



мистецтва ХХ століття / автор-упоряд. Г. Стельмахук. Львів: Априорі, 2013. С. 87–93.

Художник Яків Струхманчук — жертва сталінського терору / упоряд. та ред. О. Мусієнко. Київ: Дніпро, 1997. 204 с.

Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 358. Оп. 1. Спр. 117. «Листи українських культурно-освітніх товариств у Львові і Станіславові, мистецького гуртка «Спокій» у Варшаві до Шептицького А. про діяльність і надання грошової допомоги».

Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 358. Оп. 1. Спр. 312. Арк. 2.

Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 408. Оп. 1. Спр. 596. Арк. 12.

Володимир Антофійчук

ДОБА МИТРОПОЛИТА АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО: ХРИСТИЯНСЬКИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Перша половина ХХ століття — період глибоких історичних потрясінь, національного лихоліття та духовних зрушень. У цій складній історичній епосі постать Митрополита Андрея Шептицького виразно проявляється як духовний камертон часу, до якого прислуховувалися як церковні ієрархи, так і представники науково-



освітянської та творчої інтелігенції. Упродовж понад чотирьох десятиліть архипастирського служіння Високопреосвященнішого Владика Галичина пережила три війни, три окупації, національну революцію та кардинальні зміни культурної парадигми. Проте ці драматичні обставини не похитнули його переконань; навпаки, вони зробили його своєрідною духовною віссю, навколо якої оберталися зусилля культурного спротиву та духовного відновлення.

Митрополит Андрей Шептицький провадив жваву меценатську діяльність, засновуючи численні культурно-освітні інституції. Він сприймав культуру як потужний інструмент впливу на суспільство, як засіб євангелізації та духовного відродження народу. Культурна діяльність, згідно з його розумінням, — важлива форма апостольства, як і традиційна місіонерська чи пастирська праця. Через культуру він бачив можливість ефективно передавати духовні цінності, формувати національну свідомість і сприяти моральному вдосконаленню суспільства. Саме тому Митрополит так активно заохочував письменників до створення літератури, яка не лише виховує, а й очищує, просвітлює, формує високі моральні орієнтири.

У добу Митрополита Андрея Шептицького закладено основи модерної української католицької культури. Він виховав не одне покоління інтелектуалів і митців, які усвідомлювали себе носіями християнського сумління. Саме в такій атмосфері духовного служіння постала різножанрова католицька література — великий масив художніх творів, написаних в дусі релігійного світогляду,



натхненних християнською традицією і спрямованих на вираження віри, моральних цінностей і теологічних засад Церкви. Винятково важливу роль у цій літературній традиції відіграла релігійна драма, яка мала на меті донести християнські та національні ідеали до широких верств населення.

Цей культурний ґрунт, освітлений благословенням Митрополита, став сприятливим середовищем для розвитку літературної групи «Логос» і започаткування «Бібліотеки релігійної драми». Безперечно, саме за часів Андрея Шептицького українська релігійна драма трансформувалася з маргінального жанру в потужну форму національного служіння, у сценічне Євангеліє для народу, що прагнув духовного воскресіння.

Українська релігійна драма ХХ століття розвивалася як відповідь на духовну кризу епохи після поразки українських національно-визвольних змагань. У цей період католицькі письменники Західної України взяли на себе відповідальність за формування релігійно-етичного світогляду українців, що призвело до виникнення численних християнських видавництв, релігійних часописів і християнських організацій. Як зауважив Ярослав Грицковян, цей процес був «своєрідним новим етапом католизації української культури» (Грицковян, 1990: 137). Він був не лише апологетичним, а й глибоко просвітницьким, орієнтованим на формування цілісного християнського світогляду, що став



протипагою безбожній комуністичній ідеоіогії та моральному розкладу масової культури.

Одну з провідних ролей у формуванні української релігійної драматургії міжвоєнного часу відіграла літературна група греко-католицьких митців «Логос», що постала у Львові на початку 1920-х років. До її складу входили Григор Лужницький, Василь Мельник (псевдонім — Василь Лімниченко), Степан Семчук, Петро Сосенко (молодший), Орест Петрійчук (Олександр Мох); згодом до кола ідейних однодумців приєдналися Богдан-Ігор Антонич, Наталена Королева, Юрій Кміт та ін.

