

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ISSN 2520-6346

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 2(65)



MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ISSN 2520-6346

LITERARY STUDIES

Collection of scientific papers

Issue 2(65)



Подано наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів, студентів закладів вищої освіти.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР	Покровська І. Л., д-р філол. наук, доц.
НАУКОВИЙ РЕДАКТОР	Семенюк Г. Ф., д-р філол. наук, проф.
ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА	Гаєвська Н. М., канд. філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	Берковець В. В., канд. філол. наук, доц. (Україна); Гриценко С. П., д-р філол. наук, доц. (Україна); Гундорова Т. І., д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України (Україна); Деменчук О. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Жуковська Г. М., канд. філол. наук, доц. (Україна); Заярна І. С., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мафтин Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мацевко-Бекерська Л. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мірошниченко Л. Я., д-р філол. наук, проф. (Україна); Мосенкіс Ю. Л., д-р філол. наук, проф. (Україна); Науменко Н. В., д-р філол. наук, проф. (Україна); Поспішил І., д-р філол. наук, проф. (Чехія); Приліпко І. Л., д-р філол. наук, доц. (Україна); Свенцицька Е. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Сліпушко О. М., д-р філол. наук, проф. (Україна); Соболь В. О., д-р філол. наук, проф. (Польща); Ткаченко Т. І., д-р філол. наук, доц. (Україна)
Адреса редколегії	ННІ філології, 6-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601 ☎ (38044) 239 34 71
Рекомендовано	вченою радою ННІ філології 26.12.23 (протокол № 6)
Зареєстровано	Міністерством юстиції України Свідоцтво про державну реєстрацію серія КВ № 16157-4629Р від 11.12.09
Атестовано	Міністерством освіти і науки України (категорія Б) Наказ № 1471 від 26.11.20
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	ВПЦ "Київський університет" 6-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601 ☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28 e-mail: vpc@knu.ua

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2023

This collection contains scientific articles written by professors, PhD students, masters. These articles concern current issues of contemporary literary studies and comparativistics.

For scientists, faculty members, students of higher education institutions.

EDITOR-IN-CHIEF	Pokrovska I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof.
SCIENTIFIC EDITOR	Semeniuk H. F., DSc (Philol.), Prof.
VICE-EDITOR-IN-CHIEF	Haievska N. M., PhD (Philol.), Prof.
EDITORIAL BOARD	Berkovets V. V., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Demenchuk O. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Hrytsenko S. P., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Hundorova T. I., DSc (Philol.), Prof., Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine); Maftyn N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Matsevko-Bekerska L. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Miroshnychenko L. Ya., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Mosenkis Yu. L., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Naumenko N. V., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Pospishyl I., DSc (Philol.), Prof. (Czech); Prylipko I. L., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Slipushko O. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Sobol V. O., DSc (Philol.), Prof. (Poland); Svetsitskaia E. M., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine); Zhukovska H. M., PhD (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Tkachenko T. I., DSc (Philol.), Assoc. Prof. (Ukraine); Zaiarna I. S., DSc (Philol.), Prof. (Ukraine)
Editorial board address	Educational and Scientific Institute of Philology 14, Taras Shevchenko blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 34 71
Recommended by	the Academic Council of ESI of Philology 26.12.23 (протокол № 6)
Registered by	the Ministry of Justice of Ukraine Certificate of state registration KB № 16157-4629P dated 11.12.09
Certified by	the Ministry of Education and Science of Ukraine (category B) Order № 1471 dated 26.11.20
Founder and publisher	Taras Shevchenko National University of Kyiv Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University" Certificate of entry into the State Register ДК № 1103 dated 31.10.02
Publisher address	PPC "Kyiv University" 14, Taras Shevchenka blvd., Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28 e-mail: vpc@knu.ua

Authors of published materials take full responsibility for the content of their papers, including the accuracy of the published facts, quotations, economic and statistical data, proper nouns, and other data. The editorial board reserves the right to edit the submitted materials.

© Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Publishing and Polygraphic Center "Kyiv University", 2023

ОКРАСА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Хто до краси ще й розум приєднав,
Як Сонце, той злучив тепло зі світлом
І людям став окрасою життя...
(Л. Старицька-Черняхівська)*

Ці слова Людмили Старицької-Черняхівської, вкладені в уста Петра Дорошенка (п'єса "Гетьман Дорошенко"), відповідають поглядам і життєвій позиції самої письменниці. Її постать унікальна і значуща в історії української культури, вона справді стала окрасою нашої літератури. Хоч за життя зазнала переслідувань і зрештою була фізично знищена. І лише в наш час ім'я письменниці, її творчість – драматургія, проза, поезія, переклади, театрознавчі праці, мемуаристика – належно оцінені.

Сьогодні, відзначаючи ювілейну дату, аналізуємо її творчий доробок. Гадаю, що учасники наукового зібрання долучаться до її творів на історичну тематику (прози, драматургії), хоч цікавою є і її поезія, мала проза, літературно-критичні праці.

Надзвичайно потужними є її спогади й думки, викладені у праці "Двадцять п'ять років українського театру", про історію розвитку українського театру. Вона жила і зростала в тому середовищі, де формувалися видатні особистості, відомі згодом театральні діячі – М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. "Історія українського театру, – писала вона, – розірваний ланцюг. До останніх часів ми не знали суцільного малюнка, поступового розвою нашого театру. Ми мали тільки окремі розрізнені звістки". І вони – театральні діячі українського мистецтва – намагалися з'єднати цей ланцюг. У цій праці ніби живі постають корифеї української сцени. Авторка підкреслює їхню самовіддану працю, талановитість та успіх на сцені, актуальність та злободенність їхніх творів. Їм було не просто вижити в атмосфері цькування, заборон українського слова, заздрощів.

З величезним пієтетом вона пише, що вже на той час це було "...славне гроно першорядних талантів, що одразу скрасило українську сцену. Такі самородні таланти бувають, звичайно, на

сценах всіх народів, але рідко коли трапляються, щоб вони з'явилися одразу в такому числі: Кропивницький, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич. Ця слава зграла скрилила силою свого натхнення український театр і піднесла його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. З страшною силою темпераменту вони єднали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народних типів, у повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони..."

У 2003 році мені з професоркою Людмилою Дем'янівською було запропоновано підготувати видання "Триста років українського театру, 1619–1919", у якій представлено праці Дмитра Антоновича, Якова Мамонтова й Людмили Старицької-Черняхівської про театр. Пригадую, книга викликала інтерес у літературних колах, насамперед у студентів. Особливо, я б сказав, "живими" були спогади Людмили Старицької-Черняхівської про "епоху корифеїв". Письменниці вдалося простежити розвиток українського театру, той тернистий шлях, який пройшли діячі української сцени на її очах. Людмила Старицька-Черняхівська також у своїй праці говорить і оцінює молодих українських драматургів, акцентує увагу на трьох шляхах розвитку їхніх драм: "...драма символічна, драма настрою, драма соціальна. Кожен із тих шляхів погрожує якоюсь небезпекою, а разом із тим і вабить своєю особистою красою. Всі ці літературні течії принесли з собою нове слово штуки. Символізм одірвав драму од малювання пошлої буденщини; він нагадав нам про вічні ґрунтовні проблеми людського духу, незалежні ні од соціальних, ні од політичних форм життя".

Вона також наголошує на важливості традицій і новаторства, на функції і значенні "ваги і сили драми" в житті людини. Тільки життєві й актуальні, близькі серцю людини проблеми будуть хвилювати публіку, примушувати її діяти в радості і в горі і на тому наголошує письменниця: "...істотою драми була і буде душевна боротьба людини чи то з долею, чи то з власним почуттям, чи з ворожим класом – це залежить од часу життя, – незмінним лишається сам принцип драми – боротьба, яка одбилася в душі людини. Дія – не в грубому розумінні лише

свідомої, залежної од волі людини зміни форм околицьного життя, а зміна становищ душевних, яка и складає ґрунт Шекспірової драми і складатиме завжди сутність правдивих, вічно хороших п'єс. Все через серце людини – світ і вічний морок, радість і жалі. Драма, як і саме життя, тільки через те і набуває ваги та сили, що одбивається в душі людини. Безсмертні істини і проблеми через те тільки й безсмертні, що освітлюють знеможене серце людське".

Саме такі драми писала і сама Людмила Старицька-Черняхівська. Її твори проходили через "знеможене серце", тому вони і через роки залишаються актуальними й нові покоління через її сприйняття глибше знайомляться з історією України, з історією українського театру та з його талановитими засновниками.

Загалом Л. Старицька-Черняхівська є авторкою біля п'ятнадцяти п'єс, сповнених багатства як жанрового, так і тематичного. Серед жанрового спрямування значна частина – це драми символічні, а серед тематичного різнобарв'я – здебільшого твори з історичної тематики: "Гетьман Дорошенко", "Милость Бога", "Розбійник Кармелюк", "Останній сніп" тощо.

Саме в них, окрім "безсмертних істин і проблем", у період національно-визвольної революції 1917–1920 рр., разом із М. Грушевським, В. Пачовським, В. Винниченком та іншими письменниками вона порушує у своїх творах такі важливі для нації питання, як самостійність України та її національне визволення.

Цим її твори, на наш погляд, є досить суголосними з нашим часом, коли триває війна України з Росією за свою незалежність.

Показовою в цьому плані є п'єса "Останній сніп" (1917) у якій авторка засуджує національне зрадництво, малоросійство. Таким чином намагаючись пробудити національну свідомість свого народу.

У центрі твору – конфлікт, який уособлює вічні у нашій історії доленосні проблеми: високий патріотизм і зраду. Матеріалізується він у п'єсі через конфлікт між старим козаком Андрієм Нещадимом і його сином-зрадником Семеном: останній, змовившись із царським генералом Текелієм, показав російським військам таємну дорогу на Січ. І все це заради

кар'єри, власної вигоди. Таким чином письменниця подає яскравий приклад малоросійства, пристосуванства.

"Останній сніп" – це старий січовик Андрій Нещадим, один із останніх могіканів козацького лицарства. Він є свого роду символом національного патріотизму, невідступності і непохитності, що нерідко дається нелегко: не витримує батьківське серце зради і він помирає.

Чи актуальна п'єса сьогодні, чи близька порушена тема нашим теперішнім воєнними реаліям? Безперечно. На жаль, чуємо – і не про самотні випадки колабораціонізму, і про перекинщиків заради матеріальної вигоди, чи просто про державну зраду.

Я бажаю всім учасникам наукового зібрання успішного творчого спілкування з багатогранною і цікавою особистістю – Людмилою Михайлівною Старицькою-Черняхівською. Її ім'я повернулося в літературу, її твори, як ніколи, актуальні, викликають інтерес дослідників літератури, читачів, глядачів. Слова письменниці, вкладені в уста Петра Дорошенка, характеризують і її саму:

Не спокушайсь на славу.

Не булаві, а людові служи...

Саме письменниця все своє життя служила "людові", своєму народові.

Григорій Семенюк, д-р філол. наук, проф.

УДК 821.161.2

DOI: [https://doi.org/10.17721/2520-6346.2\(65\).9-15](https://doi.org/10.17721/2520-6346.2(65).9-15)

Вікторія Атаманчук, д-р філол. наук, доц.,
провідний наук. співроб., головний наук. співроб.

ORCID ID: 0000-0002-5211-2480

e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com

Національний центр "Мала академія наук України", Київ, Україна,
Інститут педагогіки НАПН України, Київ, Україна

МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА У ДРАМІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ "НАПЕРЕДОДНІ"

Присвячено дослідженню способів засобів та художнього конструювання свідомості дійових осіб у п'єсі "Напередодні" Л. Старицької-Черняхівської. Проаналізовано параметри моделювання фікційної свідомості персонажа як феномена, що видозмінює зовнішні обставини, впливає на сутність внутрішніх переживань, які сприяють формуванню нових рівнів досягнень дійових осіб; простежено взаємозв'язок фікційної свідомості персонажів та зовнішнього фікційного світу за допомогою досягнення нових смислів як основи для формування нових контекстів і прогнозів. Визначено, що фікційна свідомість головного героя конструє розвиток подій у драмі, оскільки персонаж формує ідеї, які істотно впливають на світогляд інших дійових осіб у драмі.

Ключові слова: персонаж, фікційна свідомість персонажа, моделювання фікційної свідомості персонажа, драма, драматична дія.

Для розгляду особливостей моделювання фікційної свідомості персонажа важливими є праці в галузі когнітивного літературознавства Д. Кон [5], М. Флудернік [6], А. Палмера [7], що передбачають аналіз художніх творів крізь призму когнітивних процесів, а також дослідження А. Нюнніга, Р. Зоммера [8], у яких теоретичні досягнення когнітивного літературознавства проектується на вивчення драматургії. Інструментарій когнітивного літературознавства ґрунтовно вивчається у працях Т. Бовсунівської [2], Т. Гребенюк [3] та ін. Дослідження підтверджують релевантність застосування здобутків літературознавчої когнітивістики у процесі вивчення

драматургії та дають можливість проаналізувати проблематику і поетику художнього твору крізь призму відображених драматургом когнітивних процесів.

Теоретичні досягнення когнітивного літературознавства дають можливість встановити кореляції між способами моделювання фікційної свідомості персонажів та специфікою побудови драматичного конфлікту, а саме: визначити внутрішні та зовнішні параметри конструювання фікційної свідомості дійових осіб у відповідності до їхніх реагувань на колізії, втілені у конкретних епізодах та ситуаціях драми. Визначена проблема аналізується на основі такого тлумачення поняття фікційної свідомості: "фікційна свідомість персонажа постає у вигляді сконструйованої автором твору здатності героя усвідомлювати внутрішні та зовнішні реалії в комплексах і системах їх кореляцій, що зумовлює формування мережі визначених смислів, яка детермінує ідентифікацію та дії персонажа в межах фікційного світу" [1, с. 115].

Драма "Напередодні" (1926) Л. Старицької-Черняхівської присвячена епізодові із життя Тараса Шевченка, який відобразив найхарактерніші ознаки тогочасної колективної свідомості у взаємодії різних її проявів [42]. Зовнішні реалії, які визначали й визначалися ідеями видатних мислителів, формували відповідні культурні та мистецькі феномени, своєрідно віддзеркалили інтенції українського поета.

Авторка конструює діалоги визначних українських діячів, однодумців Тараса Шевченка, у яких окреслюється основні ідеї, що циркулювали у колективній свідомості інтелігенції: обумовленість змін національного світосприйняття історичним розвитком та цілеспрямованим впливом; незворотність передбачуваних зрушень у національному самоусвідомленні; передумови інтелектуального самопізнання й самовідтворення українського суспільства на основі його іманентних характеристик. Реформатори зосереджують увагу на гуманістичних основах та демократизації національної культури.

Образ Тараса Шевченка спочатку подається через сприйняття однодумців, які вважають його геніальним виразником національного духу. Письменниця акцентує увагу на гострих

суперечностях й реакціях на хаотичність світу у творах великого поета 1861 року, які розкривають особливості функціонування фікційної свідомості поета. Дійові особи, які називають українського поета батьком, підкреслюють його беззаперечну значимість і впливовість у сфері національного самовираження.

Діалог Тараса Шевченка з українськими реформаторами, за допомогою якого моделюються головні параметри свідомості персонажів та фіксуються внутрішні зміни, розвивається за принципом протистояння, яке у процесі з'ясування фактів про звільнення кріпаків завершується формуванням узгодженої позиції дійових осіб. У драмі творчість Тараса Шевченка визначається як рівноцінна протипага стану вимушеної української бездержавності; як рівнозначне протиставлення психології покори усього українського народу.

Фікційна свідомість поета стає відображенням реалізованої духовної могутності, а його поезія – потужним вираженням втрачених цілими поколіннями можливостей національного самоствердження. Авторка відтворює драматичну ситуацію, у якій Тарас Шевченко наодинці потужно протистояв усій системі поневолення й створював паралельний контекст. Поема "Марія", яку він приніс своїм однодумцям, стає пророчим вираженням альтернативної картини світу геніального митця, що представляє глибинний аналіз національної скривдженості й величі в глобальному масштабі та водночас розкриває першооснови духовного буття.

У драмі фікційна свідомість Тараса Шевченка конструюється через усвідомлення персонажем власної окремішності, зумовленої його творчим самовираженням, як фактом власного існування й покликання. Твори Шевченка резонують із настроями присутніх та стають мистецьким вираженням внутрішніх відчуттів дійових осіб. Декламація поеми "Чернець" Гулаком-Артемовським та уривку з поеми "Неофіти" Тарасом Шевченком створює атмосферу, у якій кожен з персонажів долучається до реалізації невідкладних часових ідей. Нова поезія "Подражаніє Осії" у виконанні Куліша, яка виявляє важливі смисли, знаменує своєрідний апогей переживань дійових осіб. Емоційна реакція учасників на новий твір поета демонструє

особливості їхнього світосприйняття, що визначають механізм функціонування фікційної свідомості персонажів. Гулак-Артемівський, якого Тарас Шевченко вразив до сліз, зізнається: "Ти серце розпанахуєш своїми словами" [4, с. 28]. Костомаров називає твір пророкуванням, а Черненко стверджує: "Талант... геніяльний!" [4, с. 28].

Реакції кожного з учасників на слова Шевченка, за допомогою яких авторка конструє фікційну свідомість героїв, мають ефект своєрідних одкровенень, що взаємопідсилюються. Гулак-Артемівський визначає важливість місії Тараса Шевченка, яку він здійснив заради українського народу. Поет явив народові правду: "Е, Тарасе! Ти засвітив перед почорнілим образом її ясну лямпаду і святий лик її засяяв людям" [4, с. 35]. Костомаров пророкує неминучість соціальних та ідеологічних змін й відродження України, а Куліш передрікає зникнення неволі й розквіт української культури. Прогнози Гулака-Артемівського складаються з цитат самого Тараса Шевченка. Він відзначає колосальну перетворювальну й духовнотворчу функцію поезії великого митця. Шевченкове декламування фрагменту з "Ісаїї" довершує емоційну напруженість та знаковість моменту.

У фінальному епізоді, який набуває ознак містеріального дійства, авторка розкриває механізм функціонування фікційної свідомості персонажів через відображення процесів внутрішніх взаємодій, у яких беруть участь герої. Учасники зустрічі створюють єдиний духовно-емоційний простір, у якому значимі для всіх дійових осіб ідеї проектуються у майбутнє, набуваючи візуалізованого вираження завдяки глибинній внутрішній включеності усіх учасників у спільний процес прогнозування прийдешнього. Глобальні ідеї Тараса Шевченка стають фундаментальною основою передбачень дійових осіб. У прогнозах Гулака-Артемівського і Костомарова виявляються суголосні смислові й настроєві домінанти. Завершення твору характеризується підсиленням й увиразненням театрального начала. Л. Старицька-Черняхівська фіксує усіх дійових осіб у момент апофеозу.

Фікційна свідомість Тараса Шевченка виявляється центром фокусування, осягнення й мистецького відтворення найважливіших проблем доби у драмі "Напередодні", виступає визначальним чинником формування художньої структури твору. Поява поета кристалізує означені до того смисли й надає нових імпульсів розгортанню драматичної дії. Епізоди найвищої напруженості, які спрямовують дійових осіб до осягнення найважливіших істин й визначають стани глибоких прозрінь, безпосередньо пов'язані з образом Тараса Шевченка. Явища та процеси об'єктивної дійсності, віддзеркалюючись у Шевченковій свідомості, набувають символічного значення через виокремлення й підсилення глибинних закономірностей, які великий поет робить явними для інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Атаманчук В. П. Моделювання фікційної свідомості персонажа в українській драматургії 20–50-х років ХХ ст. : дис. ... д-р філол. наук: 10.01.01, 10.01.06. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2020. 467 с.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та постика: монографія. К.: ВПЦ "Київський університет", 2010. 180 с.
3. Гребенюк Т. В. Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2016. Вип. ІХ. С. 200–206.
4. Старицька-Черняхівська Л. Напередодні. Історична сцена на 1 дію. Харків: Рух, 1926. 40 с.
5. Cohn D. Transparent Mind. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978. 331 p.
6. Fludernik M. Towards a 'Natural' Narratology. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. 349 p.
7. Palmer A. Fictional Minds. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 275 p.
8. Nunning A., Sommer R. Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama. *Theorizing Narrativity / edited by John Pier, Jose Angel Garcia Landa*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. P. 331–354.
9. Sommer R. Drama and Narrative. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / edited by David Herman, Manfred Jan and Marie-Laure Ryan*. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2010. P. 119–124.

REFERENCES

1. Atamanchuk V. P. Modeliuvannia fiktsiinoi svidomosti personazha v ukrainiskii dramaturhii 20–50-kh rokiv XX st. : dys. ... d-r filol. nauk: 10.01.01, 10.01.06. K. : Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, 2020. 467 p.
2. Bovsunivska T. V. Kohnityvna zhanrolohiia ta poetyka: monohrafiia. K.: VPTs "Kyivskyi universytet", 2010. 180 p.
3. Hrebenuk T. V. Kohnityvni aspekty reprezentatsii svidomosti v khudozhnii opovidi. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu*. Berdiansk: FO-P Tkachuk O. V., 2016. Vyp. IX. P. 200–206.
4. Strytska-Cherniakhivska L. Naperedodni. Istorychna stsena na 1 diiu. Kharkiv: Rukh, 1926. 40 p.
5. Cohn D. Transparent Mind. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978. 331 p.
6. Fludernik M. Towards a 'Natural' Narratology. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. 349 p.
7. Palmer A. Fictional Minds. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 275 p.
8. Nunning A., Sommer R. Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama. *Theorizing Narrativity / edited by John Pier, Jose Angel Garcia Landa*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. P. 331–354.
9. Sommer R. Drama and Narrative. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / edited by David Herman, Manfred Jan and Marie-Laure Ryan*. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2010. P. 119–124.

Стаття надійшла до редколегії 30.11.23

Viktoriiia Atamanchuk, DSc (Philol.), Assoc. Prof.,
Leading Researcher, Principal Researcher
ORCID ID: 0000-0002-5211-2480
e-mail: victoriaatamanchuk@gmail.com
National Center "Junior Academy of Sciences of Ukraine", Kyiv,
Institute of Pedagogy NAES of Ukraine, Kyiv, Ukraine

MODELING OF PERSONAGE'S FICTIONAL CONSCIOUSNESS IN DRAMA L. STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA "ON THE EVE"

The article is devoted to the study of means of artistic construction of the personages' consciousness in the play "On the Eve" by L. Strytska-Chernyakhivska. The parameters of modeling the personage's fictional consciousness as a phenomenon that changes external circumstances, affects the essence of internal experiences, which contribute to the formation of new levels of understanding of the personages, are analyzed; the correlations between personages' fictional consciousness and the external fictional world is traced through the understanding of new meanings as a basis for the formation of new contexts and forecasts. It was

determined that the fictional consciousness of the main character constructs the development of events in the drama, as the character formulates ideas that significantly influence the worldview of other actors in the drama.

It is proved that in the drama fictional consciousness of a main hero is constructed through the character's awareness of his own individuality, caused by his creative self-expression, as a fact of his own existence and vocation. Shevchenko's artistic works resonate with the mood of other personages and become an artistic expression of feelings of the protagonists. The reactions of each of the participants to Shevchenko's words, with the help of which the author constructs the fictional consciousness of the heroes, are mutually reinforced.

It was determined that the fictional consciousness of the main character turns out to be the center of focusing, understanding and artistic reproduction of the most important problems of the day in the drama "On the Eve", it acts as a determining factor in the formation of the artistic structure of the play. The appearance of the poet crystallizes previously defined meanings and gives new impulses to the unfolding of the dramatic action. Episodes of the highest intensity, which direct the actors to the realization of the most important truths and determine the states of deep insights, are directly related to the image of Taras Shevchenko. The phenomena and processes of objective reality, reflected in Shevchenko's consciousness, acquire symbolic meaning through the highlighting and strengthening of deep patterns that the great poet makes clear to others.

Keywords: *personage, personage's fictional consciousness, modeling of personage's fictional consciousness, drama, dramatic action.*

Ярослава Вільна, д-р філол. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-1026-5198
e-mail: ia.vilna@ukr.net
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

РОЛЬ М. СТАРИЦЬКОГО У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ. ОПТИКА Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Проаналізовано прояв естетичних та ідейних пріоритетів письменниці Л. Старицької-Черняхівської, що постають в одній із найвагоміших її праць. Наголошено на значенні духовної, творчої суголосності Л. Старицької-Черняхівської та її батька, видатного письменника і театрального діяча М. Старицького. Помічено і доведено, що у цих мемуарах, що кваліфікуються сьогодні ще і як унікальна історіографічна, театрознавча праця, оцінка діяльності М. Старицького корелюється не стільки суб'єктивними почуттями авторки, скільки аналізом суспільно-політичних чинників, які передусім гальмували процес становлення українського театру: офіційні заборони українського слова, дискредитація владою самої ідеї українського театру, підриг авторитету очільників, акторів, авторів репертуару національного театру, і серед них, зрозуміло, і М. Старицького. Звернено увагу на те, наскільки авторка адекватно та доказово роз'яснює пріоритети батька як українського патріота та представника української еліти, який, попри тиск влади на його ініціативи, самовіддано реалізовував ідею українського театру, бо мав чітку культурно-історичну стратегію. У цьому дослідженні спектр оптики Л. Старицької-Черняхівської в оцінці постаті М. Старицького як театрального діяча додатково підважується думками сучасників, І. Франка передусім. У статті стверджується першорядність ролі М. Старицького в процесі становлення українського театру.

Ключові слова: українська драматургія, національний театр, імперська ідеологія, національна самосвідомість, культурно-історична стратегія.

Вступ

Передумовою до вибору проблематики статті стали власні дослідження культурно-історичного, зокрема, літературного та театрального процесів в Україні II половини XIX ст. Враховую ряд

чинників, про що йтиметься нижче, які багато десятиліть спонукали дослідників до дотримання цілком певних, багато в чому несправедливих оцінок постатей М. Старицького та Л. Старицької-Черняхівської. Ці оцінки не просто можна, а конче необхідно продовжувати уточнювати та переакцентувати.

Обрана тема статті не є рандомною, адже Л. Старицька-Черняхівська не лише дочка драматурга і реформатора українського театру М. Старицького, а і його співавтор у творчості, одноступня, активна учасниця тодішнього театрального процесу. І з цих причин також її спостереження і оцінки вартують уваги.

Актуальною є проблематика статті, тому що про цю авторку, про її творчість і діяльність не лише широкому загалу, а й колу українських науковців відомо нібито достатньо, але, одночасно, й замало. Особливо порівняно з тим, наскільки сутнісним є її внесок у розвиток української культури. Слід враховувати те, що й досі продовжують діяти минулі критерії атрибуції літературного доробку та результатів театральної діяльності її батька М. Старицького, що не сприяє адекватному означенню багатьох фактів і процесів в українській культурі та розумінню того, хто дійсно переломив ситуацію початку 80-х років XIX ст., найбільше посприявши безпрецедентному успіхові національного театрального проєкту. Вважаю за необхідне переоцінити ряд важливих фактів із життя М. Старицького. Даючи їм власну інтерпретацію, власне, продовжую зауважувати те, що було частково відкоментовано у моїй кандидатській дисертації "Драматургія М. Старицького і народнопоетична творчість" (1991) та проаналізовано у відповідному розділі посібника "Історія української літератури другої половини XIX століття" (Я. В. Вільна, І. Г. Хворостяний, 2017) [3]. Враховую і особистий досвід розробки і реалізації лекційного курсу з історії української літератури другої половини XIX століття на бакалавраті Інституту філології КНУ.

Останні дослідження та нова презентація оцінок багатогранної діяльності батька та дочки Старицьких їхніми сучасниками дають надію на те, що ця історична несправедливість, що стала наслідком закономірних облудних імперських тверджень та містифікацій, продовжуватиме неухильно долатися.

Огляд літератури

Праця Ю. Хорунжого як упорядника [1], його передмова до тому Вибраних творів Л. Старицької-Черняхівської, загалом все це видання 2000 року, розраховані на широкий загал, а от наукові студії творчості Л. Старицької-Черняхівської презентуються дисертаційними дослідженнями Чернової І., Швеця В., Процюк Л., Радчука А. та ін., статтями, до прикладу, Будного В. [2], Гнатюка М. [4], Отчиченко В., Вісич О. та ін. У цих працях увагу приділено аналізу художнього доробку письменниці.

Методи дослідження: історичний, культурологічний, психологічний, рецептивний.

Метою статті є дослідження і доведення об'єктивності оцінки Л. Старицькою-Черняхівською ролі письменника і театрального діяча М. Старицького в історії становлення українського професійного театру в ХІХ ст.

Результати дослідження

Довгоочікуваний успіх національного театру у 80-х рр. ХІХ ст. постає як подія знакова у спогадах кількох сучасників та безпосередніх учасників тих подій. Та навряд чи вони можуть перевершити рівень висвітлення сутнісних проблем театру та драматургії, який продемонструвала Л. Старицька-Черняхівська. Вважаю, що це передусім – закономірний результат заглибленості мисткині в складні процеси жанрово-стильового та ідейного оновлення українського театру.

Маю на увазі передусім її працю "Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)", що була надрукована у журналі "Україна" у 1907 р. Одразу зверну увагу на те, що Л. Старицька-Черняхівська у назві праці уточнює, що, окрім аналізу історії та проблем становлення національного театру, це ще і її особисті "спогади" і "думки" з приводу сутнісних вимірів процесу.

У її мемуарах, як і у кращих зразках світової мемуаристики, знайшлося місце багатьом чому. Це – і художні замальовки, і жанрові сценки, і фіксація суб'єктивного сприйняття подій минулого та учасників цих подій. Фахові теоретичні роздуми про природу сучасної драми та складну історію становлення українського театру і драматургії попередніх століть у другій

частині роботи здійснені Л. Старицькою-Черняхівською із врахуванням засад порівняльно-історичного та історико-типологічного методів.

Уже перша частина праці свідчить, що перед нами неординарний за змістом і стилем подачі матеріал, у якому презентуються не лише персональні суб'єктивні враження, а й відмінні погляди в оцінці національного театрального процесу (до прикладу, через цитування рецензій із видань, що належали до правого і лівого табору імперської ідеології). Наводяться важливі свідчення, означаються провідні суспільно-політичні та культурно-естетичні чинники не у форматі абстрактно-теоретичному, а через з'ясування першопричин вибору і логіку творчої діяльності кількох десятків талановитих, небайдужих до долі української культури людей.

На думку Л. Старицької-Черняхівської, дякуючи їм і витворився той феномен – український професіональний театр, який не просто змінив очікування і смаки глядачів та відкрив нові творчі обрії для акторів, а й змотивував інакше поставитися до перспектив української культури ширші кола людей, посприявши при тім ще й міжетнічному діалогу культур.

Попри те, може видатися, що переважно хвилі фальсифікацій стосовно принципів і практики театральної діяльності М. Старицького передусім спонукали її написати ці спогади. Враховуючи їхню духовну і творчу близькість, такий намір не видався б сучасникам несподіваним чи дивним.

Та тут є свої "але". Перше з них стосується мотивацій авторки до написання цієї праці. Вочевидь, через чверть віку першопричини проблем і здобутків у діяльності українських труп розкрилися для неї більш повно, а з відстані часу деякі факти і процеси Л. Старицька-Черняхівська вже має змогу відкоментувати більш зважено, доказово, порівнюючи досягнення батька, якого не стало три роки тому, із досвідом його побратимів.

Друге – це потреба артикуляції значення антиукраїнських, виїмково антидемократичних, документів і приписів російської ідеологічної цензури, адміністративних заборон, що свідомо були розраховані на гальмування діяльності драматургів

і театральних діячів, тих, хто прагнув реалізації однієї із мет своєї багатоаспектної творчої діяльності – створення професіонального українського театру.

Третє – це бажання віддати належне, окрім батька, іншим видатним діячам українського театру, яких вона знала особисто і цінувала всі аспекти їхніх талантів.

Отож конкретизую зазначене і, насамперед, перше та друге.

М. Кропивницький у своїй праці "Итоги за 35 лет", згадуючи свою службу у трупі Ашкаренка, зазначає: "Відсутність прибутків змусили нас покликатися до міністра внутрішніх справ графа Лорис-Мелікова з проханням про дозвіл поставити хоча б кілька українських п'єс, аби запобігти неминучому голоду" (переклад мій – *Я.В.*) [1, с. 677]. Відомо, що від початку, навіть отримавши такий дозвіл, трупа не мала жаданого успіху. Приявність у трупі беззаперечних талантів Кропивницького і Садовського, а з 1882 р. і М. Заньковецької, як пише Л. Старицька-Черняхівська, мало що змінило на краще. Актори загалом "не мали змоги задовольнити й найменші естетичні вимоги глядачів", бо "...не відповідав часові репертуар, не було належного рівня виконавців, ні обстанови" [1, с. 678–679].

Низький професіональний рівень трупи особливо тішив авторів тодішньої реакційної преси. Авторка згадує: "Вже після четвертої вистави молодой української трупи "Киевлянин" писав із злорадністю: "Чи давно у нас почали грати малоросійські п'єси та поза тим не годні зауважити, що публіка їх толерує, як це зазвичай буває при дозволі "забороненого плоду" (переклад мій – *Я.В.*) [1, с. 678].

У праці 1901 року "Корифеї української сцени", яку часто цитує авторка, судження про роль М. Старицького у реформуванні української театральної справи – безапеляційне: "У цьому випадку велику послугу справі українського театру надав М. Старицький, який і раніше вже заприявнив великі організаторські здібності у театральному ділі. Йому було запропоновано взяти у антрепризу трупу, що перебувала під режисерською орудою М. Кропивницького. З цього часу починається вищий розквіт українського театру... Вистави цієї

трупі стали дійсним тріумфом і самих артистів, і українського драматичного мистецтва" (переклад мій – Я.В.) [1, с. 679–680].

Лише після наведених цитат Л. Старицька-Черняхівська висловлюється про значення діяльності М. Старицького для цього мистецького проекту, погоджуючись із констатацією очевидного іншими поціновувачами, але при тім акцентуючи ті важливі риси, які характеризують масштаб особистості М. Старицького: "...український театр ніколи б не звернув на себе загальної уваги, не зажив би такої слави, коли б на чолі його не став чоловік інтелігентний і талановитий, чоловік широких поглядів – і це головне" [1, с. 680].

Роль батька в історії становлення українського театру у праці "Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)" відкоментовується у межах невеличкого III розділу (це кілька сторінок великої за обсягом праці – усього 107 стор.), але сказавши з цього приводу небагато, авторці вдалося зауважити найсуттєвіше. Таким чином, читачі її праці мають можливість вирішити самостійно, діяльність кого із корифеїв реально посприяли "новій ері" в історії українського театру.

Допускаю, що не всі читали працю В. О'Коннор – Вілінської "Лисенки й Старицькі", яка вийшла у Львові 1936 року, чи ряд інших праць, присвячених творчості М. Старицького, в яких цитуються її свідчення (праці Л. Сокирка, Й. Куриленка, М. Комишанченка та ін.). Маємо на увазі передусім інформацію про матеріальну частину внеску М. Старицького у цей проект. Адже він продав власний маєток на Поділлі та половину грошей витратив на забезпечення очоленої ним театральної трупі (набрав новий хор і оркестр, оплатив нові костюми, реквізит, підвищив платню акторам і т. п.), а другу частину коштів перевів сербам, у знак підтримки їхньої боротьби проти турків.

Отож М. Старицький діяв так, бо мав стратегію втілення ідеї національного театру, зробивши максимум необхідного для її практичної реалізації, усвідомлюючи також, що новий театр, – це передусім новий якісний репертуар.

На жаль, навіть зараз інколи втрачається адекватне розуміння того, що саме зробив М. Старицький для становлення українського театру. Елементарна логіка відмовляє тим, хто веде мову про те,

що це був для нього ледь не виїмково бізнесовий проєкт, що його довго вмовляли очолити трупу і т. п., але тоді виникає закономірне запитання: чому М. Старицький не створив ще одну російськомовну трупу, аби безпроблемно заробляти на цьому, не маючи жодних проблем із цензурою та офіційними заборонами влади межі 70–80 рр. давати вистави в Київській, Волинській, Кам'янець-Подільській, Полтавській, Чернігівській губерніях? [3].

Для ілюстрації зазначеного наведемо кілька фактів, пов'язаних із діяльністю М. Старицького як театрального діяча, про які Л. Старицька-Черняхівська у цій праці не згадує.

Складність реалізації цього театального проєкту полягала у тому, що з 1884 р. українські вистави ставилися лише з дозволу генерал-губернатора чи градоначальників, і актори мали в один вечір грати російськомовну та україномовну п'єсу на однакову кількість актів. Для самих акторів і публіки така ситуація була не тільки фізично важкою, а й морально нестерпною. Тому, коли М. Старицький у 1883 р. очолив театральну трупу, до якої не від початку, але дуже скоро приєднуються М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, В. Грицай, Г. Затиркевич-Карпінська, М. Садовська-Барілотті, М. Кропивницький та ін., вистави трупи одразу здобули успіх. Гастролювали не тільки Україною, а й російськими містами, аж до Казані, містами Польщі та Литви, Криму, чого перед тим не могла собі дозволити трупа М. Кропивницького та трупи інших щирих ентузіастів-аматорів чи заробітчанин від театру, які активно експлуатували традиційно популярну в Україні ідею народного театру. Жодна з цих російсько-українських труп не спроможна була піднятися вище вузьколокальної популярності [3].

Аналізуючи причини успіху проєкту "новий український театр" під орудою М. Старицького, авторка зосереджується на висвітленні питань, пов'язаних із передісторією цього прориву. Поціновує специфіку попередніх періодів існування українського театру, віддаючи належну увагу й історії становлення драматургії у ХІХ ст. (з 1815 р. до 1906 р. було відомо 928 драматичних творів, за даними М. Комарова, зафіксованими у його праці

"Українська драматургія"), а з тим і репертуару спочатку мандрівних труп, потім засад і особливостей організації театру антрепризи, не затушовуючи проблем із відмінним розумінням антрепренерами специфіки театральної справи в Україні: "На прапорі цих паразитів штуки стоїть одне слово "сбор", та й годі добувати його артистичною працею, художнім виконанням п'єс – то річ марудна й трудна..." [1, с. 724].

Спеціальну увагу приділяє Л. Старицька-Черняхівська фаховому рівню театральних труп, стандартам акторської гри, які почали швидко змінюватися, починаючи саме з 1883 року. Наголошує також на тому, що низький попередній рівень театральної справи у попередні десятиліття XIX ст. не виїмково відсутністю талантів обумовлювався, а переважно тиском і переслідуваннями ідеологічними та адміністративними, які особливо посилювалися у другій половині XIX ст. Актори не мали мотивації виходити за межі тодішніх стандартів акторської гри. Драматурги не мали надії побачити свої твори не скаліченими на сцені. По 6 разів, пише Л. Старицька-Черняхівська, цензура не пропускала п'єси І. Карпенка-Карого, п'єса М. Старицького "Богдан Хмельницький" готова була у 1886 році, а дозвіл цензури отримала 1898 році.

Навіть "дванадцять років поневірянь" авторів, зауважує Л. Старицька-Черняхівська, ставали нормою. Драматургів переслідували, як твердив М. Старицький, не за тенденцію і проблематику, а лише за те, що вони писали українською мовою. І це стосувалося будь-якого жанру. Як відомо, імперія століттями відмовляла українцям у праві на самоідентифікацію, але представників родини Старицьких подібне не зупиняло.

Л. Старицька-Черняхівська першопричини такої стратегії російської цензури формулює відвертіше за батька: "Коротко кажучи, цензура, очевидно, завзялася була знищити українську драматичну літературу, і знищити неабияк, не гвалтом, – а тихо і любо: примусити її вмерти ніби своєю власною смертю; довести її до такого ступня, щоб вона вже не могла задовольняти і самих запеклих патріотів. Заборонялися не тільки ті п'єси, в яких ніби тхнув уславлений "дух", а просто й всі ті, в яких мріла хоч іскра

талану. Напр., М. Старицькому впродовж багатьох років заборонювалися такі цілком безгрішні п'єси, як "Ой не ходи, Грицю" та "Ніч на Івана Купала", а разом з тим Мирославському-Винникові дозволяли історичні п'єси з самими пекучими заголовками: "«Гайдамаки» – исторические картины времён Гайдамачества", "«Козаче сердце» – исторические картины", "Гетманци – исторические картины времён Запорожья" і т. і. Очевидячки, ці "исторические картины" були цілком безпечні і "на доступном для понятия народа языке" [1, с. 703].

На жаль, трохи згодом, у 1885 році, кращі актори під проводом М. Кропивницького покидають М. Старицького й утворюють нову трупу. М. Старицький вимушений створити новий колектив й почати все спочатку. Причинами такого розриву були, як це часто буває, амбіції, амбіції і ще раз амбіції, творчі й особисті, хоча офіційна версія – це відмінне концепція театральної справи і, відповідно, розуміння театральної стилістики М. Старицьким і М. Кропивницьким.

Відтак, гадаю, слід адекватно поцінювати ситуацію й не рахувати передусім того, яка трупа, що виставляла всього кілька українських п'єс, передувала на кону трупі М. Старицького, а необхідно враховувати рівень майстерності артистів, ансамблевість, художню якість драматургічного матеріалу, оскільки саме під таким кутом зору стануть зрозумілими причини популярності саме його трупи. Врахуємо і те, що цей успіх пришвидшив процес формування громадської думки щодо успішності національної театральної справи в Україні.

Отож саме М. Старицький довів, – рівень сучасної української трупи – це вже рівень омріяного багатьма професіонального національного театру [3].

Урешті, одним із перших серед сучасників М. Старицького і Л. Старицької-Черняхівської це зрозумів І. Франко. У статті "Русько-українська література" він писав: "Тим часом на Україні сталося щось таке. Що з боку дивлячись, могло б видатися неможливим, неправдоподібним... У 80-х роках український театр і стає відразу в такій висоті, про яку в Галичині довго ще навіть снити не можна... Головна заслуга належить трьом

людям: Михайлові Старицькому, Маркові Кропивницькому і Івану Тобілевичу (Карпенку-Карому)" [6, с. 267].

Зверну увагу, що І. Франко віддає також пальму першості М. Старицькому серед не менш достойних його колег, очевидно, враховуючи те, що він найбільше зробив для реалізації ідеї українського театру серед трьох основних авторів репертуару, забезпечивши успіх важливої справи на найпершому, найбільш складному етапі, подарувавши впевненість у своїх силах тим театральним діячам, кого згодом будуть називати "корифеї українського театру". Підставою до нівеляції його ролі в цьому процесі для імперської, а потому й радянської критики, була не тільки його українськоцентрична літературна і театральна діяльність, а передусім його світогляд і переконання, що реалізовувалися в творчості, та які поділяла, розвивала його перша помічниця і однодумниця у творчості дочка Людмила [3].

Дочка розуміла батька як саму себе. Тому і переконання Л. Старицької-Черняхівської близькі до батькових і ще радикальніші у проявах, хоча тому сприяв і час, що надав таку можливість. У 1907 році в статті "Чи знову одурять нас?" Л. Старицька-Черняхівська пише: "Скільки вже років бачимо ми, що політика пригнічування національностей нібито на те, щоб забезпечити силу державну, ламала самі підвалини російського державного життя, сіяла й виховувала жорстоку ненависть, що ця політика репресій розводила сепаратизм там, де й не було б його ніколи, коли б тільки національностям забезпечена була належна їм воля" [1, с. 15].

Зауважу тут не вимучену толерантність висловленої думки (причина обачності авторки зрозуміла, адже тодішня офіційно декларована свобода слова була насправді дуже відносною і дуже недовгою у часі – *Я.В.*), – натомість наголошу на заключній частині цього пасажу "... коли б тільки національностям була забезпечена належна їм воля".

Кому, як не представниці однієї із небагатьох дійсно патріотично налаштованих київських родин, репрезентантці мистецького кола української інтелігенції наголошувати на вазі реалізації питомих прав національностей. Відповідно цьому

засновку, вона і розглядає процес становлення професійного театру як чинник становлення української театральної культури вищого рівня, як маніфестацію природного права нації мати власну культурно-історичну стратегію.

На прикладі всієї творчості та театального досвіду М. Старицького Л. Старицька-Черняхівська доводить, що, окрім ваги художніх здобутків у різних родах літератури і жанрах, діяльність її батька – це в українській культурі не єдиний, але дуже яскравий і показовий приклад відданого служіння українського письменника своєму народові.

Висновок

Багатолітня та багатоаспектна літературна, театральна, громадська діяльність членів великої родини Старицьких-Лисенків, їхня праця у контексті української культури була і є взірцевим прикладом для багатьох, у сенсі передусім того, як можна і як треба було діяти, аби сприяти поступові модерної нації у непрості часи відсутності реальної можливості здобуття тут і тепер жаданої політичної незалежності.

Висновуючи, знову ж наголошую, перед нами один із варіантів спогадів, які є, одночасно, і сповіддю, і роздумами про природу творчого процесу як такого. Про акторську гру чи літературну роботу йдеться, – це не суть важливо, але в будь-якій частині цього тексту Л. Старицької-Черняхівської домінує її непересічна особистість, що наповнює текст живою енергією безмежно талановитої і небайдужої до таланту інших творчої особистості.

Тому таке дослідження не лише дає точну характеристику ролі М. Старицького в процесі становлення українського театру, а й постає джерелом фактажу для театрознавців, відкриває зацікавленим нащадкам приховані механізми багатьох процесів, безкомпромісно об'єктивуючи місце та роль відомих зараз усім діячів театру у створенні не просто театру, а, фактично, нової якості національного життя, оскільки театр корифеїв став дійсно культуротворчим феноменом останньої третини ХІХ – початку ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Старицька-Черняхівська Л. *Вибрані твори*. К., 2000.
2. Будний В. Із сузір'я "плеядівців": літературно-критична есеїстика Людмили Старицької-Черняхівської початку ХХ століття. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Том 1. № 49, 2023.
3. Вільна Я. В., Хворостяний І. Г. Історія української літератури другої половини ХІХ століття. Навч. посіб. К., 2017.
4. Гнатюк М. Із славного роду Старицьких... *Дивослово. Українська мова і література в навчальних закладах*. 2019. № 2. С. 46–51.
5. Зеров М. Українське письменство. К., 2003.
6. Петлюра С. Статті. К., 1993.
7. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. К., 2010.
8. Франко І. Михайло П(етрович) Старицький. *І. Франко. Зібрання творів у 50 т.* К., 1982. Т. 33.

REFERENCES

1. Starytska-Cherniakhivska, L. *Vybrani Tvory*. K., 2000
2. Budnyi, V. Iz suziria "pleiadivtsiv": literaturno-krytychna eseistyka Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi pochatku XX stolittia. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Tom. 1. № 49. 2023.
3. Vilna, Ya. V., Hvorostiany I. H. *Istoriia ukrainskoi literatury druhoi polovyny XIX stolittia*. Navch. posib. K., 2017.
4. Hnatiuk M. Iz slavnoho rodu Starytskykh... *Dyvoslovo. Ukrainska mova i literatura v navchalnykh zakladah*. 2019. № 2. S. 46–51.
5. Zerov, M. *Ukrainske pysmenstvo*. K., 2003.
6. Petliura, S. *Statti*. K., 1993.
7. Maliutina, N. *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st.* K., 2010.
8. Franko, I. Mykhailo P(etrovych) Starytskyi. *I. Franko. Zibrannia tvoriv u 50 t.* K., 1982. T. 33.

Стаття надійшла до редколегії 28.12.23

Yaroslava Vilna, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-1026-5198

e-mail: ia.vilna@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE ROLE OF M. STARYTSKYI IN THE PROCESS OF THE UKRAINIAN PROFESSIONAL THEATER FORMATION. OPTICS OF L. STARYTSKA-CHERNIAKHIVSKA

The article analyzes the aspect of the aesthetic and ideological priorities of the writer L. Starytska-Cherniakhivska arising in one of her most prominent works. The emphasis is placed on the significance of the spiritual and creative harmony of L. Starytska-Cherniakhivska and her father M. Starytskyi, the famous writer and theater actor. It has been emphasized and proved that in these memoirs, which today

are still qualified as a unique historiographical and theater work, the assessment of M. Starytskyi's activity that is correlated not so much with the author's subjective feelings, but with the analysis of social and political factors that primarily prevented the process of the of Ukrainian theater formation: official prohibition of the Ukrainian word, discrediting of the very idea of the Ukrainian theater by the authorities, undermining the authority of leaders, actors, authors of the national theater repertoire, including, of course, M. Starytskyi. The attention is drawn to the extent to which the author adequately and demonstrably explains the priorities of the father as a Ukrainian patriot and a representative of the Ukrainian elite, who, despite the pressure of the authorities on his initiatives, selflessly implemented the idea of the Ukrainian theater because he had a clear cultural and historical strategy. In this study, the spectrum of L. Starytska-Cherniakhivska's optics in the assessment of the figure of M. Starytskyi as a theater actor is additionally confirmed by the opinions of contemporaries, I. Franko above all. The article affirms the primacy of M. Starytskyi in the process of the Ukrainian theater formation.

Keywords: *Ukrainian drama, national theater, imperial ideology, national self-awareness, cultural-historical strategy.*

Олена Вощенко, канд. філол. наук., співроб.
ORCID ID: 0000-0003-4192-7374
e-mail: voshchenko@nbuv.gov.ua
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського,
Київ, Україна

**"КАЇН ТА АВЕЛЬ" (1917): РАРИТЕТНЕ ВИДАННЯ
Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ
З КОЛЕКЦІЇ "РЕАБІЛІТОВАНА ЛІТЕРАТУРА"
НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Підкреслено важливість джерелознавчих досліджень та популяризації маловідомих прижиттєвих видань Л. Старицької-Черняхівської для всебічного вивчення її доробку. Висвітлено книгознавчу цінність прижиттєвих видань письменниці із колекції "Репресована література" НБУВ та історію їхнього надходження до спецфонду. Комплексно проаналізовано видання "Каїн та Абель" (1917) у пам'яткознавчому та літературознавчому аспектах, обґрунтовано його раритетність та підкреслено важливість як історичного джерела. Спираючись на методику пильного прочитання тексту та здобутки теоретичного осмислення української публіцистики, запропоновано розглядати твір "Каїн та Абель" (1917) у жанровій парадигмі публіцистики, а не красного письменства; конкретизовано жанр тексту – художній нарис. Здійснено герменевичне декодування сенсів, закладених у твір.

Ключові слова: Л. Старицька-Черняхівська, "Каїн та Абель" (1917), книжкові пам'ятки, спецфонд, колекція "Реабілітована література", електронна колекція "Репресована література".

Вступ

Життєворчість Людмили Старицької-Черняхівської (надалі – ЛСЧ) стала об'єктом перевірки з кінця 1980-х. У 1990-х роках переважали розвідки оглядово-біографічного спрямування, тоді як від початку 2000-х увиразнилася тенденція до скрупульозної літературознавчої аналітики, зокрема у формі дисертацій (Інна Чернова, Володимир Швець, Любов Процюк, Світлана Стежко). Проте не буде перебільшенням твердження, що доробок

письменниці досі сповна не осягнений, а в його дослідженні наразі помітно певний дисбаланс. Як зауважує Наталія Романишина, "літературознавці часто обирають для аналізу "пріоритетні" жанри у творчій спадщині письменника, твори, в яких автор намагався віднайти свій мистецький шлях, а жанрові експерименти, мала проза, публіцистика тощо залишаються не дослідженими" [16, с. 13]. Схожим наразі бачиться стан опрацювання спадщини ЛСЧ, адже у фокусі наукового пошуку перебуває здебільшого драматургія письменниці. Не бракує уваги повісті "Діамантовий перстень", менше висвітлено нечисленну художню прозу, спогади та епістолярій. Варто відзначити чи не єдину системну розвідку про літературнокритичну діяльність ЛСЧ, опубліковану Василем Будним [1] та увагу Ольги Смольницької до її перекладацької методології [18], [19] (цікаво, що всі названі праці вийшли лише у 2023 році). Але поза цим літературознавчий, публіцистичний та перекладацький доробок ЛСЧ лишається не вивченим. Доцільно припустити, що одна із причин – ускладнений доступ до відповідних текстів, що розпорошені в періодиці останніх десятиліть XIX – початку XX століття й до сьогодні не систематизовані та не перевидані; ще менш відомими (принаймні, не висвітленими) залишаються методологія створення, обсяг та доля її перекладацьких робіт, зокрема лібрето (як, до речі, і власних спроб ЛСЧ писати лібрето до опер М. Лисенка).

Тож чи не найбільше викликів для дослідників спадщини ЛСЧ наразі у джерелознавчій площині:

- не видано повного зібрання творів письменниці;
- відсутній бібліографічний покажчик;
- деякі тексти досі залишаються малознаними серед громадськості та недостатньо вивченими в колі фахівців.

Тому актуальними є залучення до ширшого наукового обігу та популяризація маловідомих текстів ЛСЧ, що не лише заповнить лакуни в джерелознавчому опрацюванні доробку письменниці, а й стимулюватиме науковців до його всебічного вивчення.

Методологія дослідження

Мета статті – висвітлити пам'яткознавчу, джерелознавчу, жанрову та ідейно-тематичну специфіку унікального прижиттєвого

видання ЛСЧ, яке через вилучення з публічного доступу радянською цензурою залишилося маловідомим як читацькій, так і науковій спільноті. **Об'єкт** – видання "Каїн та Авель" (1917). **Методи:** джерелознавчий, культурно-історичний, герменевтичний (декодування закладених у тексті сенсів за допомогою методики так званого пильного прочитання), компаративний (порівняння жанрових особливостей публіцистичного та художнього тексту), аналітико-синтетичний.

Результати дослідження

Наразі в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (далі – НБУВ) вдалося виявити 13 окремих прижиттєвих видань ЛСЧ. Одне з них – драма "Гетьман Мазепа" (1929, Харків, видавництво "Рух"; обкладинка роботи Василя Кричевського) – входить до колекції на основі особистої бібліотеки Павла Попова (1890–1971; літературознавець, мистецтвознавець, фольклорист), свого часу подарованої НБУВ. Решта 12 одиниць до 1990 року перебували у спецфонді при НБУВ. Спецфонд – це сукупність видань, заборонених радянською цензурою, вилучених із публічного доступу, зосереджених у так званому відділі спеціального зберігання (окремо від решти фонду бібліотеки) та закритих для масового доступу читачів. Парадоксальність таких утворень у тому, що, будучи одним із інструментів викорінення національної культурної спадщини зі свідомості українців, вони забезпечили її збереженість у вирі нестабільного ХХ ст., а нині – повернення в публічний доступ: у 1992–1993 роках із вмісту колишнього спецфонду було сформовано фонд зарубіжної україніки та колекцію "Реабілітована література", частиною якої стали видання ЛСЧ. У 2020 році почалося оцифрування української художньої літератури з цієї колекції, внаслідок чого на платформі е-бібліотеки "Україніка" НБУВ [4] з'явилася наразі постійно поповнювана е-колекція "Репресована література" [5]. У її складі також представлено цифрові копії прижиттєвих видань ЛСЧ.

Доцільно зупинитися на тому, як ці видання потрапили у спецфонд. ЛСЧ перестали друкувати в УРСР після процесу так званої Спілки визволення України (останнє окреме видання

вийшло у 1929 році, але дослідники також зазначають публікацію спогадів про Михайла Старицького з нагоди його 100-річчя у 1940 році). Складно повірити, але твори ЛСЧ (як, до речі, і Миколи Хвильового та багатьох інших представників Розстріляного відродження) офіційно заборонили тільки 1938 року – принаймні, згідно з реєстрами на вилучення, складеними Головлітом, які оприлюднив Сергій Білокінь у виданні "Список репресованої літератури". У списку № 5 "бібліографії буржуазно-націоналістичної літератури" під номером 36 зазначено прізвище Старицька-Черняхівська. У колонці з творами вказано (розділові знаки та правопис оригіналу збережено): "1. Каїн та Авель; 2. Останній сніп (драм. етюд на одну дію); 3. Гетьман Петро Дорошенко; 4. Богдан Хмельницький (істор. драма на 5 дій [*насправді це драма М. Старицького, про співавторство з ЛСЧ наразі даних немає* – О. В.]); 5. Милість Божа та ін". Причину заборони викладено так: "Всі твори цього автора націоналістичні. Ворожі нашої соціалістичної сучасності. Малоцінні. Популяризація творів цих – не дала б, крім шкоди, ніякої користі. Треба всі твори вилучити" [20, с. 83]. На Західній Україні в 1930 році вийшло два томи роману "Перед бурею" авторства М. Старицького та ЛСЧ в перекладі з російської Миколи Залізняка. Після так званого возз'єднання з УРСР у списках на вилучення з'явилася нова категорія – "львівські видання до 1939 року" (саме такий запис, найчастіше у формі "льв. вид.", зустрічається на обкладинках багатьох західноукраїнських художніх видань із колишнього спецфонду при НБУВ). Роман "Перед бурею" потрапив до спецфонду через належність до цієї категорії.

Видання ЛСЧ зі спецфонду при НБУВ представлені прозою (три примірники), літературознавчими розвідками (два примірники) та – найбільш широко – драматургією (сім примірників). З погляду книгознавства всі вони належать до книжкових пам'яток ХХ ст. одразу за кількома критеріями: 1) є першовиданнями / прижиттєвими виданнями видатної постаті в українській культурі та історії; 2) виданнями "особливої історичної долі" [9, с. 192] – як заборонені радянською цензурою та вилучені з українського культурного простору майже на 60 років; 3) як складники

історичної колекції "Реабілітована література" (за меморіальним принципом, тобто повноти або комплексності колекції, оскільки "історико-культурної цінності набуває книжкове зібрання в цілому, як своєрідна пам'ятка культури" [9, с. 161]); 4) через унікальні особливості кожної книги – маргіналиї (помітки від руки у вигляді записів, малюнків, умовних знаків [8], тут – переважно помітки цензорів) та провенієнції (позначки на книзі, що свідчать про її походження та належність, зокрема штампи й печатки [15], за якими можна простежити історію примірника); деякі видання, як-от "Милость Божа" та "Іван Мазепа" мають особливу видавничо-мистецьку цінність, адже дизайн обкладинок виконав В. Кричевський, що підтверджують вказані на них криптоніми "В. К." та "В. Крич." відповідно. Також п'ять екземплярів із 12 видані до 1923 року (початку обліку Книжковою палатою української друкованої продукції), на підставі чого входять до категорії книжкових пам'яток незалежно від решти ознак.

Серед книжкових пам'яток виділяють раритети – видання, що фізично існують у дуже малій кількості примірників. Первинним є кількісний критерій, проте їхня цінність визначається у комплексі: "винятковою рідкістю, давністю походження, історичними та художніми неповторними особливостями" [12]. Раритетом також може бути маловідоме видання [11, с. 304]. Унікальними найчастіше вважають раритети, що збереглися в одному, максимум двох примірниках (думки дослідників різняться). У колекції "Реабілітована література", а віднедавна і в електронній колекції "Репресована література" на базі електронної бібліотеки "Україніка" є три раритети авторства ЛСЧ, що дають підстави вважати їх унікалами. Це "Каїн та Авель", 1917 [21], "М. М. Коцюбинський (Опыт критического очерка)", 1906 [22] та "Б. Гринченко. Писання. Т. 1", 1905 [24]. Найбільш ексклюзивним і в книгознавчому та джерелознавчому аспекті, і в літературознавчому є видання "Каїн та Авель" (1917), оскільки два інших – репринти із журналу "Київська старовина". На сьогодні, згідно зі "Зведеним каталогом української книги 1798–1923", у загальному доступі обоє збереглися в єдиному екземплярі – в НБУВ [7]. Проте першопублікації цих праць розтиражовані через наклад журналу (наявний, зокрема,

і в е-бібліотеці "Репресована література" НБУВ). Тому екземпляри їхніх окремих видань є абсолютно унікальними, але самі тексти – ні.

Інакша ситуація з виданням "Каїн та Авель" (1917). Про дублювання цього тексту в періодиці даних немає, за життя авторки чи пізніше його не перевидавали. Тож публікація 1917 року вважається єдиною, при цьому доволі малотиражною – Сергій Паночіні в огляді книжкової продукції за рік указує 5 000 примірників [14, с. 248]. Поряд, у цій самій категорії красного письменства є книги і з меншим накладом – 1 000, 1 500, 2 000, 3 000 примірників тощо, але доволі часто зустрічається кількість 10 000, 20 000, 30 000, є навіть 50 000. Порівняно з цими показниками навряд чи можна вважати видання "Каїн та Авель" багатотиражним (наприклад, видання нот "Ще не вмерла Україна" налічувало 20 000 примірників [14, с. 244]). До того ж, його майже на шість десятиліть було вилучено із загального доступу. Не дивно, що вказаний текст не проаналізований і навіть не фігурує в жодній із дисертацій чи монографій, присвячених спадщині ЛСЧ, і загалом згадується серед дослідників украї рідко. А розгорнутий літературознавчий аналіз із екскурсами в історичний контекст наразі вдалося знайти лише в Наталії Романишиної [16]. Отже, видання "Каїн та Авель" мало залучене в науковий обіг і потребує ширшого висвітлення та популяризації.

За даними "Зведеного каталогу...", в Україні відомо про два його примірники – у Книжковій палаті та в НБУВ [7]. Обидва збереглися у спецфондах цих установ. Книжкова палата за своєю специфікою не може обслуговувати читачів чи створювати цифрові ресурси для публічного користування. Отже, єдиний загально доступний примірник наразі можна отримати в НБУВ, зокрема в форматі цифрової копії в е-бібліотеці "Україніка" [21].

Видання, випущене друкарнею акціонерного товариства "Час" (Київ, 1917) у м'якій обкладинці з тонкого паперу, має формат А5 і налічує 16 сторінок. Стан збереження – задовільний, потребує реставрації. Примірник має кілька характерних провенієнцій та одну маргіналію. Провенієнції, або знаки належності, представлені: 1) круглим штампом на

передній та задній частині обкладинки та титульному аркуші; 2) прямокутним штампом на титульному аркуші; 3) іншим прямокутним штампом на звороті титулу, який (штамп) дублюється внизу останньої сторінки книги; 4) цифрами 4043, написаними червоним олівцем угорі по центру обкладинки; 5) пошкодженим нерозбірливим написом на наліпці у верхньому правому куті обкладинки; 6) позначками червоним чорнилом "239" (на паперовій наліпці) та "№ 239", розташованими майже симетрично в лівому та правому нижніх кутах обкладинки (оскільки ці цифри є інвентарними номерами, тобто вказують на належність примірника конкретній установі, їх доцільно класифікувати як провенієнції, а не як маргіналії). Маргіналія представлена написом простим олівцем "Всіма" вгорі по центру обкладинки.

Найстарішою із указаних провенієнцій є круглий штамп (штампи вказують на належність примірника до бібліотечного фонду певної установи). Літери на ньому недостатньо розбірливі, оскільки чорнило вилиняло. Але зіставлення всіх трьох варіантів напису дає змогу досить точно його розшифрувати – "[Українськ]а академія наук у [К]иїві. [Історико]-філоло[гічний відділ]". Таку назву, закріплену статутом [3], сучасна НАН України мала від початку свого існування у 1918-му до 1921 року (відколи перетворилася на Всеукраїнську академію наук, ВУАН). В означений період (і загалом до 1930 року) наукова установа складалася з трьох підрозділів (відділів): історико-філологічний, фізико-математичний та соціальних наук.

Системне дешифрування сукупності зазначених провенієнцій та маргіналії (опустимо детальне тлумачення кожної з них) дозволяє реконструювати таку поетапну історію примірника – звичайно, де в чому гіпотетичну: 1) книга стала власністю історико-філологічного відділу УАН у проміжку між 1918-м і 1921-м роками (можливо, трохи пізніше, оскільки існувала практика після зміни назви установи ще деякий час використовувати старий штамп); "№ 239" – це інвентарний номер, гіпотетично, саме в бібліотечному фонді історико-філологічного відділу (індивідуальні та унікальні інвентарні номери присвоюються екземплярам за порядком їхньої появи у фонді;

фонд НБУВ був достатньо чисельним уже в перші роки існування бібліотеки, тож книга навряд могла стати лише 239-ю – навіть якщо йшлося про фонд окремого відділу із власною інвентарною книгою); 2) через заборону видань ЛСЧ примірник потрапив у спецфонд НБУВ – після відповідної постанови Головліту від 1938 року, цитованої вище, це обов'язково мало відбутися. Документальним підтвердженням є напис-маргіналія "Всіма", зроблена простим олівцем угорі по центру обкладинки – це "робочий" варіант формулювання "вилучити всі твори автора за всі роки всіма мовами", яким (варіантом) послуговувалися бібліотекарі при сортуванні літератури, і який часто зустрічається на обкладинках книжок із колишнього спецфонду НБУВ); 3) судячи зі штампу Державної публічної бібліотеки та інвентарного номера, книгу повернули зі спецфонду в основний бібліотечний фонд між 1948 і 1965 роком (можливо плюс кілька років), тому що НБУВ мала таку назву саме в цей період; зважаючи на історичний контекст, швидше за все це сталося в період деґалінізації та відлиги (1953–1965); 4) із закінченням відлиги та тенденціями до ресталінізації та реакції (починаючи від 1965 року й особливо після 1968-го – збройного придушення "Празької весни") примірник знову перемістили з основного фонду до спецфонду – про це говорить те, що штамп Державної публічної бібліотеки з інвентарним номером закреслений червоним олівцем, яким написано новий інвентарний номер по центру обкладинки вгорі (нанесення інвентарних номерів таким самим червоним олівцем зустрічається також на інших книжках зі спецфонду, що дає підстави ідентифікувати написи саме як інвентарні номери спецфонду); 5) у спецфонді примірник зберігався до його розформування, а в 1992 році увійшов до новостворюваної колекції "Реабілітована література" за актом № 669, позиція № 5 в інвентарній книзі НБУВ за вказаний рік (штамп на звороті титулки та його дублет на останній сторінці книги).

Під заголовком книги напис: "Чистий прибуток призначено на збудування пам'ятки козакам 1-го им. гетьмана Богдана Хмельницького полку, забитим 26 липня 1917 року у Києві". Богданівський полк – це перший українізований військовий підрозділ, з якого в 1917 р. фактично почалося формування

Армії УНР. Представник Тимчасового уряду, командувач Київського військового округу есер Костянтин Оберучев мав на меті будь-якими засобами позбутися українізованих частин у Києві. На вимогу командування КВО Українська Центральна Рада дала згоду на виведення полку на Південно-Західний фронт [25]. Поки ешелони рухались у межах Києва, російські кірасири та донські козаки кілька разів прицільно розстрілювали вагони із майже беззбройними богданівцями (централізовано набоїв не видали, тому їх мав лише дехто), які не хотіли відкривати вогонь, щоб не поранити цивільне населення на вокзалі чи на вулицях [23, с. 452]. Унаслідок цієї провокації загинуло 16 українських бійців. Її використали як привід до дезінформації та наклепницької кампанії проти українського руху: Оберучев намагався переконати вище військове командування (а проросійська преса – суспільство) в тому, що богданівці самі напали на російські частини, змусивши їх оборонятися. А "російські газети й Києва, й Петрограда публікували не просто фантастичні, а відверто напівбожевільні матеріали про те, що богданівці почали стріляти самі в себе прямо у вагонах" [23, с. 452] – дивовижно, наскільки ідентичними виявилися стратегії тогочасного проімперського та нинішнього рашистського наративів.

Похорон 16 вояків-богданівців на Замковій горі ЛСЧ відобразила як самовидиця у тексті "Каїн та Авель" (1917). Очевидно, що його написання та видання відбувалося буквально по гарячих слідах, адже публікація датована 1917-м, а похорон проходив наприкінці липня – коли до початку 1918 року лишалося всього п'ять місяців. Історичний контекст, викладений вище та інтенсивна громадсько-політична діяльність ЛСЧ того періоду у складі Центральної Ради дають підстави для гіпотези, що в основі аналізованого тексту радше політичний, ніж художній імпульс, відповідно визначальною у його написанні може бути ідеологічно-утилітарна мета: 1) нейтралізувати дезінформаційно-наклепницький наратив проімперської преси, зафіксувати і поширити справжню версію подій та завадити формуванню їхньої викривленої оцінки суспільством; 2) ушанувати

пам'ять полеглих та зібрати кошти для спорудження пам'ятника (його так і не було зведено).

Складно заперечити, що текст підготований "на злобу дня" (враховуючи швидкість його виходу у світ та суспільний резонанс події) і, відповідно, розрахований на широке коло читачів. Це підтверджують формат і ціна видання, а також завдання зібрати кошти від продажу на благодійний проєкт.

Історикиня Тетяна Осташко, аналізуючи стан українського книгодруку в 1917 році, серед загального переліку нових видань указує "Каїн та Авель", називаючи його брошурою [13, с. 28]. Брошура – це "неперіодичне видання обсягом не менше як чотири й не більше як 48 сторінок у вигляді декількох зброшурованих і скріплених аркушів друкарського матеріалу у м'якій паперовій обкладинці чи без неї" [17, с. 14]. На відміну від книг, такі видання не були універсальними, за ними закріпилася певна специфіка: "тематика брошур найчастіше відображала актуальні політичні питання суспільного життя. <...> Наприкінці XIX – на початку XX ст. у формі брошури широко видавалася "народна книжка". <...> Форма брошури досить містка для пропаганди, роз'яснення важливих питань актуального політичного життя; крім того, є оптимальною формою книги в екстремальних умовах. <...> З революціонізацією суспільного життя на початку XX ст. у книговидавничій практиці спостерігається інтенсифікація дрібних популярних видань у вигляді "дошу брошур" (М. Рубакін) [10, с. 91–92]". Отже, брошура як вид видавничої продукції на той час мала сформовану традицію побутування, визначену аудиторію та функціонал. Що дає підстави стверджувати: ЛСЧ (або видавець) свідомо обрали такий формат для розповсюдження тексту "Каїн та Авель" (1917). Адже часописи "Літературно-науковий вісник", "Сяйво" чи, тим паче, "Книгарь", у яких зазвичай друкувалася письменниця, були розраховані на аудиторію із певними інтересами та освітнім цензом, тобто тяжіли до елітарності. Тоді як брошура – іманентно масове, інформаційно-просвітницьке явище.

Доступними брошури робили не лише (переважно) значні тиражі, а й мінімальні ціни. Видання "Каїн та Авель" (1917) коштувало всього 25 копійок, четвертину рубля. На той момент, у зв'язку з тривалою війною, він подешевшав у чотири рази порівняно з 1914 роком, а впродовж 1917-го (дві революції, початок громадянської війни) – взагалі знецінився. Собівартість видавничої продукції (зрештою, як і всього) зросла через інфляцію (також через розбите обладнання, скорочення кваліфікованої робочої сили тощо), що значно підвищило ціни. Зважаючи на такі умови, брошура коштувала дуже лояльно.

Настанову на масове розповсюдження тексту чітко оприявнювало і повідомлення на обкладинці про спрямування прибутку від продажу на спорудження пам'ятника (успіх такої акції завжди потребує охоплення якомога більшої кількості людей).

Ці аспекти варто було детально розглянути для того, щоб виявити безпосередній зв'язок між метою та специфікою видання "Каїн та Авель" і жанровими особливостями його тексту: якщо видання підготоване "на злобу дня", а його формат призначений для масового реципієнта, то й наратив мусив мати відповідне завдання – транслювати певну інформацію (і позицію щодо неї) для широкої аудиторії. У такій комунікативній ситуації ключовим стає не художній образ, а факт, звучання якого увиразнено та необхідним чином проінтерпретовано за допомогою художнього образу й засобів поетики – порівнянь, метафор, символів тощо. Означений симбіоз документального та художнього є основою публіцистики. Саме таку наративну стратегію оприявнює текст "Каїн та Авель" – наголос на достовірності (детальне фіксування справжніх подій у режимі реального часу оповідачем-самовидцем) підсилено яскравою тропікою (грунтовно її розглянуто в розвідці Н. Романишиної) та емоційно-оцінними судженнями наратора.

Наразі вдалося знайти лише одне дослідження тексту "Каїн та Авель" (1917) [16]. Н. Романишина глибоко аналізує його крізь призму жанрових ознак оповідання (називаючи, зокрема, "ліричним оповіданням"), розглядаючи літературознавчий (поетика, біблійний інтертекст, модерністські пошуки авторки)

та прикладний аспект (методика аналізу майбутніми філологами) із залученням історичного контексту зображуваних подій та методів компаративістики (зіставлення з творами М. Старицького). Позиція науковиці цілком аргументована. Але жанрова природа твору, як уже було зазначено вище, неоднозначна й залишає поле для альтернативних інтерпретацій. У цій розвідці запропоновано розглядати його в парадигмі публіцистики, а не власне художнього слова.

Володимир Здоровега, один із фундаторів української науки про публіцистику, кілька десятиліть вивчав її як вид літературної творчості. Для аналізу тексту "Каїн та Авель" (1917) застосуємо результати його досліджень у викладі Наталії Желіховської [5]. В. Здоровега визначив, що предметом відображення публіцистики є реальна суспільна дійсність та її актуальні проблеми, а метою – вплив і формування суспільної свідомості, посилення допомога безпосереднім учасникам суспільно-політичного руху (варто підкреслити, що ЛСЧ сама була активісткою цього руху, таким чином добре розуміючи, які його потреби та як саме повинно реалізувати слово). Публіцистика виробила власний інструментарій, де чільним є художній образ – "в цьому велика схожість художньої літератури й публіцистики. Настільки велика, що їх іноді просто важко розрізнити" [5]. Вододілом між ними В. Здоровега пропонує вважати стратегію використання художнього образу. У письменницькій творчості він є самоціллю та засобом водночас, адже навіть про найпекучіші проблеми суспільства якісна художня література не може говорити "прямим текстом" – дійсність має бути відображена за допомогою індивідуалізованих образів людей, крізь призму їхнього внутрішнього світу, психології, думок та почуттів, стосунків між персонажами. Чим тонше та майстерніше це зроблено, тим більше твір впливає на читача. Думка автора не повинна бути прямою, оголеною – у літературі це свідчення його творчої неспроможності. У публіцистиці ж, навпаки, значення художнього образу вторинне – він не є способом досягнення дійсності, а лише допоміжним інструментом викладу тієї самої прямої авторської

думки та переконання аудиторії (характерною особливістю публіцистики є вплив на логіку та емоцію одночасно). Тепер доцільно звернутися до тексту "Каїн та Авель" (1917). Чи є художній образ ключовим у його наративній стратегії? Ні, оскільки ключовим є *документальне* відтворення дійсності як наслідок безпосередньої фіксації наратором тут-і-зараз. Чи є у творі індивідуалізовані образи людей, чи відтворено їхню особисту психологію? Ні, бо наратор висвітлює події ззовні, через власне сприйняття, а не через внутрішній світ людини. Тому образи узагальнені, максимально типізовані: мати вбитого солдата "в чорній одежі, в чорній хустці" [21, с. 5] поводитьсь так, як би поведилась більшість матерів у цих трагічних обставинах; навіть її голосіння має усталену структуру: "Сину мій, єдиний мій... на кого ж ти мене покидаєш? Хто догляне мене без тебе...", і далі за текстом [21, с. 5]; батько іншого солдата "виряджав сина в далеку дорогу, та й тяжко ж плакав старий! Та мати єдина хиталась і дибала за труною...Щось голосила...не чути було" [21, с. 7–8]; про москалів (очевидно, солдатів колишньої імперської армії, які воювали в Першій світовій): "це вже були не ті чудо богатирі добре виглянцовані для параду, молоді, здорові, нахабні. Йшли все літні люде, засмучені, похнюплені... Господарі, хазяїни. Спрацьовані руки, пристаркуваті обличчя... в кожного за плечима смуток і турбота за рідну хату..." [21, с. 4]. За допомогою художніх образів учасників поховання вдало, зримо відтворено народне горе від безкінечних військових сутичок, але внутрішній світ людини доби тут відсутній. Адже, як стверджує В. Здоровега, через саму природу публіцистичної творчості в таких текстах зазвичай ідеться не про художній характер, а про певний соціальний тип людини, до того ж змальований лаконічно, без притаманної мистецтву індивідуалізації та деталізації, за допомогою специфічних публіцистичних засобів [5].

Власне, наративна стратегія тексту не передбачає персонажів як таких, бо вони – результат художнього домислу чи вимислу, а її (стратегії) метою є фактологічність, у тому числі щодо учасників події. Тож художні образи людей епізодичні. Між

ними немає взаємодії, яка б рухала сюжет – тому немає і самого сюжету, лише композиція, лінійно-стадіальне розгортання події (схожі ознаки Ю. Ковалів виділяє в нарисі [11, с. 96]). За таких умов говорити про твір як класичне оповідання складно.

Яка роль художніх образів в аналізованому тексті? Вони розтлумачують, конкретизують, підсилюють авторську ідею, викликають емоцію, але не створюють повноцінний художній світ.

Чи наявна тенденційна заангажованість, тобто чи прямо висловлено в тексті ставлення до події, її оцінка? Так, і від імені її учасників ("Хоч би вже на позиції. А то брат брата...") [21, с. 6]; "Навчили вас батьки сіяти й орати <...> А добрі люди навчили вас різати брат брата. <...> А навчивши, вирвали образ божій вам з серця...тай забили серед темної ночі, як псів" [21, с. 10–11]), і від імені оповідача: "Те, що було людиною, сином, батьком, те, що працювало над своєю нивою, думало, горювало – валялось забите, посічене, порубане штири дні на вокзалі і аж тепер лише напередодні привезене сюди і тут братерською рукою складене до труни" [21, с. 6], "Розсатаніли, одурили, забули Бога в небі, втерjali совість у серці і кинулись брат на брата як хижі пси, як вовки..." [21, с. 15]. Отже, за комплексом доміантних ознак текст "Каїн та Авель" (1917) більше тяжіє до публіцистики, ніж до "чистого" красного письменства, але містить риси обох систем. Це дає підстави визначити його жанр як нарис, а різновид – художній нарис (до прикладу, художні нариси у публіцистичній спадщині О. Гончара виділяла Валентина Галич [2]).

Текст "Каїн та Авель" (1917), як уже було зазначено, має лінійну композицію (експозиція – зав'язка – розвиток дії – кульмінація – розв'язка), яка відтворює етапи похорону богданівців. Проте її урізноманітнено ліричними відступами та ускладнено вставною новелою про Каїна та Авеля. Новела у стисло алегоричній формі моделює розвиток суспільних та класових відносин протягом історії людства. Впадає в око відмінність поетики цього фрагменту від основного тексту (у виданні його початок і кінець навіть виокремлено графічними лініями) – тут способом зображення є не фіксація реальної

дійсності, а символічне узагальнення за допомогою певної реінтерпретації біблійних концептів. Фактично ця вставна новела є притчею, параболою, коли "оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті" [10, с. 560]. Саме так відбувається в аналізованому тексті: наратор переносить читача від свіжовикопаної могили до історії Каїна та Авеля й потім знову повертає його в ту саму точку, але – уже з поглибленим баченням події. На відміну від першої, "хронікальної" частини тексту, у вставній новелі є власне персонажі та взаємодія між ними, яка рухає сюжет (що нагадує художній твір – наприклад, оповідання). Але варто зазначити, що одна із традиційних функцій притчі – тлумачити складні, концептуальні ідеї за допомогою зрозумілих, конкретизованих образів. Тому досить часто вона стає засобом пояснювальної комунікації із широкою аудиторією (найяскравіший приклад – притчі Христа в Євангеліях), а також спонуки до осмислення ситуації й навіть непрямого переконання, а отже – інструментом публіцистичного дискурсу. А сама наявність вставної новели може виступати прийомом художнього нарису: "Окремі нариси є досить складними за будовою, оскільки включають специфічні вставні новели, що мають свої сюжетні розв'язки", – зауважує В. Галич [2].

Публіцистичний пафос та експресивність художніх засобів у зображенні похорону українських солдатів переконує реципієнта, що їхнє вбивство – не лише трагедія, а й злочин проти людяності. Разом із цим глибина історіософського мислення (оприямлена, зокрема, в драматургії) спонукає ЛСЧ до оцінки події з погляду історичної перспективи. Передчуття невтішні: "То був не плач – ридання. Щось *невідоме* [отже, інтуїтивне, нераціональне – О. В.] давило за горло і прокидався в грудях *страшний, безпорадний жаль...* То плакала бідна Україна, вона знала [тепер ідеться про логічне сприйняття, базоване на емпіричному досвіді] – *чого* [курсив наш – О. В.]" [21, с. 10]. Подальша притча про Каїна та Авеля висвітлює джерело цього знання – невідворотність жорстоких суспільних законів, за якими протягом історії людства

"Авелеві діти" – простолюди не лише працюють на "Каїнових дітей" – можновладців, а й гинуть за їхні економічні та політичні інтереси. "І понесли Авелеві діти свої голови за Каїнове добро" [21, с. 15] – вочевидь, найуніверсальніша формула будь-якої війни, включно з нинішньою. Важливим у цьому контексті є образ "одвічних хмар", які "все те бачили, все те знали" [21, с. 15] і "бачили не раз" [11, с. 15]. Ним підкреслено, що з погляду вічності вбивство богданівців – черговий виток історичної спіралі, який обов'язково повториться: "Непереможний жаль давив серце людям, вони почували несвідомо страшний *вирок*: " – *Так воно було, так воно й буде* [курсив наш – О. В.]. Плакали всі" [21, с. 16]. У цих образах звучить неясне передчуття поразки Української революції, базоване, на жаль, на попередньому історичному досвіді: "Плакала бідна Україна, вона знала – чого" [21, с. 16].

Ще один дискурс, відображений у притчі про Каїна та Авеля за допомогою алегорій – радикальний революційний рух (і ширше – мілітарний). ЛСЧ тлумачить його як оману, вигадану підступними "Каїновими дітьми", щоб переконати "Авелевих дітей" битися нібито за вищі ідеали, а насправді – укомплектувати армію "гарматного м'яса" для війни за свої економічні інтереси: "І почали Каїнові діти намовляти Авелевих дітей, вони упевняли їх, що без кривавого бойовиська не запанує в світі правда". ЛСЧ використовує альянс на гасло французької революції "Свобода, рівність, братерство" (Liberté, Égalité, Fraternité) – "ідейної натхненниці" антимонархічного перевороту в Російській імперії – вочевидь, для того, щоб підкреслити спільну природу всіх військових переворотів: "Співали про *рівність, братерство та волю* [курсив наш – О. В.], казали, що тільки вбивством та кривью можна їх купити, казали Авелевим дітям, що родина [*вочевидь, наголос на першому складі* – О. В.] вимагає від них жертви, оману викликали в серцях їх лють до братів ворогів. Дурманили розум, присипляли совість, будили звіря". Революційна пропаганда дала плоди: "Розсатаніли, одуріли, забули Бога в небі, втерляли совість у серці і кинулись брат на брата як хижі

пси, як вовки..." [21, с. 15]. Пророча картина, враховуючи, що створена не лише до початку громадянської війни, а й за кілька місяців до Жовтневого перевороту. Символічно, що майже останнім рядком твору є гіркий вигук наратора: "Ви вже своє взяли від життя. Оце ж ваша земля і воля!" [21, с. 16]. "Земля і воля" – радикальний, терористичний народницький рух, що сформувався в Росії після селянської реформи 1861 року й поширився на українські території, а також одне із ключових гасел революційної діяльності в Російській імперії, зокрема, заворушень 1905 року (так, Гафійка з "Fata morgana" М. Коцюбинського вишиває його на червоному прапорі). Вищесказане дає підстави висувати, що ЛСЧ ототожнює загиблих богданівців із "Авелевими дітьми", які вкотре були втягнені в збройні конфлікти оманюю, підступною пропагандою "Каїнових дітей" (що "так хороше говорили...Вони були мудріші..." [21, с. 15]) і заплатили за це життям. Не можливо не помітити у вставній новелі-притчі не тільки антиреволюційні, а й антимілітарні настрої оповідачки. Михайло Грушевський, до кола якого належала ЛСЧ, в перші місяці Лютневої революції 1917-го категорично не підтримував розбудову армії, розраховуючи на надання Україні автономії шляхом домовленостей із Тимчасовим урядом. Так само, як і більшість Центральної Ради, до якої входила ЛСЧ. На тоді цей орган послідовно тримався антивоєнного курсу, вбачаючи загрозу в радикалізації та мілітаризації українського руху. Тож доцільно припустити, що в художньому нарисі "Каїн та Абель" (1917) відбилися тодішні політичні погляди авторки та її бачення історичної перспективи України у вирі революції.

Є всі підстави стверджувати, що думка В. Здоровеги у викладі Н. Желіховської стосується і тексту "Каїн та Абель" (1917): "можуть втратити свою актуальність факти, може забутися оперативний привід для написання публіцистичного твору, але залишаться думки, образи, аналіз, принципи підходу до явищ життя, корисні та потрібні читачеві упродовж тривалого часу" [5].

Висновки

Дослідження та популяризація першовидань ЛСЧ сприяє глибшому та вичерпнішому дослідженню її доробку. Наразі у фондах НБУВ віднайдено 13 окремих прижиттєвих видань ЛСЧ, які належать до книжкових пам'яток ХХ ст. одразу за кількома критеріями. Видання "Каїн та Авель" (1917) є підстави класифікувати як раритетне за такими ознаками: 1) збереженість у двох примірниках (один із яких не можна отримати в користування через специфіку установи, де він перебуває), відсутність інших публікацій тексту видання; 2) відносна малотиражність (5 000 екз.); 3) видання часів Української революції, що безпосередньо стосується її контексту й завдяки реальній основі є документом доби; 4) прижиттєве видання видатної постаті української історії та культури; 5) примірник має численні провенієнції та маргіналію, за якими можна відтворити його історію та контекст побутування; 6) текст видання має цінність: а) як історичне джерело – свідчення самовидиці про історичну подію (похорон 16 вояків 1-го українського полку імені Б. Хмельницького, вбитих російськими солдатами внаслідок збройної провокації), які фіксують конкретні деталі: точне місце поховання, значну участь черниць Фролівського монастиря, соціальний зріз присутніх, настрої тощо; б) як літературне джерело – майже невисвітлений та загалом маловідомий твір ЛСЧ, що більше не перевидавався, але є цінним зразком публіцистики письменниці та її політичних поглядів. Жанрова природа тексту неоднозначна й залишає поле для інтерпретацій. Доцільно розглядати його в парадигмі публіцистики на підставі таких ознак: 1) змістових: документальність (наратор – це свідок у режимі реального часу, він навіть не *пригадує*, а *описує*, *фіксує* як репортер), злободенність та суспільна значущість зображуваної події, сугестивний вплив тексту на оцінку події масами, виразна авторська позиція, апеляція одночасно до розуму та емоції читача; 2) формальних (поетикальних): відсутність художнього світу, персонажів та чіткої фабули, яскрава тропіка та пафос, наявність вставної новели, що є параболою-притчею, покликаною

донести складні ідеї у простій формі, спонукати до роздумів. Названі риси дозволяють стверджувати, що текст "Каїн та Абель" (1917) – це художній нарис. Якщо в поезиї його основного тексту переважають засоби публіцистики, то вставна новела більше тяжіє до власне художнього слова і сповнена алегоричних сенсів та історіософських узагальнень, декодування яких допомагає пролити світло на тодішню громадянську та політичну позицію самої авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будний В. Із сузір'я "плеядівців": літературно-критична есеїстика Людмили Старицької-Черняхівської початку ХХ століття. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2023. Т. 1, № 49. Серія: Філологія. С. 30–36.
2. Галич В. Художній нарис у жанровій системі публіцистичної спадщини Олеся Гончара. *Електронна бібліотека Інституту журналістики*. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1251>
3. Дзюба І. М. Академія наук України Національна *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43408>
4. Електронна бібліотека "Україніка". Україніка – електронна бібліотека. НБУВ. *LibNAS. Library Portal of National Academy of Sciences of Ukraine*. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?C21COM=F&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB>
5. Електронна колекція "Репресована література". *LibNAS. Library Portal of National Academy of Sciences of Ukraine*. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/col/col0000020024>
6. Желіховська Н. Теоретичне обґрунтування публіцистики як виду літературної діяльності у працях В. Здоровеги. *Електронна бібліотека Інституту журналістики*. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1677>
7. Зведений каталог української книги (1798–1923). *Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого*. URL: <http://surl.li/oqdcr>
8. Зворський С. Л. Маргіналії. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <http://surl.li/hkrlt>
9. Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах. К.: НБУВ, 2004. 644 с.
10. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. К.: ВЦ "Академія", 1997. 611 с.
11. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. М–Я / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ "Академія", 2007. 624 с.

12. Нелипа Г. П. Раритет. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <http://surl.li/oqddv>
13. Осташко Т. С. З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*. 1998. № 3. С. 24–38. URL: http://resource.history.org.ua/publ/journal_1998_3_24
14. Паночіні С. Книжкова українська продукція в 1917 році. *Книгарь : літопис українського письменства*. 1918. Січень. Ч. 5. С. 243–250. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012907>
15. Соколов В. Ю. Провенієнція. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <http://surl.li/hkrku>
16. Романишина Н. Організація аналітичної роботи над недослідженим текстом репресованого автора: на прикладі оповідання Л. Старицької-Черняхівської "Каїн та Авель". *Українська література в загальноосвітній школі*. 2010. № 6. С. 13–18.
17. Словник сучасних поліграфічних термінів: книга редактора / упоряд. В. Шпак. К. : ДП"Експрес-об'ява", 2019. 136 с.
18. Смольницька О. Людмила Старицька-Черняхівська – півзабута постать української літератури. *Сурма*. 2023. URL: <https://surma.com.ua/1014-ludmyla-staryucka-cherniakhivska-pivzabuta-postat-ukrainskoi-literatury.html>
19. Смольницька О. Перші українські перекладачки – від XIX століття. *Сурма*. 2023. URL: <https://surma.com.ua/968-pershi-ukrainski-perekladachky-vid-khikh-stolittia.html>
20. Список репресованої літератури: Заборонені видання 1920–30-х років / упоряд. С. І. Білокінь. К. : Укр. пропілеї, 2018. 520 с.
21. Старицька-Черняхівська Л. Каїн та Авель. К. : Друкарня АТ "Час", 1917. 16 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025348>
22. Старицкая-Черняховская Л. М. М. М. Коцюбинський (Опыт критического очерка): отдельный оттискъ изъ журнала "Кіевская Старина". К.: Типо-литографія Т-ва Н. А. Гиричь, 1906. 105 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025349>
23. Хоменко О., Скопненко Б. Упорядкування могили козаків І Українського полку імені Богдана Хмельницького на Замковій горі: комеморативні практики в сучасних музейних стратегіях НМІУ. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2021. № 7. С. 450–456. URL: <https://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/501/461>
24. Черняховская-Старицкая Л. М. Б. Гринченко. Пысання. Т. 1 : оттискъ изъ журнала "Кіевская Старина". К.: Типографія Императорскаго Университета св. Владимира, 1905. 43 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025338>
25. Щусь О. Й. Богданівський полк, Перший український козачий імені Б. Хмельницького полк. *Енциклопедія історії України*. 2003. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Bogdanivskyj_polk

REFERENCES

1. Budnyi V. (2023). Iz suziriia "pleiadvitsiv": literaturno-krytychna eseistyka Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi pochatku KhKh stolittia. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu*. T. 1, № 49. Serii: Filolohiia. S. 30–36.
2. Halych V. Khudozhnii narys u zhanrovii systemi publitsystychnoi spadshchyny Olesia Honchara. Elektronna biblioteka Instytutu zhurnalistyky. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1251>
3. Dziuba I. M. (2001). Akademiia nauk Ukrainy Natsionalna. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Elektronnyi resurs] / Redkol. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-43408>
4. Elektronna biblioteka "Ukrainika". Ukrainika – elektronna biblioteka. NBUV. *LibNAS. Library Portal of National Academy of Sciences of Ukraine*. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?C21COM=F&i21DBN=UKRLIB&p21DBN=UKRLIB>
5. Elektronna kolektsiia "Represovana literatura". *LibNAS. Library Portal of National Academy of Sciences of Ukraine*. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/col/col0000020024>
6. Zhelikhovska N. Teoretychne obhruntuvannia publitsystyky yak vydu literaturnoi diialnosti u pratsiakh V. Zdorovehy. *Elektronna biblioteka Instytutu zhurnalistyky*. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1677>
7. Zvedenyi kataloh ukrainskoi knyhy (1917–1923). *Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho*. URL: <http://surl.li/oqdcr>
8. Zvorskyi S. L. Marginalii. *Ukrainska bibliotekna entsyklopediia*. URL: <http://surl.li/hkrlt>
9. Kovalchuk H. I. (2004) Knyzhkovi pamiatky (ridkisini ta tsinni knyzhky) v biblioteknykh fondakh. K.: NBUV, 644 s.
10. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk (1997) / R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in. K. : VTs "Akademiia". 611 s.
11. Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh. (2007). T. 2. M–Ia / Avt.-uklad. Yu. Kovaliv. K. : VTs "Akademiia", 624 s.
12. Nelypa H.P. Rarytet. *Ukrainska bibliotekna entsyklopediia*. URL: <http://surl.li/oqddv>
13. Ostashko T. S. (1998) Z istorii literaturno-mystetskoho zhyttia v Ukraini za chasiv Tsentralnoi Rady. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 3. S. 24–38. URL: http://resource.history.org.ua/publ/journal_1998_3_24
14. Panochini S. (1918). Knyzhkova ukrainska produktsiia v 1917 rotsi. *Knyhar : litopys ukrainskoho pysmenstva*. Sichen. Ch. 5. S. 243–250. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012907>
15. Sokolov V. Iu. Provenientsiia. *Ukrainska bibliotekna entsyklopediia*. URL: <http://surl.li/hkrku>
16. Romanyshyna N. (2010). Orhanizatsiia analitychnoi roboty nad nedoslidzhenym tekstem represovanoho avtora : na prykladi opovidannia L. Starytskoi-Cherniakhivskoi "Kain ta Avel". *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*. № 6. S. 13–18.

17. Slovnyk suchasnykh polihrafichnykh terminiv: knyha redaktora (2019) / uporiad. V. Shpak. K. : DP "Ekspres-obiava", 136 s.
18. Smolnytska O. (2023). Liudmyla Starytska-Cherniakhivska – pivzabuta postat ukrainskoi literatury. *Surma*. URL: <https://surma.com.ua/1014-liudmyla-starytska-cherniakhivska-pivzabuta-postat-ukrainskoi-literatury.html>
19. Smolnytska O. (2023). Pershi ukrainski perekladachky – vid KhIKh stolittia. *Surma*. URL: <https://surma.com.ua/968-pershi-ukrainski-perekladachky-vid-khikh-stolittia.html>
20. Spysok represovanoi literatury: Zaboroneni vydannia 1920–30-kh rokiv (2018) / uporiad. S.I. Bilokin. K. : Ukr. propilei, 520 s.
21. Starytska-Cherniakhivska L. (1917). Kain ta Avel. K. : Drukarnia AT "Chas", 16 s. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025348>
22. Starytska-Cherniakhovskaia L. M. (1906). M. M. Kotsiubynskiy (Opyt krytycheskaho ocherka) : ot delnyi ottysk iz zhurnala "Kievskaiia Staryna". K.: Typohrafiia T-va N. A. Hryych, 105 p. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025349>
23. Khomenko O., Skopenko B. Uporiadkuvannia mohyly kozakiv I Ukrainskoho polku imeni Bohdana Khmelnytskoho na Zamkovii hori : komemoratyvni praktyky v suchasnykh muzeinykh stratehiiakh NMIU. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy*. № 7. S. 450–456. URL: <https://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/501/461>
24. Cherniakhovskaia-Starytskaia L. M. (1905). B. Hrynchenko. Pysannia. V. 1 : ottysk iz zhurnala "Kievskaiia Staryna". K.: Typohrafiia Ymperatorskaho Unyversyteta sv. Vladymira. 43 s. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025338>
25. Shchus O. I. (2003). Bohdanivskiy polk, Pershyi ukrainskyy kozachyi imeni B. Khmelnytskoho polk. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Bogdanivskij_polk

Стаття надійшла до редколегії 20.12.23

Olena Voshchenko, PhD (Philol.), Researcher
ORCID ID: 0000-0003-4192-7374
e-mail: voshchenko@nbuv.gov.ua

National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskiy, Kyiv, Ukraine

**"CAIN AND ABEL (1917)": RARE EDITION
OF L. STARYTSKA-CHERNYAHIVSKA
FROM THE "REHABILITATED LITERATURE" COLLECTION
OF THE NATIONAL LIBRARY OF UKRAINE
NAMED AFTER V. I. VERNADSKYI**

The importance of source studies and popularization of the little-known lifetime editions of L. Starytska-Cherniakhivska for a comprehensive study of her work is emphasized. The bibliographic value of such copies from the "Repressed Literature" collection of the Vernadsky National Library of Ukraine and the history of their

entry into the special fund are highlighted. The edition of "Cain and Abel" (1917) is comprehensively analyzed in the historical and literary aspects, its rarity is substantiated and its importance as a historical source is emphasized. Relying on the method of careful reading of the text and gaining a theoretical understanding of Ukrainian journalism, it is proposed to consider the work "Cain and Abel" in the genre paradigm of journalism, rather than literary fiction, and its genre is specified as essay. Hermenevich decoding of the meanings embedded in the text was carried out.

Keywords: L. Starytska-Chernyakhivska, "Cain and Abel" (1917), rare book, special fund, "Rehabilitated Literature" collection, "Repressed Literature" electronic collection.

Надія Гасвська, канд. філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ТВОРЧИСТЬ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (на матеріалі малої прози)

Йдеться про малу прозу Л. Старицької-Черняхівської, з'ясовується її роль і місце в літературному житті означеної доби. Розкрито актуальність проблематики та тематики малої прози, акцентується увага на особливостях поетики прозописьма мисткині, особливостях творення жіночого образу та традиції Л. Старицької-Черняхівської в жіночій літературі ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: прозописьмо, поетика, літературно-мистецьке життя, фемінізм, контекст, модернізм, тенденції, проблематика.

Вступ

У літературі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. йшло оновлення принципів художнього моделювання буття, переорієнтація з колективно-масових, суспільних цінностей на індивідуально-творчі.

Поширення ідей модернізму сприяло певному переплетінню різних напрямів, стильових тенденцій, що свідчило про звільнення митців від усталених стереотипів зображення життя, про відстоювання ними ідеї творчої свободи.

Метою статті є висвітлення творчості Л. Старицької-Черняхівської, зокрема малої прози в контексті жіночого письма помежів'я століть (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.).

Огляд літератури. Доробок Л. Старицької-Черняхівської (1868–1941) вписується в період кін. ХІХ – поч. ХХ ст. і є органічною складовою цього процесу. Письменниця, публіцист, критик, громадсько-політичний діяч, організатор жіночих товариств – такими були іпостасі й сфери діяльності

Л. Старицької-Черняхівської. За словами І. Чернової, її діяльність і твори характеризуються "...симбіозом кількох оригінальних ідейно-психологічних чинників: націоналізму, індивідуалізму, фемінізму" [8, с. 9].

Як зауважують літературознавці М. Жулинський, Т. Кара та ін., діяльність Л. Старицької-Черняхівської позначена активною публічністю, захопленням феміністичними ідеями та сучасними їй тенденціями у мистецтві. "...тяглість історичної тематики як засобу осмислення онтологічної основи людського життя – суспільного та особистого, модифікація концепції особистості – гуманної, демократичної, соціально активної, визначальна роль націотворчої ідеї, яка особливо їй притаманна поряд з тезою самоствердження людини і є визначальною..." [8, с. 10].

Про письменницю останнім часом чимало написано (В. Агеєва, Л. Барабан, М. Жулинський, Т. Кара, Л. Процюк, Ю. Хорунжий, Чернова І. та ін.), хоч у 60–70 ті роки лише час від часу з'являлися публікації, в яких йшлося про творчий доробок Л. Старицької-Черняхівської. Здебільшого вчені акцентували увагу на драматичних творах письменниці, хоч можемо говорити про її мемуаристику, численні переклади з німецької, французької мов. Цікавою є і її поезія, заслуговують на глибше дослідження твори на історичну тематику, а також мала проза, хоч вона і не така численна, і за обсягом невелика, але засвідчує жанрове розмаїття мисткині і відбиває нові "віяння і часи" та процеси, які відбувалися в літературі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. (опов. "Мрія", легенда "Жива могила", "Пам'яті юнаків-героїв, замордованих під Крутами", "Навіщо?" повість "Діамантовий перстень" тощо).

Методи

В основу покладено системно-описовий, текстологічний і філологічні методи.

Результати

Розглядаючи малу прозу Л. Старицької-Черняхівської в контексті жіночого письма кін. ХІХ – поч. ХХ ст. зауважимо, що її мала проза, як і велика, завжди була актуальною в українській літературі, її традиції продовжували розвивати нові покоління письменниць.

Дискусія і висновки

Слід зауважити, що Л. Старицька-Черняхівська впродовж життя, а особливо на початку своєї творчості цікавилася історичною тематикою та "жіночим" питанням, яке було болючим та актуальним для всього суспільства. Чимало жінок-письменниць зверталися до цієї проблеми (О. Кобилянська, Леся Українка, Н. Кобринська, Є. Ярошинська, Катря Гриневичева, Уляна Кравченко та ін.). Не минула її й Л. Старицька-Черняхівська. Особливо ця тема проглядається в її творі "Мрія" (1892). Саме цей твір чи не найяскравіше представляє малу прозу письменниці. Деякі дослідники визначають його як оповідання, інші – як новелу. Героїня оповідання – людина нової доби. Саме в цьому творі чи не вперше і чи не найяскравіше відтворені авторкою цілісні картини розвитку українського письменства кін. XIX – поч. XX ст., з'ясовано найпоказовіші тенденції літературного процесу означеного періоду, що віддзеркалилися в художній творчості мисткині загалом і зокрема в згаданому оповіданні.

Дослідник творчості Ю. Хорунжий підкреслював: "У «Мрії» постає проблема жіночої емансипації, яка не тільки в XIX ст., а здавна хвилює «слабку половину» людства – ще з часів кривавого Нерона і перших християнок, часів боротьби так званих варварських народів з римськими завойовниками, до матері славного Гете, яка вигодувала і виростила духовного Велета. Жінка – родоначальниця, вихователька, борець за правду, і славу жінці співає авторка в оповіданні" (8, с. 3).

Авторка порушує важливі проблеми: перша – роль і місце жінки в суспільстві (це звучить майже в кожному її творі); друга – виховання дітей та роль в цьому процесі жінки-матері. Саме "...мати-патріотка розкаже, що значить так любити свою Батьківщину, щоб аж життя свого не пожаліти для неї" [5, с. 5]. Нова модерна жінка представлена Л. Старицькою-Черняхівською в її феміністичній концепції (поєднання ідеї націоналізму та фемінізму): "Нова жінка доби у розумінні письменниці – це сильна особистість, котра спроможна не тільки бути рівною чоловіку, але й перевершити його величчю духу. Фемінний світ

у концепції мисткині органічно поєднується зі світом чоловічим, що є основою гармонійного суспільства" [8, с. 7].

Письменниця продовжувала заповіді Н. Кобринської, яка підносила "...себе й свою індивідуальність до висоти європейської культури і людства; не підпорядковуючи національний дух чужині, а навпаки, своїми інтелектуальними, духовними і моральними силами – ідентифікувала самодостатність і самобутність української нації" [1, с. 25]. Тим самим, як слушно зауважував Г. Чикаленко, виховуючи "...наше жіноцтво національно" [10, с. 15]. Це можемо спостерігати в згаданому оповіданні Л. Старицької-Черняхівської "Мрія". Героїня твору протестує проти свого становища, намагається відшукати зразки в минулому, аби зрозуміти і усвідомити, як змінити нинішній світ на краще: "Не раз спинялась вона перед статуями «величних» і гірка задрість проймала її недуже серце... Не раз, поринаючи гадками в минулі часи, душа її здивовано прокидалась перед вчинками «великих», перед славетними сторінками життя народів, а очі туманились сльозами на власну нікчемність і кволість... В блідих, нервових обличчях других жінок вона читала свої власні думки, і зустрічатись з ними їй було тяжко, як тяжко стрінутись очима після ворожої звитяги бранцям в чужім стані. Її лічили недугою – тому була вправда: душа її була слаба...

– Ти жінка, нікчемне і кволе створіння... – прошептали її запеклі уста.. [7, с. 557]. Але разом з тим вона усвідомлює, що має сили і може боротися. Бачимо своєрідне роздвоєння героїні: "...молоде серце так прагне почуття величного, а жага славетних вчинків і голосних діл палить і душу, і мозок, і бажання широкого, вільного життя б'ється у серці...[...]...Ти жінка, – гадала вона, – і вузька твоя стежка в світовій просторі!" "Чому? – питав її тихий голос. – Адже наука, вона прийма в свої храми і кволих жінок..." [7, с. 556–557].

Жінка після непростих вагань і роздумів вважає, що вона здатна втілити свої мрії в життя. Її слова – це своєрідний заклик боротися зі своїм станом, зрештою повстати проти рабського статусу, який пропагує ідею, що їй немає місця в "світовому просторі", бо ти "кволе створіння". Жінка згадує постаті своїх

попередниць різних епох, пишається ними, бере до прикладу їх вчинки. Її слова свідчать про силу волі, хоробрість і віру в свої ідеали, які ніхто не годен похитнути. І саме мрії та спогади дають їй можливість увірувати в те, що з часом вони будуть втілені в життя. Саме в цих словах звучить заклик до жінок боротися за свої права, за своє майбутнє, зрештою письменниця нагадує їм про громадянський обов'язок і ніби чує відповідь: "... я не квюла, нікчемна жінка – я християнка і відкинутись від своєї віри не здола примусити мене ніщо на світі! Веди! Катуй! Але серед полум'я, доки огонь не спалить мій мозок, я голосно віщуватиму: Слава великому милостивому Богу, гибель нікчемним брехливим богам! Слава братерству, правді, любови! Гибель тирану Нерону!" [7, с. 559]. Сміливість і безстрашність звучить в словах християнки, і лячно стає Нерону: "і покотилася золота ліра по мармурових сходах, вмерла пісня на устах і захитався Нерон..." [7, с. 560].

Окремі фрагменти твору, особливо в третій частині, ніби перегукуються з сучасними подіями – війною Росії проти України. Мова йде про римських легіонерів, на зустріч яким виступили юнаки, які "не мали жадної оборони; невеличкий дерев'яний щит, короткий меч, сорочка і шкура за плечима – було все їх убрання; за ними йшли жінки з такими же сміливими обличчями, з дужою рукою і з золотими хвилями волосся, що спадало їм на плечі, до ніг; вони тримали на руках малих дітей" [7, с. 561]. Вони боролися на рівні з чоловіками: "подавали своїм чоловікам нові мечі для страшної січі, вони рвали свої довгі коси і швидко в'язали тетиву до луків, – вони не тікали з поля!..." [7, с. 561]. Сили були не рівні. Жінкам запропонували здаватись: "Невже вам, нікчемним жінкам, боротися проти безсмертних легіонів Цезаря.

– Ми не квюлі жінки! – почувся гордий покрик тисячі жіночих голосів. – Ми германки! Нехай вб'ють наших чоловіків, так ми самі стоятимем за свою волю! Родились вільними – не умрем рабнями!" [7, с. 562]. Вони ладні віддати життя за волю і ніколи не згодяться на рабство і приниження.

Мисткиня в четвертій частині твору переносить події в Україну. Недужа жінка радіє від одного слова "Україна": "...серце її радісно забилося в грудях" [7, с. 563]. Пропозиція коронного гетьмана вийти з Буші, склавши зброю, не знаходить схвалення і відгуку серед жінок. Голос сотничихи звучить впевнено і твердо: "Ми за Вітчизну змагаємось, і ніхто не примусить нас скласти оружжя!" [7, с. 564]. Промовистою є фінальна сцена: "...Українки вміють вмирати, а не здаватись в неволю! – гордо крикнула пані сотничиха, підіймаючи вгору факлю і кинула її в бочку з порохом" [7, с. 564]. Відвага і сміливість українських жінок завжди дивувала: "Не стало Буші – не стало хоробрих українок" [7, с. 564]. І як висновок: " – Коли в дівок українських таке левине серце, то не гаразд і нам лякатись смерті, за мною всі... [...].... Метнулись козаки в саму середину коронного війська, – і військо подалось..." [7, с. 564] (Подвиг жінок Буші 1654 року). Такими безстрашними, мужніми, сильними і впевненими в перемозі постають жінки, які є прикладом для чоловіків.

Надзвичайно вагомою у творі є й проблема виховання. Вмираюча мати горда з того, що виховала достойного сина: "... це мій син, моя радість, мої гордоші. Це я вихохала його на честь, на щастя краю" [7, с. 565]. Авторка твору підкреслює високе покликання матері у справі виховання своїх дітей у патріотичному дусі. Але виховати патріота може тільки мати-патріотка, як зауважує О. Дучимінська нині "Треба творити тип новітньої матері" [2, с. 3] і письменниця це робить. І тому закономірно, що син розуміє і усвідомлює працю матері та її роль у його становленні і вихованні: "Це ви натхнули мені змалку на рій величних думок та мрій... всяк буде знати навіки, що в мене була велика мати!" [7, с. 565]. Ця тема звучить і в четвертій частині. Авторка знов переносить нас у Рим. Вже інша мати, яка виховала двох синів, вселила їм любов до рідного краю, навчила мови, віри, "...любити правду й Вітчизну більше життя!" [7, с. 567]. Вони загинули за свої та за її мрії, "за Правду і Вітчизну" [7, с. 567]. В останній частині твору з'являється чудова постать в образі Правди. Героїня дякує "чудовій гості",

яка розворушила її думки і мрії. "Саме Правда – порятунок всього народу" [7, с. 568]. Письменниця підкреслює ключову роль жінки в суспільстві, її красу, велич і силу, її здатність побороти будь-які перешкоди. "Не зітхати й плакати, а встати за Правду і Добро і підняти за неї синів і чоловіків своїх – твоє діло, жінко. Ти сяйво життя! Ти виховуєш велетнів, з-під твого крила вилітають орли на широкий світ, біля тебе гартується юнацька сила...[...]... росте жага до боротьби за славне діло...[...]... Нехай же кожен, на кого впаде промінь твого саява, вчиться любити свою Вітчизну, – але цього мало, – вчиться шанувати "великих", вчиться любити Правду і боротись за неї до смерті, до загину. Вперед! Прокинься! Іди сама і веди своїх дітей на боротьбу за Правду..." [7, с. 568]. Героїня розуміє і усвідомлює свою високу місію жінки, жінки-матері, жінки-воїна. Авторка підкреслює, що жінки мусять втілювати свої мрії в життя, не плакати, не страждати, а бути достойними проповідницями, спадкоємицями Правди і наслідувати своїх героїчних попередниць.

Подаючи широку історичну проекцію, вмонтовуючи окремі епізоди з минулого, часто поєднуючи минуле з сучасним, письменниця досить чітко представляє епоху і час дії героїв, які подорожують в часі, через різні історичні епохи. Саме така побудова твору дала можливість Л. Старицькій-Черняхівській показати еволюцію героїні. На початку твору вона боязка, слабка, але поступово змінюється під впливом Правди і доходить думки про високу свою місію на землі: "Сонце! Радість! Життя! Мрія...мрія... Але в глибині серця голосно бриніло: "і величні тіні полинуть поруч з тобою!" [7, с. 568].

Письменниця в оповіданні "Мрія", як і в інших прозових творах ("Жива могила", "Навіщо" та ін.), створила жіночий образ, який став своєрідним символом правди і добра. Аналогічні думки знаходимо в жіночій прозі Лесі Українки, О. Кобилянської, Н. Кобринської, Дніпрової Чайки, Є. Ярошинської та ін. Їх героїні-жінки здатні змінити світ. Це борці за правду і волю. В ім'я майбутнього вони йдуть на самопожертву ("Одержима", "На руїнах", "Кассандра", "Лісова пісня" Лесі Українки, "Людина", "Царівна" О. Кобилянської,

збірка "Непоборні" Катрі Гриневичевої та ін.). Загалом, жіночі образи літератури кін. XIX – поч. XX ст. згаданих письменниць – сильні особистості, які зазвичай є рушійною силою історичних подій. Це не кволі жінки, а відважні, героїчні, мудрі й непоборні особистості з новими громадсько-політичними поглядами і новим світоглядом, вони здатні на боротьбу і перемогу.

Згадані образи в творах Л. Старицької-Черняхівської романтизовані. Для підсилення героїки образів мисткиня використовує найрізноманітніші засоби, особливо емоційними і ефектними є описи природи, портрети, риторичні запитання і звертання, діалоги, полілоги героїв, художнє обрамлення твору тощо: "Ось і розкішний травень, потяглися теплі місячні ночі з неугавними солов'їними руладами. ...[...] ... У повітрі тонкі пахощі, десь поблизу співає соловейко, від болота чути розмірений жаб'ячий крик, стежки в квітах, у темряві на листках виблискують хрущі..., а з-під широких темних листків, з-під прохолодної тіні тендітні конвалії простягають свої голівки до блілого місячного саява. Все живе, все дихає, ...". Письменниця добре знає історію, тому часто любить робити історичні екскурси чи вкраплення, які служать фоном для правдивого відтворення тих чи інших подій певної епохи і героїні в цій епосі [6, с. 597].

Традиції Л. Старицької-Черняхівської продовжують наші письменниці-сучасниці. Жіночі образи з їх творів постають сильними і нескореними. І ми є свідками нинішніх подій війни, в якій наші жінки пліч-о-пліч з чоловіками виборюють перемогу і мир. За ними майбутнє. Вони вірять в майбутнє України, її народ, її мову.

До прикладу, вірші молодої поетеси Мальви Кржанівської (псевдонім Оксани Іващенко), яка нині на фронті й пише вірші. Ю. Ковалів у розлогій рецензії на її твори зазначає: "...вона знаходить адекватну відповідь на суворі виклики дійсності, переживає істотні екзистенційні, психологічні, мілітарні метаморфози, тому що "реверс життя різко змінює шлях", хоча в глибині душі лишається "берегинею", під берцями в неї – "кульбаби-медунки". У кожному разі зберігається сталий характер войовниці: "...Цілуй плече, на котрому кувались / В залізну браму сплавлені мечі" [3, с. 7]. Її поколінню випала

нелегка доля. Але у віршах не відчуваємо розпачу, страху, а навпаки силу і віру в перемогу. Вона продовжує теми, проблеми, які підіймали жінки-письменниці попередніх століть. Як і Л. Старицька-Черняхівська, Мальва Кржанівська підкреслює роль жінки в суспільстві, роль матері у вихованні дітей і дякує рідній "...за життя і за кров":

Я вдячна тобі за казки про світи

.....
Спасибі тобі за життя і за кров,

У котрій нутрує неспокій дідівський.

Пращури з неба милуються військом.

Їх душі в спокоєнні родяться знов [4, с. 8].

Отже, проблеми порушені Л. Старицькою-Черняхівською в контексті жіночого письма помежів'я століть були і є актуальними в українській літературі, її традиції продовжують розвивати нові покоління письменниць.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаєвська О. Жіноча журналістика. *Історія української літератури. