

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 82.02.821.162.3

**С.І. ХОРОБ,**

*доктор філологічних наук, професор,  
зав. кафедри української літератури, директор Інституту філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

### ТРАНСФОРМАЦІЯ МІСТЕРІЙНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ГЕНЕЗА І ТРАДИЦІЇ

У статті досліджується трансформація містерійних форм та сюжетів в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., виявляються жанрові модифікації національної сакральної драми, створеної Лесею Українкою, Панасом Мирним, Спиридоном Черкасенком, а також окреслюються ідейно-естетичні чинники у творенні такого типу п'єс українськими авторами з діаспори: Григором Лужницьким, Остапом Грицаєм, Іваном Керницьким, Юрієм Тис-Крохмалюком, Василем Баркою, Вірою Вовк, Ігорем Костецьким, Богданом Бойчуком та сьгоднішнім поколінням українських драматургів – Валерієм Шевчуком, Василем Босовичем, Марією Віргінською, Анатолієм Кримом, розкриваються особливості їх художнього мислення і своєрідність драматургічної поетики їх творів.

*Ключові слова: сакральна драма, містерійні жанри, генеза, трансформація релігійно-християнських сюжетів та образів, поетика конфлікту, стильові ознаки.*

Серед дослідників української релігійно-християнської драматургії і театру тривалий час точаться жваві суперечки, гострі, іноді й непримиренні наукові дискусії не тільки про джерела самоусвідомлення, становлення і розвиток такого типу творчості в будь-якій національній літературі й мистецтві, а й про особливості їх стилю й поетики, зокрема своєрідність письменницької моделі мислення у зв'язку зі специфікою жанру, сюжету й композиції сакральної драми. Одна із них, зосереджуючись передовсім на біблійно-літургійному спрямуванні таких творів, вирізняють засоби стилю й поетики, що близькі за своїм походженням до релігійних ритуалів, обрядів [1].

З такою точкою зору, з таким підходом можна погодитися лише почасти і то в тому разі, коли драматургічна дія тісно споріднена з літургійною, коли християнськість як спосіб світобачення й світовідтворення наче виводиться із релігійного віровчення, коли, зрештою, в п'єсі разом із реальними співіснують біблійні образи. Втім, тут багато важитиме, чи зуміє драматург такі образи органічно поєднати в цілісну систему авторської свідомості, яка природно діятиме в розвитку сюжету, в розгортанні драматичного конфлікту, в розкритті загальної ідейно-естетичної концепції драми.

Проблема, отже, полягає в тому, чи домінуватиме в такому творі міра художнього наповнення релігійності як на змістовому, так і на формотворчому рівнях. В іншій ситуації переважання чи й надуживання християнського пафосу неминуче призведе до перебільшеного догматизму, моралізаторства й утилітаризму, тобто до явищ, що не просто далекі від асоціативно-образної уяви художнього світу (ізоморфного або інтенціонального), а відчутно сприяють руйнуванню його, свідомо чи й мимохіть відсуваючи, затінюючи,

власне, саму драматургічну субстанцію творчості в інтересах окремих тез, абстракцій, положень релігійно-християнського віровчення.

Інші дослідники, виокремлюючи насамперед образно-естетичне спрямування сакральної драми, вирізняють такі принципи й прийоми драматургічної поетики, які характеризують драму насамперед як рід літератури і вид мистецтва [2]. Цим, власне, християнська драматургія вільно вписується до координат культурно-духовного простору, художнього контексту. По суті, християнськість (католицькість) в західноєвропейській драматургії і театрі кінця XIX – початку XX ст. – це не що інше, як інкарнація системи національно-мистецьких цінностей\*. Приміром, французьке письменство увиразнено підкреслює сутність своєї християнськості перш за все як проблему культури, а не релігійної догми. Тимто головним завданням французької літератури католицької основи стає виявлення християнськості в усій національній культурі та її джерелах, і в цьому, власне, її велика й шляхетна місія – «збереження єдиної й спільної субстанції французької національної культури з різнозначним спрямуванням її на універсальні цілі» [3, с. 4].

Щодо містерійних сюжетів чи й багатьох містерійних форм такого типу драматургії, то слід зазначити, що, змістившись в інший, сказати б, профанний художній простір, вони назагал не втратили свого первісного автохтонного спрямування. Тож має рацію дослідниця Людмила Софронова, коли стверджує, що такі сюжети і жанри вимагали відповідної хронологічної організації, де повторювалися б не лише контури місця храмового дійства, символічна структурованість християнського космосу, а й трансцендентна їх спрямованість та мітологізація. «Глядачі народних містерій, як і літургійних драм, спостерігали дію, орієнтовану вертикально» (тобто за принципом сакральності. – С.Х). Одночасно у «містерію ввійшла незліченна кількість персонажів. Євангельська цитата почала сусідити з вигаданим словом» (здебільшого профанного значення. – С.Х). «Отже театральний код виявився додатним для передачі високих істин, які раніше долинали до суспільства тільки з амвона. Пізніше виникли й інші жанри в народного релігійного театру, мораліте, міраклі, тісно пов'язані з містерією» [4, с. 167].

Отже, релігійно-християнська драматургія і театр – явища далеко не другорядні в загальному розвитку будь-якої національної культури і тим більше не позбавлені естетичних цінностей, як це донедавна стверджувалося, принаймні в українському просоветському літературознавстві. Навіть у Польщі, де релігія відіграє провідну роль у суспільному співжитті, тривалий час панувало уявлення про християнську літературу як описово-вторинну, а християнськість (католицькість) потрактовувалась відірвано від загального художнього мислення [5, с. 56].

Основними критеріями у визначенні ідейно-естетичної цінності такого типу літератури і мистецтва є міра художності, діалектика сакрального й профанного, емоційно-образний вплив на реципієнта. На думку польського дослідника Стефана Савіцького, до сакрального входить усе те, що пов'язане з релігійним спрямуванням людської особистості на щось містичне, надприродне, на те, що має ореол святості [6, с. 14]. Він зауважує, що саме таке потрактування сакруму й сакрального може бути цілком придатним для інтерпретації певних ідейно-естетичних явищ літератури і мистецтва, зрештою, воно дефініює сам термін як поняття, що означає різноаспектні сакральні елементи, які доволі близько споріднені з релігійним буттям, власне, з тим, що є містично-втаємниченим [6, с. 13].

Стефан Савіцький доводить, що в такого типу художній літературі «sacrum» (сакрум) чи сакральне позначається передовсім на змістовій основі твору, що, в свою чергу, тісно зв'язане зі Святим Письмом: «Біблія тематично завжди присутня в європейській літературі (...) Сюжети старозаповітні переходять через світову прозу, не втрачаючи своєї семантичної ефективності. Життя Христа стало темою багатьох сучасних повістей. Література постійно черпала безпосередньо з релігійної традиції, а в деякі епохи її розвитку (Середньовіччя, Романтизм) ці традиції в тематичній сфері виразно переважали» [6, с. 14]\*\*.

\* Див.: Хороб Степан. Українська релігійно-християнська драма: традиції, стиль, поетика / Степан Хороб // Літературно-мистецькі знаки життя. Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – С. 135–228.

\*\* Докладніше про цю проблему див.: Sacrum і Біблія в українській літературі. – Lublin: Wydawnictwo Ingvarr, 2008. – 812 s.

Цю думку, таке наукове положення польського літературознавця розгортає на прикладі аналізу містерійних жанроутворень український театрознавець Людмила Софронова. «Якщо літургійний театр, який задав сюжети народній містерії, різдвяній і пасхальній, був орієнтований на слово і священну суть його втілював у скупій дії, то народна містерія (з яскраво вираженими елементами світського. – С.Х.), – пише вона, – перестала бути лише мистецтвом слова, підтримуваного елементами видовищності. У ній переважали театральність, дія, її епізоди поєднувалися з величезною свободою, навіть просто нанизувались один на інший. У ній з'явилися інтермедії, що несли заряд комічного. Якщо літургійний театр повністю знаходився у сфері сакрального, то народна містерія почала коливання на межі сакрального та профанного, чому сприяла її публіка, її локус, її актори» [4, с. 167].

І наче вивершення спостережень над трансформаційною еволюцією містерійних та міраклєвих форм, дослідниця робить цілком обґрунтовані (логічно і мотиваційно) висновки про те, що «містерії на шляху свого розвитку зробили своєрідну петлю. Зародившись у храмі, літургійний театр вийшов у відкритий простір міста, зі сакральної зони у світську, що і породило містерії, які потім покинули її. Вони повернулися на помежів'я світського і сакрального, ставши ядром шкільного театру, основою того феномена, який осцилював у цьому помежів'ї впродовж усього свого існування» [4, с. 169].

Нарешті, важко та й неможливо сприймати християнськість як етичну самодостатність у поезії, прозі й драматургії поза системою естетичної комунікації віруючих людей. Мірча Еліаде у своїй ґрунтовній праці «Сакральне і профанне. Про суть релігійності» доводить, що сакральність – це не тільки освячене відчуття Божого провидіння, освячене розуміння спасительної місії Ісуса Христа, освячена блаженність Богоматері, це ще й одвічне протистояння добра і зла, протиборство, що завжди вияскравлює й увиразнює опозицію святості й гріховності. Якщо ж у літературно-художніх творах ця опозиція на рівнях проблемно-тематичному й сюжетному не надто чи й загалом виокремлюється, то сакрум очевидно проектується на абсолютно-містичне, втаємничене, потойбічно-ірреальне. Відтак, власне, це й стає художнім суб'єктом, трансцендентальною сутністю зображуваного світу [7, с. 7]. Вочевидь, тому так важливо ідентифікувати (не зіставляти, тим більше не протиставляти) художньо-образну систему твору як релігійно-християнську, виявляючи в ній ті чи інші засоби стилю й поетики, зосібна драматургічної\*.

Польська дослідниця Марія Ясінська-Войтковська визначає кілька підходів до інтерпретації лірики, епосу чи драми з виразним релігійно-християнським спрямуванням, завдяки чому можна більш конкретно й предметно з'ясувати їх поетикальні особливості. При цьому такі підходи, на переконання літературознавця, варто здійснювати одночасно у трьох напрямках, виходячи з того, що, по-перше, художній твір – не що інше, як особа автора з притаманними для нього світовідчуттями, експресією й світовідтвореннями, по-друге, кожен твір у момент своєї публікації в конкретній ситуації виконує ті чи інші функції, по-третє, будь-який твір – це безпосереднє чи й опосередковане висловлювання з приводу певної позатекстуальної реальності [5, с. 60].

Має рацію, враховуючи таку позицію Марії Ясінської-Войтківської, українська дослідниця християнсько-релігійної літератури Лілія Гром'як, коли стверджує, що саме такий підхід у розумінні тексту художньої літератури, саме такий герменевтичний засіб трактування християнськості в письменстві цілковито об'єднують біографічний, історико-порівняльний, культурно-історичний та структурно-функціональний методи їх аналізу. Завдяки цьому «встановлюються причини хибного сприйняття й оцінки твору, розраховано автором на відповідну комунікацію з приводу християнських цінностей у конкретній суспільній ситуації» [8, с. 7]. Літературознавець вважає, що саме інтертекстуальне поле такої комунікації неодмінно викликати в рецепції тексту більшою або меншою мірою певні алюзії, стилізації, ремінісценції, що, в свою чергу, також наявні у творі релігійно-християнського спрямування й засвідчують розуміння автором-християнином сакральних святощів, їх ролі в національно-духовному житті індивіда.

\*Про генезу і розвиток сакрального в українському письменстві йдеться в ґрунтовній монографії: Набитович Ігор. Універсум Sacrum у художній прозі (Від модернізму до постмодернізму) / Ігор Набитович. – Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.

Проте реципієнт, «у свідомості якого відсутній контекст моралі, не прийме авторового коду, внаслідок чого профанує християнський сакрум, членує цілісність твору і не осягає авторського задуму. Автор-християнин, проголошуючи своє переживання віри, виражаючи своє світовідчуття, послуговується християнською риторикою і топікою, а реципієнт, байдужий до християнських цінностей, відділяє ту риторіку й топіку від змісту, зосереджує увагу на ній у контексті модерної поетики і відкидає твір у цілому» [8, с. 8], – зазначає Лілія Гром'як. Тим-то й стає зрозумілим заклик і теоретиків, і дослідників релігійно-християнської літератури до її творців настійливо підвищувати рівень свого таланту, розширювати свої естетичні смаки, поглиблювати основи мистецької освіти з тим, щоб зображувані ними сакральні цінності в системі художнього мислення ставали справжнім естетичним одкровенням, повноправним явищем літератури і мистецтва. Більше того, натхненні християнським пафосом у єдності з високохудожніми достоїнствами, такого типу твори несуть у собі неоціненне і суспільне значення, надто в донедавна десакралізованому українському соціально-культурному середовищі.

Якщо ж повернутися до кінця XIX – початку XX століття, то, як уже наголошувалося, українська релігійна драма, що несла в собі давні традиції християнськості нашого письменства, розвивалася здебільшого через модифікацію жанрів, образів, сюжетів у світській драматургії, через рецепцію біблійної поетики. Симптоматично, «що підвищена увага до формальної досконалості мистецьких інтерпретацій Книги Книг простежується саме в тих творах, у яких автори максимально заглиблювалися у зміст першоджерела» [9, с. 74]. В цілому погоджуючись з думкою Ірини Бетко про те, що сприйняття й переосмислення біблійних мотивів та образів передовсім здійснювалося в національному поетичному світі, про те, що українські поети при цьому вдавалися насамперед до ліро-епічних жанрів, філософської поеми й медитативної лірики, все ж не обмежуватимемося лише цими аспектами. Історія української літератури переконливо доводить, що християнськість – органічна риса художнього мислення та стилю і прозаїків, і драматургів, що впродовж віків, українські поети витворили цілу систему жанрів релігійної лірики, як це переконливо доводять Ігор Качуровський і Тарас Салига [10].

Аналізуючи релігійно-християнські драматичні твори означеного періоду, написання яких імппульсувалося Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати формоутворення, генеза яких має тривкі загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі – явище Середньовіччя); до другої – жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (причому, французьке мораліте, польська канонічна драма, українська шкільна п'єса тощо)\*. Звісна річ, таке групування жанрів християнсько-релігійної драматургії дещо умовне, адже з розвитком цього типу художньої творчості відповідно модифікувалися й її форми, внутрішні та зовнішні структури. Тим більше, що чимало творів християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святості й гріховності, про які писав Мірча Еліаде, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерті, як потужних екзистенційних чинників християнської віри. Відтак «образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла також дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу (Святого Письма. – С.Х.), а також індивідуально-авторську, з якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту» [9, с. 74]\*\*.

\*Тут досліджуються релігійно-християнські драми лише першого типу, ті, що пов'язані з художньою трансформацією українськими авторами сюжетів та образів містерійного характеру. Про інший тип такої української драматургії див.: Хороб С.І. Українська релігійно-християнська драма кінця XIX – початку XX століття / С.І. Хороб // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: у 2 кн. Кн. 2. – К.: Либідь, 2006. – С. 465–492.

\*\*Сучасний український дослідник цих жанроутворень Олександр Клековкін зазначає, що вони тісно пов'язані з розвитком сценічних форм драм. «Неупереджений погляд на історію світового театру, становлення його форм, жанрів і змісту театральних систем показує, – пише він, – що кожна нова доба у видовищному мистецтві починається з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростили форми громадського спілкування й розваги, і нарешті постав театр. Причому

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичної поеми і драматичного етюдю з виразною християнськістю та містерійністю у Лесі Українки?! Сакральне і профанне, що органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протиборство героїв, а їх конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності) та в її чітко виражені християнські орієнтири, зрештою, в загалом релігійну світоглядність. Важко виявити, чого тут більше – загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це треба сприймати в природному зв'язку, а відтак згадані жанри відповідно можуть кваліфікуватися як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнськості в загальній системі автоської свідомості письменниці.

Так, у драматичній поемі «Одержима» Леся Українка розкриває трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак своєю свідомістю ніяк не може досягнути Його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до Його легкодушних учнів-послідовників, нарешті, до Його зрадників. Чи можна, чи треба впромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього жертвувати собою?! Тамара Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум'яття, психологічної роздвоєності героїні із наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі, – з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що «загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту» [11, с. 259].

Цю тезу дослідниці, розширюючи її контури, розгортає й Михайло Кудрявцев: «Оскільки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертвовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе – він м у с и т ь любити всіх і в ім'я цього врятувати всіх власною кров'ю. Жертвовність же Міріам в ім'я Господа при ненависті до ближніх – то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, запропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки» [12, с. 21]. Отже, в «Одержимій» Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертвовність. Причому жертвовність не лише Міріам, а й (можливо, й передовсім) Месії.

В іншому творі – драматичному етюдю «На полі крові» поетеса зусібічно вияскравлює внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, Його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив Його, що зневірився у Ньому. За здійснений злочин неодмінно мусить наступити кара: з вічними докорами сумління, з постійним сум'яттям душі залишає драматург свого героя, утверджуючи в такій опозиційності справжню християнськість психології індивіда. Подібне спостерігаємо і в драматичній поемі «В катакомбах», де спонукани діянь і вчинків персонажів є не так їх стан пасивності чи активності, як розуміння самої сутності християнства у житті людини. Смерть і життя – опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, – лежать в основі драматичного етюдю «Йоганна, жінка Хусова». Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки – послідовниці Христової, яка після Його смерті повертається до оселі свого чоловіка з тим, щоб упокорено й смиренно приймати сімейні та побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

початково – у таких формах, де театральне видовище ще не виділилося з форми громадського спілкування. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності, певній чесності або навіть обоженій особі. Це таїнство так і називалося – містерія. Так само називався і видовищний жанр» (Клековкін Олександр. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / Олександр Клековкін. – К., 2001. – С. 43). Загалом цей театрознавець наводить у своїй оригінальній праці цілу систему містерійних форм у світовій літературі і театральному мистецтві, досліджуючи водночас витoki такого жанру на національному – українському ґрунті. Нас же, повторюємо, цікавлять містерії, що є похідними з літургійної та релігійно-християнської драми.



Варто зауважити, що християнське спрямуванням названих творів – не що інше як забарвлення притчі, яка широко застосовувалася в Євангелії, «виражаючи в алегоричній формі духовні настанови» [13, с. 537], християнські канони й релігійні приписи [14, с. 96]. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якості жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етюда, адже в Святому Письмі, по суті, не зустрічається поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремому контексті. Їх співвідношення Леся Українка, вочевидь, виводила із ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб'єктивованого сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Українська письменниця, дотримуючись в основному західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала в своїх п'єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своєрідний, одвічний образ-символ, у якому приховані (чи не на всі часи) необмежені можливості в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві диктувалися розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи тощо. Втім, це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (приміром, соціалістичної). І все ж у європейській драматургії, зокрема українській драмі кінця XIX – початку XX ст., «закріплюється тенденція піднесення вічного образу Христа до рівня відповідного впливу спасителя на історію людства. При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. (...) Самий же образ, набуваючи ознак символу, опрозорюється, сокровений зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна данність, а як динамічна тенденція: він не стільки дається, скільки задається» [9, с. 82–83]. І хай дослідники Ігор Качуровський, Дмитро Бучинський, Володимир Янів, Тарас Салига, Ірина Бетко та ін. вважають такий засіб творення Ісуса Христа приналежністю радше лірики, аніж інших родів і жанрів літератури, все ж цей прийом можна повноправно віднести і до системи принципів драматургічної поетики.

Це спостерігається у релігійно-християнських формах і сюжетах драматургії Лесі Українки, це простежується також і у філософській п'єсі-містерії «Спокуса» Панаса Мирного. Написана ще на початку XX ст., на жаль, вона й досі належно не поцінована (з концептуальних позицій християнства). Вочевидь, причиною цього слід вважати й методологічно неправильний підхід до її аналізу: тема, проблема, система образів, створених автором в ідеалістичному дусі, ніяк не могли вкластися у канонізовані рамки «критичного реалізму». Звідси й виходило, що твір Панаса Мирного мав виразне «атеїстичне і матеріалістичне спрямування» [15, с. 119], що його основа обмежується лише «зіткненнями віри й розуму» [16, с. 598], що, нарешті, в ньому письменник штучно «підтягувався» до неоромантизму [17, с. 157].

Важко погодитися з такими твердженнями вже хоча б тому, що «Спокуса» (на відміну, скажімо, од «Лимерівни») створена Панасом Мирним засобами поетики релігійно-християнського мислення, далекими чи й віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомості, не кажучи вже про цілковито реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є опозиційним до християнізму. Більше того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії, подається драматургом як певна об'єктивність, не «показовість», а «заданість». Відтак і випливає (логічно й послідовно) жанр драми-містерії, в якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їх гріхопадіння під впливом містичних сил зла – Луципера, Арехви, Ациболота й особливо Сатанаїла та Змії-спокусниці.

Справжній пафос твору досягається Панасом Мирним не лише завдяки індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, а передовсім завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох «справ»-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга – в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету

ту, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, трансцендентності загалом. Ідейно-естетичний пафос твору вивершується драматургом у фінальній ремарці-«апофеозі»: «У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясна зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого – стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня:

*Слава Богові в високоствах!  
На землі – спокій,  
А над людьми – Божа ласка!»* [18, с. 320].

Окрім того, ці рядки надають драмі-містерії Панаса Мирного «Спокуса» логічного й повнокровного сюжетно-композиційного закінчення, навіть незважаючи на те, що таке завершення дещо відходить од біблійної першооснови. Без цього твір був би позбавлений ідейно-естетичної цілісності, без цього, власне, не був би повністю зреалізований творчий задум автора – художньо передати «біблейський переказ про *грехопадение*, бо про цю спокусу і в народі ходило чимало переказів, східних з переказом біблейським. (...) Оже це ж усе-таки *наше, рідне нам*, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу» [19, с. 481].

У західноєвропейській драматургії, зокрема в драмах-містеріях Поля Клоделя («Золота голова», «Благовіщення»), Анрі Монтерляна («Мертва королева», «Вчитель із Сант-Яго») – яскравих представників французької літератури католицької основи – за логікою жанру, за християнсько-біблійною основою сюжетно-композиційна структура так чи інакше, однак завжди мала змістоутворюючий компонент, який зробив їх релігійними, сповнював пафосом християнськості. Не випадково дослідники їх драматургічної творчості безпелляційно стверджували, що світ їх п'єс – це світ неспокою, жертвовності, таїни об'явлення Божого суду, Божої ласки й Божого ладу [3, с. 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». Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від Його Єрусалима до воскресіння. Автор, заглиблюючись у зміст першооснови, наче й непомітно, але все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події й органічно звів їх до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому – в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел і передовсім специфічному трактуванні образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать появляється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми – чи не найбільше досягнення драматурга.

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 Львівського літературного угруповання «Логос». Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми містерійності засвідчують, що письменник не тільки прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідоми йшов (причому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією образ Ісуса Христа не те що не вводився до обрідно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-якого вияву 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. Достоєвського, в його «Легенді про Великого інквізитора», де Ісус не дає відповіді інквізиторів. У Григора Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком порвав із традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що

автор узяв слова Сина Божого з усіх чотирьох євангелістів, так що свого він нічого не додав. Г. Лужницький (...) не називав себе автором п'єси, а тільки перекладачем (...). Таким чином, Г. Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу» [20, с. 19].

Власне образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча, все-таки, треба визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять його надто громіздким, навіть несценічним). Художньо переконливими, довершеними проступають передовсім 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 закладені 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 Сатанею, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з іншого, в XIII яві першої картини, що має назву «Проповідь на горі».

«А н г е л: Заверни з цієї дороги, Юдо, поки ще час. Заверни.

С а т а н а: А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв добі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, щоб цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахмітті ходив. Глянь на себе, Юдо, глянь на свій хитон, на свої постолі, адже ж тебе вибрав цар, щоб ти Його науку ширив.

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

А н г е л: Юдо, Юдо! Багатство не приносить щастя.

Ю д а: (наче у відповідь Ангелові). Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що для щастя потрібне.

С а т а н а: 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.

Ю д а: (шепче з пристрастю). Гроші!

А н г е л: Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загину твоєї душі.

С а т а н а: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зломаної драхми нема? Що тобі з душі, коли всі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згрібне 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...

Ю д а: (гордо). Бо в мене будуть гроші.

А н г е л: На цих грошах буде кров невинної людини...» [21, с. 112–113].

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, зрештою, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрібно Юди [22, с. 180–181]. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних лінійних драми-містерії, що, як уже говорилося, порушувало композиційну стрункість (пропорційність картин, їх логічну послідовність) твору.

Саме ж жанрове утворення містерії 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 (передовсім Сина Божого й того, хто зрадив Його «за тридцять срібників», – Юди), які доволі часто зображувалися у 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. подібні 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 в німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи у французькій (такі містеріальні та міраклєві форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

Утім, розглядаючи окремих творів Григора Лужницького, варто виходити з його, авторської, 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 Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» [22, с. 181].

Загалом творча реінтерпретація Григором Лужницьким образу Сина Божого певною мірою відбивала основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілий ряд сюжетів, образів, мотивів і не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності (прикладом може слугувати та ж «Голгота – Страсті, Смерть, Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»)\*, з іншого – поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, композиванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим переконанням цього може бути «Шляхом Вифліємської зорі» Остапа Грицяя). Можна також зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних Євангелій, що можна обґрунтувати не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, але й цілковито виправданими та логічно аргументованими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій, так би мовити, альтернативного художнього мислення. Тут варто згадати такі твори, як «П'яте Євангеліє» М. Помілію, «Євангеліє від Матфея» Т. Бринґсфера, «Фрагменти апокрифічного Євангелія» Х.-Л. Борхеса чи «Євангеліє від Томи» Р. Іваничука, «Євангеліє від Івана» Анатолія Крима.

Очевидним джерелом усього цього синтезу авторської свідомості, певно, є «Життя Ісуса» Ернана Ренана. І якщо узагальнювати літературно-художні твори, що появились після цієї визначної книги, то можна і треба зробити висновок про те, що чи не все багатство євангельсько-образного матеріалу літератури і мистецтва, надто ХХ ст., «є варіаціями «ренанівської» концепції в таких аспектах: по-перше, літературні варіанти євангельських колізій часто дописують чи продовжують канонічні тексти, ускладнюючи їх план подій соціально-історичними та предметно-побутовими реаліями; по-друге, схематизовані новозавітні характеристики будь-яких персонажів чи їх учинків об'єднуються багатоплановими морально-психологічними мотивуваннями, що усувають надприродне і незрозуміле звичайній людині, наближаючи її до рівня звичайної свідомості; по-третє, для більшості подібних варіантів характерний певний рівень осучаснення стародавніх подій, їх залучення до контексту духовних пошуків сприйманої культурно-історичної епохи; по-четверте, дописування і продовження євангельського матеріалу утворюють разом рухому історію життя Ісуса Христа та Його оточення, яка, будучи за своєю змістовою суттю екзегезою, одночасно олюднює божественні максими, робить їх зрозумілими і близькими людині» [23, с. 21–22].

Має рацію дослідник євангельських мотивів й образів в українській літературі Володимир Антофійчук, коли стверджує, що під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів особливо виокремлюється у процесі художнього мислення проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яке, відштовхуючись од догматичних підходів, як суб'єктивно, так й об'єктивно спрямоване в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Літературознавець, уточнюючи проблему, зауважує, що

\*Про інші п'єси релігійно-християнського спрямування цього автора див.: Хороб С.І. На літературних теренах / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – С. 268–283.

коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Юда, Пилат, Варавва і на перший план висувають 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» [24, с. 28]. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», як, зрештою, якоюсь мірою й образу Юди, котрий майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, доцільніше було б говорити про архетип зради).

Не вдаватимемося до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать «вічного» відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією (ті ж «На полі крові» чи «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»). Звернувся до цього образу і Спиридон Черкасенко в драмі «Ціна крові». Письменницька художня свідомість вибудовує постать Юди, залежно від його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, від його використання деякої обмеженості учнів Месії, зрештою, від його підступності і хитрощів (скажімо, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий учень Юда, зауважуючи деяку непослідовність дій і вчинків Христа, приходять до сумного висновку про недовготривалість і невиразність настанов свого Вчителя та «бездіяльність» Ісуса-Месії, а відтак і до можливості його зради.

До цієї групи української релігійно-християнської драми можна також віднести й п'єси-містерії письменника з діаспори Остапа Грицяя «Шляхом Вифлиемської зорі» та «Anima universalis». Ці твори являють собою зразки того, як містеріальний сюжет органічно співіснує зі світським, як високий християнський пафос упродовж усього драматичного дійства раз по раз «забарвлюється» звичними побутовими деталями, що, безперечно, спонукає автора до нових, свіжих стильових засобів емоційно-художньої експресії, пошуків модерних прийомів драматургічної поетики, зокрема композиції.

Та якщо «Шляхом Вифлиемської зорі» будується з одним виразним композиційним центром, навколо якого komponуються як релігійні (здебільшого євангельські) епізоди про народження в «яслах на сіні» Божого дитяти, прихід до нього «трьох царів зі Сходу», так і світські картини (переважно з появою Вифлиемської зорі славлення простолюдом з'яви Ісуса Христа), то «Anima universalis» має кілька композиційних центрів християнської історії людської цивілізації, що робить наскрізне розгортання містичних подій більш панорамним, так би сказати, всеохопними.

Так, у другій–четвертій картинах розвивається історично-філософська дія в Єгипті, Сирії, Арабії, у п'ятій і шостій, що відбувається в стародавніх Елладі й Римі, – окреслюються основні конфліктуючі сили, які згодом із появою християнства стануть одна супроти одної: Бог і Сатана. А далі в картині «Геній мира розп'ятий» окреслюються страхіння можливого протиборства з християнською вірою і впевненість у перемозі Сина Божого, про що засвідчує неземний виступ з дев'ятої картини. Нарешті, картина «Свято Різдва» – перший триумф ідеї Любові й Миру, передостання, «Триумф Христа», – остаточна перемога Господньої всемудрості над демоном зла. І вже вивершення цього містеріального дійства в такій сюжетно-композиційній послідовності – фінальна картина «Епілогу», що наче втілює у собі пафос усього драматургічного твору, актуалізує домінуючу ідейно-естетичну думку драми-містерії: «Душею всесвіту є любов, якою Господь надихнув людину як найсильнішу зброю супроти зла» [25, с. 61].

Варто зауважити, що ця релігійно-християнська п'єса Остапа Грицяя «виросла» з однойменного оповідання, написаного дещо раніше (в 1932 р.) під впливом, як доводять дослідники творчості письменника Любомир Винар і Любов Прийма, глибоких філософських рефлексів, містеріальних мотивів та образів «Фауста» Йоганна Гете [26]. Звісна річ, «Anima universalis» українського автора, як і «Фауст» німецького поета, не цілком придатні для сценічної інтерпретації головним чином через композиційну ускладненість, наси-

ченість сюжетних подій десятками дійових осіб тощо. І все ж твір Остапа Грицяя (ця драма в німецькомовному варіанті й досі не опублікована), вочевидь, слід сприймати лише як літературно-художній з християнським спрямуванням драматургічний витвір, що хай і не надто помітно, однак розширив можливості авторської трансформації містерійних форм у такого типу літературі, додав бодай кілька суттєвих рис у творенні української релігійно-християнської драми.

Врешті, згадаймо, що не всі містерії придатні для постановки на сцені. Деякі з них також досягали громіздких розмірів: приміром, «Містерія страстей господніх» Арнуля Гребана, що була написана в середині XV ст., композиційно складалася із 35 тисяч віршів, у ній брали участь близько 400 персонажів. Тим часом, на неї й досі покликаються як на літературно-художній факт в історії західноєвропейської релігійно-християнської драматургії. Важливо, що такий жанр драматургії (нерідко модифікований) й надалі розвивався у національному письменстві – чи то в українському зарубіжжі, а чи на материковій землі. Власне, це засвідчувало цілковито свідоме або мимовільне прагнення її творців продовжити культурно-християнську традицію (виняток, звичайно, становлять роки так званого методу соціалізму в Україні) і підтверджувати своє «коріння в часі, коли історичні події доводили майже до цілковитого знищення цього коріння» [27, с. 13]. Прикладом цього можуть слугувати драми-містерії «Іконостас України» Віри Вовк\*, «Ісус – син Бога живого» Василя Босовича, ораторія-міраклъ «Молебник неофітів» Василя Барки або твори, де містеріальність стає суттєвим елементом художнього мислення, де сакральне органічно співіснує з профанним, де завдяки використанню інтертекстуальності відчутно спостерігається запозичення із староукраїнської, зокрема містерійної або міраклєвої драми, книг Святого Письма, нарешті, з творів світової літератури («Голод» Богдана Бойчука, «Дійство про велику людину» Ігоря Костецького, «Птахи з невидимого острова» Валерія Шевчука, «Битва при Веталуйі, або Друге пришествя Олоферна» Марії Віргінської).

Іноді містерійність у єдності з реальністю змушувала драматурга свідомо вдаватися до певної релігійної й побутової конкретики (народження, смерть чи воскресіння Ісуса Христа, святомучеництво Його апостолів тощо), що відповідно позначалося на поетиці жанру й сюжету, загалом стилі такого типу драматургії. Так, Іван Керницький у своїй одноактній п'єсі «Поворот св. Миколая», реінтерпретуючи події, пов'язані з чудотворенням святого, вводить до сюжетних колізій твору як містичні образи Янгола і Чорта, так й образи реальних людей, справжні події з часів Другої світової війни. Мати, її малолітні Іруся та Юрчик, готуючись до приходу святого Миколая, з нетерпінням чекають повернення з більшовицької неволі батька-політкаторжанина. І з'ява у фіналі п'єси святого Миколая та Батька вивершує її релігійно-християнський пафос, загальнолюдське спрямування.

Схожий прийом спостерігається в драмі Юрія Тис-Крохмалюка «Не плач, Рахіле...». Щоправда, на відміну від попереднього твору, тут письменник використовує не лише містерійність, пов'язану зі Святим Письмом, але й із народною різдвяною традицією, творчістю Богдана-Ігоря Антонича, Богдана Кравців і Марка Черемшини. Відтак реальність проступає, з одного боку, через конкретику історичних подій 50-х рр. в Україні, а з іншого – через систему художнього мислення названих українських письменників. Композиційно п'єса сконструйована так, що перша дія розкриває події у свят-вечір, коли до сільської родинної оселі, що з надією сподівається на прихід у цю мить «потойбічних і заблуканих душ», таки повертається з лісу партизан-оунівець Роман, а друга й третя зображує часи правління Іро-

\*Про цю п'єсу, як і про «Молебник неофітів», що написані наприкінці XX ст. українськими авторами з діаспори, цікаві міркування у сенсі порушуваних нами проблем висловлює зарубіжна дослідниця національної драматургії і театру Лариса Залеська-Онишкевич, яка доводить, що за жанровими ознаками «Іконостас України» – «мовби він'єтка історично вагомих подій, котрі відбулися на землі України: від давніх звичаїв до християнізації і далі – до сучасних радісних і болючих подій, включно з Чорнобилем», додамо: з міфологізацією як дня минулого, так і дня нинішнього; а «Молебник неофітів» – ораторія-міраклъ, «це мовби сконцентрований переспів цілої св. Літургії – власне жертвоприношення для відкуплення душ. Картина розп'яття, аж до моменту «Звершилось», приводить до поновного моменту, коли «Хрестова зоря порятунків настала» (Див.: Додаток до антології драматургії української діаспори «Близнята ще зустрінуться: українська модерна драма» / Укладач Лариса Залеська-Онишкевич. – Львів, 1997. – С. 7, 3).

да з його переслідуванням «дитяти з Вифлеєма». Такий паралелізм, що зв'язаний із народженням Ісуса Христа, ідейно-естетично висвітлює проблему вічного змагання між добром і злом. Бо, власне, «Різдво в Україні під радянською владою перегукується тут з першим Різдвом, з очевидними паралелями з Іродом. Вічна Рахіль (як і вічний Господар з першої дії. – С.Х.) платить, жертвуючи своїми дітьми. Для сучасників настає випробування віри, а з тим і надії на нове Різдво, на майбутнє і справедливість» [28, с. 18].

Такі твори українських авторів (чи вони цілковито за формою містерії та міраклі, а чи лише певна їх модифікація) несуть у собі дві характерні прикмети: екзистенційність і персоніфіковану абстрактність міфопоетики, що допомагають краще збагнути християнськість, релігійність загалом (наприклад, сцена біля розп'яття на хресті в «Голоді», реінтеграція вічної правди про людину, добро і зло, віру й безвір'я в «Дійстві про Велику людину» або перегуки від Біблії до Данте в «Птахах з невидимого острова»). Власне, такі стильові прийоми містерійних та міраклєвих жанроутворень і сюжетобудування (відомо, що на зламі минулих століть чи не вперше у західноєвропейській драматургії форму містерії поновив австрійський письменник Гуго фон Гофманнсталь своїм «Едерманом») виокремлюється в п'єсах ірландського драматурга Семюеля Бекетта («Очікуючи Годо», «Кінець гри», «Радісні дні»).

Скажімо, в містеріальній драмі «Очікуючи Годо»\* головний герой, задекларований у назві твору, так і не з'являється в жодній сюжетній ситуації, загалом не бере участі в безпосередньому дійстві. Інші дійові особи, передовсім Гого, Діді, Лакі, Позо, навіть епізодичний персонаж Хлопець – посланець від Годо, – «це радше персоніфікація символів, що притаманні середньовічній містерії у вигляді персоніфікації добра і зла, чи добрих і злих справ (...); вся сила Бекетової п'єси, яка не має ні акції, ні драматичного сюжету, – в недомовленнях, натяках і символіці» [29]. Його персонажі не замикають сенс земного життя лише на собі, вони настійливо шукають вищої, втаємниченої мети буття. І ця екзистенційність та абстрактність, що творять ауру здорового містицизму, типологічно близькі драматургічним жанрам із їх містерійно забарвленими сюжетами, створеними Богданом Бойчуком, Ігорем Костецьким, Валерієм Шевчуком, Марією Віргінською, Василем Босовичем, Анатолієм Кримом та іншими українськими драматургами.

Таким чином, українська сакральна драма створювала всі передумови, навіть спонукала до розвитку різних жанроутворень, зокрема через художню трансформацію містерійних сюжетів та форм.

### Список використаної літератури

1. Див., наприклад: Лужницький Григор. Праукраїнський театр / Григор Лужницький // Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: у 2 т. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – Т. 1. – С. 31–44; Лаба В. Біблійна герменевтика / В. Лаба. – Рим: Вид-во УГКУ, 1990. – 149 с.; Лужницький Григор. Володимир Блавацький як режисер / Григор Лужницький // Київ (Філядельфія), – 1953. – № 1. – С. 37–41; Блавацький В. Українське «Оберамергав» / В. Блавацький // Неділя. – Львів. – 1936. – Ч. 383; Вступ до п'єси Григора Меріяма-Лужницького «Посол до Бога» // Життя і слово. Квартальник для релігії і культури. – Інсбрук, 1948–1949. – Ч. 3–4. – С. 358–359; Возняк Михайло. Нескінченна друком стаття І.Франка з історії українського театру / Михайло Возняк // ВУАН. Річник українського театрального музею. – 1930. – Вип. 1. – С. 41–75; Свенціцький Іларіон. Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми і форми / Іларіон Свенціцький. – Львів, 1933. – 187 с.; Білецький Леонід. Українська драма / Леонід Білецький. – Львів, 1922. – 23 с. та ін.

2. Див.: Смирнів Володимир. Зображення християнської моралі в «Одержимій» Лесі Українки / Володимир Смирнів // Варшавські українознавчі зошити. – Варшава: Видають О.О. Василяни, 1989. – С. 161–168; Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ сторіччя / О.В. Красильникова. – К.: Либідь, 1999. – С. 102–104; Резанов Володимир. Драма українська (Старовинний театр український) / Володимир Резанов // Збірник історико-філологічного відділу Української Академії наук. – К.: Друкарня Української академії наук, 1926. – Вип. 7. – С. 5–54; Рулін Петро. Студії з історії українського театру / Петро Рулін // Записки історико-філологічного відділення ВУАН. – К.: Друкарня УАН, 1925. – С. 201–249 та ін.

\*Українською мовою її вперше переклав у 1972 р. письменник із діаспори Богдан Бойчук.



3. Косач Юрій. Золота тростина. Література Католицької основи у Франції / Юрій Косач // Арка. – Авсбург, 1948. – Ч. 5. – С. 3–8.

4. Софронова Л.А. Старовинний український театр / Л.А. Софронова. – Львів: Піраміда, 2004. – 336 с.

5. Jasińska-Wojtkowska M. Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego / M. Jasińska-Wojtkowska // Sacrum w literaturze. – Lublin: Redakcja wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1983. – S. 54–63.

6. Sawicki Stefan. Sacrum w literaturze / Sawicki Stefan. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1980. – Т. XXVIII. – З. I. – S. 13–26.

7. Більш докладно про це див.: Eliade Mircea. Sacrum i profanum / Mircea Eliade. – Warszawa: Wyd-wo KR, 1996. – 289 s.; Элиаде Мирча. Заметки о религиозных символах / Мирча Элиаде // Мефистофель и андрогин: Миф, религия, культура. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 332–374; Willcox H.L. Bible study thought educational dramatics / H.L. Willcox. – New York: Harper and Row Publisher, 1984. – 2ed. – 268 p.

8. Гром'як Лілія. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х років ХХ століття: мотиви, жанри, поетика (Львівська група письменників «Логос»): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Лілія Гром'як. – Львів, 2000. – 20 с.

9. Бетко Ірина. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття. – Зелена Гура / Ірина Бетко. – К.: ВЕРБУМ, 1999. – 159 с.

10. Див.: Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія / Ігор Качуровський // Хрестоматія української релігійної літератури. Кн 1: Поезія. – Мюнхен; Лондон: Накладом союзу українців у Великобританії, 1988. – С. 9–27; Салига Тарас. Молитись, Боже єдиний... / Тарас Салига // Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії. – Львів: Світ, 1999. – С. 6–40.

11. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 394 с.

12. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ століття / М.Г. Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський: Оіум, 1997. – 297 с.

13. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

14. Одарченко Петро. Біблійна тематика в творчості Лесі Українки / Петро Одарченко // Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: В-во М.П. Коць, 1994. – С. 91–111. Це також порушується в: Сулима Віра. Біблія і українська література / Віра Сулима. – К.: Освіта, 1998. – С. 251–262.

15. Пивоваров М.П. Панас Мирний (Життєвий і творчий шлях) / М.П. Пивоваров. – К.: Дніпро, 1965. – 323 с.

16. Історія української літератури: в 2 т. Т. 1. – К.: Наукова думка, 1987. – 630 с.

17. Історія української літератури ХІХ століття: у 3 кн. Кн. 3. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.

18. Мирний Панас. Спокуса. Містерія у чотирьох справах / Панас Мирний (П.Я. Рудченко) // Збір. тв.: у 7 т. Т. 6. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 242–320.

19. Мирний Панас. Збір. тв.: у 7 т. Т. 7 / Панас Мирний. – К.: Наукова думка, 1971. – С. 480–482.

20. Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужицького / Леонід Рудницький // Записки НТШ. Праці філологічної секції. – Львів: ЛНУ, 1992. – Т. ССХІV. – С. 185–209.

21. Лужицький Григор. Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа. Релігійна містерія на 7 картин (на основі Святої Євангелії) / Григор Лужицький // Посол до Бога. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – С. 97–156.

22. Нямцу А.Є. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі: навч. посіб. / А.Є. Нямцу, В.І. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 1998. – 208 с.

23. Нямцу Анатолій. Євангельські мотиви у світовій літературі (Теоретичні аспекти) / Анатолій Нямцу // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 21–25.

24. Антофійчук Володимир. Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі ХХ століття / Володимир Антофійчук // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 1. – С. 26–33.

25. Винар Любомир. Остап Грицай: Життя і творчість / Любомир Винар. – Клівленд: Накладом української академічної громади «Зарево», 1960. – 92 с.

26. Прийма Любов. Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Любов Прийма. – Львів, 2000. – 20 с.

27. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Л. Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми. – Київ; Едмонтон; Торонто: Вид-во Канад. ін-ту українських студій, 1998. – С. 9–14.

28. Залеська-Онишкевич Л. Додаток до Антології драматургії української діаспори «Близнята ще зустрінуться» / Л. Залеська-Онишкевич. – Львів: Час, 1997, – 20 с.

29. Тарнавський Остап. Містерія в театрі / Остап Тарнавський // Листи до Приятелів. № 7–8 (101–102). – Вип. IX. – 1961.

В статье исследуется трансформация мистериальных форм и сюжетов в украинской драматургии конца XIX – начала XX вв., обнаруживаются жанровые модификации национальной сакральной драмы, созданной Лесей Украинкой, Панасом Мирным, Спиридоном Черкасенко, а также определяются идейно-эстетические факторы в создании такого типа пьес украинскими авторами из диаспоры Григором Лужницким, Остапом Грицаем, Иваном Керницким, Юрием Тыс-Крохмалюком, Василием Баркой, Верой Вовк, Игорем Костецким, Богданом Бойчуком и нынешним поколением украинских драматургов – Валерием Шевчуком, Василием Босовичем, Марией Виргинской, Анатолием Крымом, раскрываются особенности их художественного мышления и своеобразия драматургической поэтики их произведений.

*Ключевые слова: сакральная драма, мистериальные жанры, генезис, трансформация религиозно-христианских сюжетов и образов, поэтика конфликта, стилистические значения.*

The article investigates transforming of mysterious forms and plots in Ukrainian drama of the XIXth century, it shows genre modifications of national sacred drama, created by Lesia Ukrainka, Panas Myrnyj, Spirydon Cherkasenko. And it also underlines the idea and aesthetic peculiarities in creation of such plays of Ukrainian authors in diaspora as H. Luzhnytsky, O. Hrytsay, U. Tys-Krochmaluk, V. Vovk, I. Kostetsky, B. Boychuk and today's generation of Ukrainian dramatists: V. Shevchuk, V. Bosovych, M. Virgins'ka, A. Krym. It displays specific features of their artistic thoughts and dramatic poetics of their works.

*Key words: sacred drama, mysterious genres, genesis, transforming of religious plots and images, poetics of conflict and stylistic features.*

*Надійшло до редакції 12.07.2011.*