Діву, а насамперед її художня інтерпретація як послідовна й безпосередня система розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які цілковито природно, достатньо мотивовано поєднували в собі секулярний і сакралізований світи. У цьому творі Григор Лужницький частіше заглиблюється в психологічні основи сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від суто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зокрема в поведінці і діяннях головної героїні. Цікаво, що хоча в *Сестрі-воротарці* й акцентується на розвитку зовнішньої дії (насамперед через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), усе ж здійснюється це драматургом наче мимохіть, ескізно. Головне, повторюємо, порухи психологічного світу сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, письменник надає виразних українських національних рис, передусім у тих сценах та епізодах, які мають конкретні часово-просторові орієнтири, місцевий колорит. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

З усього проаналізованого матеріалу можна зробити кілька присутніх висновків: Григор Лужницький як автор української релігійно-християнської драматургії, що генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядності й ритуалів і літургійного дійства, корелював відповідно категорію сакруму. Завдяки цьому вона завжди була повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомості українців. Окрім того, такого типу драма, загалом така християнська традиція цілковито вписувалися до координат не лише української, але й західноєвропейської драматургії чи сакрального письменства загалом.

Українська релігійно-християнська драма перших десятиліть ХХ століття, витворена Григором Лужницьким, – явище не лише самодостатнє у своїй ідейно-естетичній сутності, а й цілковито органічне, іманентне в загальному літературно-мистецькому процесі. Воно характеризує тяглість християнської традиції як у національному, так і в світовому письменстві, що заперечує донедавна

канонізовану офіційним радянським літературознавством думку про начебто „творчу неспроможність”, „художню неповноцінність”, „часову регламентованість”, „містичну обмеженість”, „етнічну вузькість”, „змістово-образну недовготривалість” такого роду сакральних творів. Одночасно воно переконливо засвідчує стильову різноманітність, повноту і цілісність розвитку української літератури на всіх етапах її побутування, спонукаючи щоразу нові й нові покоління науковців до виявлення його генези й поетики, своєрідності стилю й особливостей авторської художньої свідомості тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Antofijčuk V., *Zakonomirnosti pereosmislennâ sūzetiv taobraziv Novogo Zavitu v ukrains'kij literaturi* [v:] *Bibliâ i kul'tura: zb. naukovih statej*, vip. 1, Černivci 2001.
- Antofijčuk V., Nâmcu A., *Problemi tradiciï novatorstva u svitovij literaturi: Navč. posibnik*, Černivci 1998, s. 180–181.
- Horob S., *Dramaturgičnielementi v Bibliï* [v:] *Bibliâ i kul'tura: Zb. Naukovih statej*, Černivci 2001.
- Horob S., *Ukrains'ke religijno-hristiâns'ka drama: tradiciï, stil', poetika* [v:] Horob S., *Literaturno-mistec'kiznaki žittâ: literaturoznaveči j teatroznaveči statii, doslidžennâ j publicistika*, İvano-Frankivs'k 2009, s. 135-226.
- Lužnic'kij G., *Posol do Boga: İstoričnij faktomontaž na dev'ât' kartin* [v:] G. Lužnic'kij, *Posol do Boga: Ukrains'ka istorično-religijna drama*, İvano-Frankivs'k 1996.
- Lužnic'kij G., *Golgota– Strati, Smert' i Voskresinnâ Gospoda našogo İsusa Hrista: Religijna misteriiâ nasim kartin (naosnovi svâtoi Èvangeliï)* [v:] G. Lužnic'kij, *Posol do Boga: Ukrains'ka istorično-religijna drama*, İvano-Frankivs'k 1996, s. 112-113.
- Lužnic'kij G., *Praukrains'kij teatr* [v:] „Zapiski naukovogo tovaristva imeni Tapaca Ševčenkâ”, Niu-York-Paryž, 1956, s. 60-73.
- Nâmcu A., Antofijčuk V., *Problemi tradiciï novatorstva u svitovij literaturi: Navč. posibnik*, Černivci 1998, s. 180-181.
- Nâmcu A., *Ideii obrazy Novogo Zaveta v mirovoj literature*, Černovcy 1999.
- Rudnic'kij L., *Dramaturgiâgrigora Lužnic'kogo* [v:] „Zapiski NTŠ”, t. CCXXIV, L'viv 1992.
- Svâte Pis'mo Starogo ta Novogo Zavitu*, Mûnhen 1991.

THE CORRELATION OF THE CATEGORY SACRUM IN HRYHOR LUZHNYTSKYI'S DRAMATURGY

Based on the material of a little-known Ukrainian playwright and cultural-ecclesiastical leader, a member of the literary grouping „Logos” Hryhor Luzhnytskyi (1903–1990) the paper discovers his artistic embodiment of the category sacrum in the external and internal structure of his religious and Christian plays. It proves the interdependence of this category as well as the content and the creative form coverage of such a type of dramas

by Hryhor Luzhnytskyi. Simultaneously, it outlines the traditions of creating religious and Christian literature, particularly dramaturgy, in the Ukrainian spiritual-cultural context, as well as in the world writing.

Key words: sacrum, religious and Christian drama, Hryhor Luzhnytskyi, Lviv literary grouping „Logos”, correlation.

zgłoszenie artykułu: 26.12.2018
przyjęcie artykułu do druku: 2.07.2018