Митці «Логосу» чітко усвідомлювали роль християнської віри та Церкви у формуванні моральної свідомості й національного світогляду. Театр сприймався як найдієвіший засіб духовного впливу на народ. У статті, присвяченій постановці драми «Голгота» театром «Заграда», Григор Лужницький наголошував: «Психічна потреба такої п'єси була в кожного українця, бо кожний пережив Велику П'ятницю державницьких змагань і всі ждали й вірили у Воскресіння. Цією внутрішньою потребою й була викликана “Голгота”» (Лужницький, 1998: 199).

На тлі браку якісного репертуару, «логосівці» ініціювали створення драм, заглиблених у християнську традицію та національну свідомість. Василь Лімниченко, Григор Лужницький, Кирило Студинський, Степан Перський (Шах) та ін. виступили авторами низки творів, що здобули схвальні оцінки глядачів і



критиків. Релігійна драма постала в їхньому доробку як форма відновленої традиції, що набула нових художніх і духовних сенсів.

Значущу роль у поширенні сакральної драматургії відіграв видавничий проєкт Отців Василіян у Жовкві під назвою «Бібліотека релігійної драми», започаткований у 1930-х роках. У його межах опубліковано понад двадцять оригінальних і перекладних творів. Видавничі декларації акцентували необхідність заповнення моральної порожнечі в українському театральному просторі. У післямові до п'єси Степана Перського «Чудо св. Николая над половчином» зазначалося: «Повінь неморальних, противних вірі і добрим обичаям драм заливає українську сцену, затроює душу народу! Боронімося!». Занепокоєне такою ситуацією, видавництво продовжило вихід «Бібліотеки релігійної драми» під просвітницькими гаслами: «На неморальну, лиху драму — добру, християнську драму!»; «Драму, обчислену не на матеріальний успіх, не на гріш, а на добро душ і народу!»; «Українське село і місто полюбило українську релігійну драму!» (Перський, 1937: 42).

До численних і значимих ініціатив, пов'язаних із розвитком української релігійної драми 1930-х років, належало й звернення до театральних режисерів, у якому сформульовано кілька програмних положень. Насамперед акцентовано мету сценічного мистецтва — відтворення «в живих, виразних, зрозумілих образках життєвих правд, що їх людина переживає». У наступному пункті відозви спростовано поширене припущення про непридатність релігійної



теми для драматургії: «Чи ж герой релігійної драми, що любить Бога над усе, вмирає за віру Ісуса Христа, за надприродні небесні вартості, герой, що рветься всією душею до святості, до неба, Бога, не зацікавить, не захопить, не одушевить?!» Нарешті, у відозві наголошено на зростанні популярності релігійної драми в світовому контексті як культурної протидії «безбожницько-порнографічній драмі» (Слово, 1936: 39–40).

Видання «Бібліотеки релігійної драми» супроводжувалося критичними відгуками на сторінках часописів «Дзвони», «Нова Зоря», «Мета» та ін. В одній із рецензій зазначалося: «Книжечки тої бібліотеки [...] справді заслуговують на те, щоб стати намісниками дотеперішньої лубо-тарабарщини нашого театру» (Мох, 1935: 7). Водночас критика акцентувала на деяких недоліках (мовні огріхи, відсутність належного редакторського супроводу, обмеженість тематичного кола), висловлювала пропозиції щодо розширення серії за рахунок світських драм та запровадження регулярності публікацій.

У цьому контексті особливої уваги заслуговують рефлексії Григора Лужницького — одного з найактивніших творців і режисерів релігійної сцени. У статті «Галицька драматургія між двома світовими війнами» (1975) він зазначав, що відродження релігійної драми в 1930-х роках, «призабутої в Галичині і взагалі викресленої зі сторінок історії українського театру під московсько-советською окупацією», сприймалося як культурне оновлення. На його думку, це



стало модерною формою продовження традицій Києво-Могилянської академії. Галицька сцена міжвоєнної доби, за словами дослідника, втілювала духовну формулу філософії Григорія Сковороди: «Тіло ніщо — дух животворить». А ім'я цього духу — українське драматичне мистецтво (Лужницький, 1998: 183).

У світлі цих спостережень особливо відчутно окреслюється типологія релігійної драми, що сформувалася в межах діяльності «Логосу». В її структурі простежується не лише історіософський чи сакральний-сюжетний вимір, а й інтенсивний моральний імператив, звернений до сучасника. Саме до цього напрямку належить драматичний твір Василя Лімниченка «Убите щастя», де релігійна тема постає у формі катехитичного свідчення віри та літературного спротиву богоборчій ідеології. Лілія Гром'як справедливо наголосила на специфіці композиції твору: «За сюжетом п'єса статична, дійові особи не мають повнокровних характерів, вони є рупорами ідей чи носіями моральних позицій. Це типова релігійна драма як різновид драми ідей» (Гром'як, 2000: 10). Конструктивною основою дії тут слугує структура моральної притчі, де сюжетна лінія не прагне динаміки, а зосереджується на вияскравленні ціннісного конфлікту через діалоги та монологи.

Виток конфлікту окреслюється вже з перших яв через зіткнення двох світоглядних площин: християнської традиції, уособленої поколінням батьків, і новочасної риторики матеріалізму, яку репрезентує молодь, зведена до ролі провісників безрелігійного



«нового світу». Провідником цієї світоглядної кризи постає Василь Кандиба — персонаж, що наділений ознаками типового речника революційного утопізму. В його словах звучать цитати з текстів Леніна, пафос руйнації й виклик самому Богові. Зухвальство щодо матері, неповага до старших, заперечення віри — характерні маркери його внутрішнього відчуження від правди, заснованої на любові та жертві. Моральна деградація Василя зумовлена наслідком ідеологічного блукання та духовного осліплення.

У композиційному ядрі драми простежується архетип блудного сина, перетлумаченого крізь перспективу екзистенційного краху. Василь уже не заблуканий син, а боговідступник, що намагається вбити Бога в собі, в народі, у святині. Вибухівка, закладена до церковного вікна, вивершує його духовне падіння. Молодь у цій дії постає знаряддям у руках ідеологічних посередників — Михася, Дмитра та Гершка. Саме останній змальований як уособлення зловісної маніпулятивної сили, стає рушієм руйнації віри.

Образ Гершка — сатанинська постать релігійної алегорії. Його погрози «ссати кров» символізують деморалізацію народу через нищення молоді. Йдеться не про суто політичну боротьбу, а про глибинне випробування душі. У творі актуалізується питання духовного вибору, де кожна дія стає кроком у напрямку до Бога або в безодню.

Катарсис досягає кульмінаційного вияву в сцені сну, в якому Василь чує голос Божої Матері. Це не психологічна гіпербола, а



містифікована структура християнської містерії. Саме тут він уперше виголошує сповідь: «Я — боговбивник». Від цієї миті його подорож перетворюється на паломництво до спокути.

Процес розкаяного навернення проходить через дві площини — тілесне страждання й духовне осяяння. Василь прозріває внаслідок власної недолі, ув'язнення, втрати дому й любови. У драмі цей шлях окреслюється як шлях навернення, що має також суспільний підтекст: відмова від безбожного шляху повертає людину до істинної свободи.

Топос хреста набуває в п'єсі виняткової ваги. Саме біля хреста розгортається сцена зустрічі матері й сина, яка перетворюється на символ повернення до істини. Тут відбувається акт прощення, який освячує простір і слово. Хрест — візуальний центр дії, місце внутрішньої метаморфози, пам'яті й покути.

Образ Николи Матуска — добродійного сусіда й морального антипода Василя — містить алюзії на постать святого Миколая. Його мовчазна підтримка, жертовність, добродійність — прикмети християнської дії у світі, де слово втратило силу. Саме він повертає хату Кандибам, доглядає вмираючого Василя, уособлюючи благодать буденної святости.

Заключна дія драми — завершення паломництва Василя до джерела любови. Його зустріч із колишньою коханою дівчиною Варваркою — останній акт спокути, фінал, у якому прозвучало: «Убите щастя воскресне». Цей вислів — теологічна декларація надії.



Навіть загублена душа здатна знайти спасіння, якщо зродилося розкаяння.

Твір Василя Лімниченка мислиться як зразок ідейної драми, де сплав художнього й морально-теологічного творить нову сценічну форму духовного повчання. Архетип, притча, містерія і пастирське слово формують канву цього тексту. Попри умовність характерів і публіцистичну декларативність окремих монологів, «Убите щастя» — явище вагоме для історії української релігійної літератури. Це художній текст, що водночас промовляє як проповідь, як драматична сповідь і як жива пам'ять віри.

На відміну від камерної, притчево-моралізаторської побудови драми Василя Лімниченка релігійний театр Григора Лужницького тяжіє до історіософської масштабності. У центрі його уваги — не особиста провина чи моральний вибір окремої людини, а доля Церкви, народу, сакральна логіка історії, що розгортається як драматургія вічного. Його сцена — простір духовного свідчення і богословського узагальнення.

У творчості Григора Лужницького релігійна драма розроблялася як модель духовної історіософії, в якій минуле виконує функцію морального та богословського дороговказу для сучасника. Автор свідомо вибудовує жанрову рамку своїх творів у формі історико-релігійного фактомонтажу, де достовірна історична основа слугує тлом для розгортання вічних духовних конфліктів. Така драма не тяжіє до динаміки дії; її структура контемплативна, повчальна,



зосереджена на полілозі ідей. У центрі — не індивідуальний герой, а вища духовна сутність: Церква, Нація, Віра, Богородиця, Христос. Цей тип драматургії, споріднений із європейською традицією містерії та моральности, органічно вписується в українську релігійну культуру, водночас виступаючи засобом духовного опору секуляризації, втраті історичної пам'яті, національній роз'єднаності.

Найвищим прикладом історіософської релігійної драми у творчому доробку Григора Лужницького вирізняється п'єса «Посол до Бога» (1934), присвячена подіям довкола Брестської унії. На сцені діють історичні постаті: Петро Сагайдачний, Мелетій Смотрицький, папа Урбан VIII, Йосафат Кунцевич, Велямин Рутський. На перетині політичного й релігійного дискурсів драматург осмислює унію як форму цивілізаційного вибору. В центрі — історична місія, а не особиста доля; драматургія вічного, а не психологізм; голос Церкви, народу, Бога.

П'єса розпочинається сценою зіткнення православної пастви з польською адміністрацією, де жертвою стає дитина — символ убитої невинности. Закриття храму на Великдень через несплату податків і свавілля шляхти постає як політичний і духовний злочин. Ремарки — «кроваве сонце», «хрест у заграві», «мертвий хлопчик на руках отця Рутського» — набувають символічного значення, уподібнюючи сцену до сучасної Пієти.

Сюжетною вершиною слугує монолог українського посла Лаврентія Древінського перед польським королем — політичний



маніфест на захист права на віру, гідність і національну самототожність. Центральною постаттю п'єси постає святий Йосафат, але не як активний персонаж, а як духовний символ мучеництва та примирення. Однак драматична напруга зосереджена не на діях особистостей, а на вияві Божої волі, об'явленої через Церкву.

Інший вимір релігійної драми Григора Лужницького відкривають твори «Ой зійшла зоря над Почаєвом» і «Сестра-воротарка», в яких втілено маріологічний аспект. Богородиця тут — не емблема, а жива духовна присутність. У «Зорі над Почаєвом» охоплено три історичні епізоди: явлення Діви Марії пастушкові (1198), оборону монастиря від турків (1675), конфіскацію обителі російською імперією (1831). Драматична логіка підпорядкована духовному ритму: *віра — спокуса — вірність*. Сценічний текст супроводжується строфами з думи про Почаїв, формуючи ефект молитовної історіософії.

У «Сестрі-воротарці», драмі, написаній за мотивами монастирської легенди й співзвучній «Сестрі Беатрисі» Моріса Метерлінка, зображено шлях грішниці, яка, покинувши обитель заради кохання, повертається, спокутуючи провину. Богородиця в цьому творі — Мати Милосердя, яка виконує монастирські обов'язки замість впалої сестри, очікуючи її покаяння. Образ Марії символізує терпеливу любов, що ніколи не зрікається людини.

Особливе місце в релігійній драматургії Григора Лужницького посідає містерія «Голгота» (1936), яку Леонід Рудницький визначив



як «найбільш релігійну п'єсу в українському театрі й літературі» (Рудницький, 1992: 195). У ній сакральна традиція постає в цілісному догматично-драматичному вияві, що спирається на канонічні Євангелія, але враховує художню естетику ХХ століття.

«Голгота» — академічна містерія, літургійна реконструкція Страстей Христових. Григор Лужницький, за власним визнанням, постає не як автор у звичному сенсі, а як «компілятор і перекладчик», що драматизує Святе Письмо (Українське Оберамергав, 1936: 7). Така позиція визначає і суть твору: це не драма для театральної емоції, а літургійна подія, покликана впливати на сумління, віру і духовне зосередження глядача.

Постать Христа в «Голготі» не піддається психологізації. Вона не наділена сумнівами чи внутрішніми конфліктами, як у творах Лесі Українки або Сильвестра Яричевського. Христос — незмінна точка духовного спокою, ідеальний центр драматичної орбіти. Григор Лужницький розглядає Його як синтез трьох драматичних типів: активного (Бог), пасивного (Син Божий), хиткого (людина) (Лужницький, 1998: 199). Така триєдність визначає Христа як абсолютний сенс драматичного простору.

Найглибше драматургічно опрацьованим персонажем «Голготи» став Юда Іскаріот як утілення душевного зламу, гордині, раціоналізованої зради й трагедії нездійсненого каяття. Його постать наближена до образів Сатани в «Утраченому раї» Джона Мільтона чи Мефістофеля у «Фаусті» Йоганна Вольфганга Гете. У другій редакції



твору (1950) боротьба Юди зі власним сумлінням драматично поглиблена введенням алегоричних постатей Сатани та Ангела.

Юдин монолог виявляє не прагнення наживи, а спокусу влади, сили й визнання, що перетворює його на архетип розумного, але пропащого інтелектуала. Його логіка — спотворений раціоналізм, близький сучасному світові.

Композиція «Голготи» складається із семи сцен, де задіяно близько сорока персонажів. Попри зовнішню громіздкість, структура твору підпорядкована літургійному ритму: сцени статичні, ремарки сакральні, інтонація повільна й молитовна. Режисерські вказівки В. Блавацького наголошують на мімічній чистоті ролі Христа, що передбачає молитовний, а не емоційний тип гри.

«Голгота» — не драматичне дійство, а духовна зупинка часу. Її перші постановки супроводжувалися участю духовенства, а виконання ролі Христа вимагало співпраці з душпастирем (Меріям-Лужницький, 1936: 37).

П'єса стала вершиною духовно-естетичного пошуку українського міжвоєнного театру, зосередженого в середовищі групи «Логос». На відміну від драм, заснованих на легенді чи притчі, «Голгота» ґрунтується на Євангелії, осердям має Ісуса Христа, а метою — очищення душі й оновлення свідомости. Це не реконструкція минулого, а жива містерія. Голос Юди звучить як голос зла, знайомий сучасникові; Пилат постає функціонером влади, позбавленим глибини; Христос мовчить — як вічна Істина, як Суд любові. Цей твір —



духовна подія, форма актуального богословського мислення, зверненого до глядача як до співстраждальника голготської драми.

Драматургія Григора Лужницького — феномен українського духовного театру, в якому віра, історія та слово перетворюються на форму літургійного свідчення. Його п'єси — не художні вигадки, а акт богословського служіння, де театр постає як катехизис, як молитва, як колективне очищення.

Конфлікт у цих драмах зосереджений не в зовнішній дії, а у внутрішньому русі духу, в діалозі між вірою і сумлінням. Григор Лужницький не апелює до видовища чи яскравих характерів. Статика, молитва, спокій — головні засоби його драматургії. У такому сповільненні проступає вічність, а в слабкості людських персонажів — непохитна присутність Бога серед народу. Його драматургія формує особливий тип релігійного театру, де історія — не декорація, а духовна подія, а містерія — не умовність, а живе свідчення присутності вищої правди в національній пам'яті. У добу руйнації та роз'єднання Григор Лужницький через Євангеліє, молитву, знак говорить із глядачем мовою вічного.

Драми «Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом», «Сестра-воротарка», «Голгота» репрезентують різні типи сакрального нарративу: історичну притчу, містерію, моральну легенду, євангельське дійство. Попри жанрову розмаїтість, усі вони об'єднані християнською символікою, архетипічною глибиною, високою



молитовністю сценічного мовлення. Їхня героїка — не у вчинках, а в присутності Божої дії в людському світі.

«Голгота» втілює апогей цієї драматургії — синтез євангельської канонічності з естетикою модерного мислення. У фігурі Юди розгортається драма сумління, яка перевершує межі біблійного переказу. Постать зрадника вирізняється дзеркалом доби, в якій віра й гордіня знову ведуть боротьбу за людську душу.

Григор Лужницький не прагне театральної новизни, його новаторство — у відродженні забутих форм сакрального слова, у поверненні театру до його первісної ролі — бути храмом. У цьому сенсі його драма — акт національної мети, спосіб оновлення духовної ідентичності крізь випробування історією.

У драматургії української християнської традиції особливе місце посідають твори, які розгортають сценічну дію навколо морального вибору, внутрішнього преображення та чудесного втручання божественної сили в людське життя. Одним із таких творів є драма Степана Перського «Чудо святого Николая над половчином» — мистецьке осмислення апокрифічної легенди про духовне перетворення язичника через заступництво святого. Драматург звертається до найглибших пластів народної віри, втілених у сюжетах про святого Николая, одночасно продовжуючи традицію сакральної драми, що сягає корінням середньовічного християнського театру.

Твір Степана Перського тяжіє до жанру драми ідей з елементами містерії, в якій події на сцені відображають не стільки соціальні чи



побутові конфлікти, скільки вічну боротьбу між світлом віри й темрявою невір'я. Драматургічна конструкція спирається на християнську притчу, а композиційна структура підпорядкована логіці духовного шляху: *заперечення — молитва — навернення*. Водночас у творі зберігається тяглість до житійної оповіді, де головним персонажем постає не людина, а божественна дія — чудо, здійснене святим Николаєм.

Особливістю драми стало введення *епіфанії* — *явлення святого*, що завершує внутрішній конфлікт персонажа й сакралізує весь сценічний простір. У такий спосіб простір театру уподібнюється до вівтарного, де слово й дія мають трансцендентну силу.

У драмі виразно присутні кілька богословських сенсів: молитва праведника як інструмент дії Бога в світі; навернення через любов, а не примус, що засвідчує цінність свободи волі; вселенськість спасіння, відкрите кожній душі, незалежно від етнічного походження; ікона як жива реальність, що є вікном у невидимий світ. Усі ці теми перегукуються з основами патристичної думки, зокрема з ученням про *synergy* — *співдію* Бога і людини у справі спасіння.

Особливість драми полягає також у сакралізації театрального простору. Сцена перестає бути місцем імітації подій і стає простором одкровення. Зображене чудо стає не просто частиною сюжету, а кульмінацією самого акту перегляду, звернення до глядача, який має сприйняти драму не як вигадку, а як нагадування про власний духовний стан.



Драма Степана Перського «Чудо святого Николая над половчином» — це високохудожній приклад релігійного театру, в якому сакральне слово втілюється в дію, а легенда набуває живого місійного звучання. Через драматургічну модель навернення автор говорить про можливість духовного єднання, про силу любови, що перемагає ворожнечу, і про дію святого як продовження Божої благодаті у світі. Цей літературний твір мислиться як акт духовної пам'яті, театральна проповідь і літургія віри в межах сцени.

Якщо в «Чуді святого Николая над половчином» головна увага зосереджується на зовнішньому чудесному акті навернення і символіці євангельської любови, то у драмі Кирила Студинського «Дві зорі» акцент перенесено вглиб — на внутрішню боротьбу сумління, історичну пам'ять і тягар особистої відповідальности. Обидва твори споріднені за духовною інтенцією, однак представляють різні типи релігійного театру — дієво-легендарний і сповідально-історіософський.

Драма Кирила Студинського «Дві зорі» — глибоко осмислена спроба театрального втілення внутрішньої драми сумління та історичної відповідальности. У дусі історіософської традиції, притаманної творчости Григора Лужницького, ця п'еса поєднує конкретику історичних подій із притчевим баченням людської душі, розірваної між вірністю правді й трагічною роздвоєністю духу.

Центральна постать твору — Мелетій Смотрицький, богослов, письменник, церковний діяч, уособлення духовного напруження доби



Берестейської унії. Кирило Студинський уникає психологічної біографії персонажа, натомість конструює сценічний образ, у якому відбито внутрішній конфлікт між покликанням і слабкістю, між пророчим словом і зрадою самого себе. У цьому вимірі Мелетій Смотрицький постає як втілення трагічного інтелектуала, не вписаного в жодну конфесійну систему, носія голосу сумління народу.

Драматургічна структура твору тяжіє до контемплативної моделі: дія розгортається не в сюжетних поворотах, а у виснажливих роздумах, діалогах, монологів. Як у «Голготі» Григора Лужницького, тут вагомо постає не зовнішній рух, а внутрішній розвиток духу — від гніву до сповіді, від покаяння до прозріння. Персонажі постають архетипними вісниками духовних позицій: Герасим Смотрицький — голос мудрости й батьківського заклику до служіння, Януш Заславський — уособлення облудного світу сили та інтриги, Алісія — образ жертви й підтримки, Йосафат Кунцевич — дзеркало долі героя.

Провідний мотив драми — роздвоєність сумління. Мелетій Смотрицький, автор полемічного «Треноса», оборонець православної Церкви, згодом — ініціатор діалогу з уніатами, творець примирливої «Апології». Його духовний шлях — шлях зраненого пророка, якого народ спершу возвеличує, а потім відкидає. Такий образ набуває біблійного виміру: герой, що відрікається від власного слова під тиском, не зрікається совісти й перетворюється на символ внутрішнього мучеництва.



Фінал драми — акт духовного воскресіння, сповнений світлого трагізму. Мелетій Смотрицький виголошує покайний монолог, звертаючись до Бога, визнає власну слабкість і водночас неподолану спрагу істини. Цей монолог набуває звучання літургії очищення, внутрішнього оновлення віри після темного випробування. Саме тут з'являється світло — не зовнішнє, а глибинне, породжене болем і спокутою.

Драма «Дві зорі» Кирила Студинського — не фактографічна реконструкція чи біографічна сцена, а притча про людину на межі двох світів: традиції й оновлення, обов'язку й любови, вірності й поразки. Твір втілює сутність релігійної драми як молитви, як сповіді, як заповіту. У цьому вимірі він перегукується з творчістю Григора Лужницького, входячи до канону українського духовного театру як голос совісти, звернений до доби і до вічності.

Релігійна драма міжвоєнної доби, сформована на духовному ґрунті, освяченому авторитетом Митрополита Андрея Шептицького, постає в українській культурі як літературно-богословський чин, спрямований на оновлення суспільного сумління й національної ідентичності. Сценічне слово обирало шлях Євангелія не як тло чи декорацію, а як серцевину морального пророчого служіння.

Духовне меценатство Митрополита, його культурна стратегія, звернена до письменників і майстрів сцени, відкривала нові горизонти євангелізації через мистецьке слово. Внаслідок цього виник осередок



католицької літературної школи, в якій релігійна драма виконувала світоглядну функцію, формуючи духовну опору нації.

Група «Логос» — явище літературне й передусім духовне. Її учасники сприймали театр як амвон доби, де слово ставало сповіддю, пророцтвом і дією віри. Завдяки проєкту «Бібліотека релігійної драми» сформовано платформу діалогу між автором, пастирем і глядачем, зорієнтовану на протидію деморалізації та секуляризації.

Драма Василя Лімниченка «Убите щастя» втілила морально-теологічну модель конфлікту між богоборчою ідеологією та свідченням християнської віри. Це голос Церкви, звернений до душі, зраненої сумнівом і відчуженням, мовою притчі, покаяння і спасіння.

Драматургія Григора Лужницького розгортається в історіософському вимірі. Його твори осмислюють духовну логіку історії у світлі євангельської перспективи. Сцена перетворюється на простір одкровення, де образи Церкви, Богородиці, Христа й мучеників відбивають колективну долю народу у світлі Божої правди. У «Голготі» це особливо виразно: театр постає як молитовний простір зустрічі з вічністю, а Юда — як образ розпаду духу під тягарем влади, розуму і внутрішнього бунту.

Василь Лімниченко та Григор Лужницький представляють дві гілки релігійної драми: притчеву й історіософську, інтимну й соборну, спрямовану на глибини особистого каяття або колективного духовного прозріння. У кожному з цих випадків драма твориться як форма одкровення, шлях оновлення, молитва, вкладена в слово.



У цьому річищі набувають особливого значення також драми Степана Перського й Кирила Студинського. У творі «Чудо святого Николая над половчином» легенда оживає як апостольське звернення до сумління. Образ святого постає не символом, а носієм благодатної дії, яка освячує сцену й пробуджує надію. Такий твір вкорінює літературу в сакральному досвіді і стає свідченням живої традиції, що розвивалася за духовного покровительства Митрополита Андрея Шептицького.

Драма «Дві зорі» Кирила Студинського продовжує етико-релігійний пошук засобами сценічної притчі про вибір, відповідальність і духовну гідність. Сцена перетворюється на трибуну, де звучить моральне слово, освячене Божою правдою.

Група «Логос», видавничі ініціативи «Бібліотеки релігійної драми», творчі зусилля Василя Лімниченка, Григора Лужницького, Степана Перського та Кирила Студинського формують цілісний канон релігійної сцени, в якому театр постає засобом духовного служіння.

Християнський дискурс літератури міжвоєнної України окреслюється як культурне й богословське явище, що виростає зі зусиль Церкви, Митрополита, інтелігенції й авторів, які у слові вбачали простір спасіння, а в сцені — місце духовного прозріння. Ці твори промовляють до сьогодення як пророчі тексти, що здатні відновлювати пам'ять і орієнтири сумління. У часи внутрішнього затьмарення до них варто звертатися як до джерел, у яких слово переростає в молитву, а дія — у шлях до істини.



ЛІТЕРАТУРА

Грицковян Я. Українська католицька література 1919–1939 рр. *Богословія*. Т. 54. Рим, 1990. С. 137–145.

Гром'як Л. М. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х ХХ століття: мотиви, жанри, поетика (львівська група письменників «Логос»): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2000. 17 с.

Лужницький Г. Вибране: Історичні драми, наукові праці. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 274 с.

Меріям-Лужницький. Голгота: Муки й смерть Г. Н. Ісуса Христа. Жовква, 1936. 43 с.

Перський С. Чудо св. Николая над половчином: Удраматизована в трьох діях староукраїнська легенда з кінця XII ст. Жовква, 1937. 42 с.

Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССХХІV: Праці філологічної секції. Львів, 1992. С. 185–209.

Слово до п[анів] т[еатральних] режисерів (про рел[ігійну] драму). *Марія в храмі*. Жовква, 1936. С. 39–40.

Студинський К. Дві зорі: Драматичні картини з поч. XVII століття. Жовква, 1937. 62 с.

Українське Оберамергав: З нагоди вистави «Голготи» в театрі «Заграва». *Неділя*. 1936. 12 квіт. Ч. 383. С. 7, 18.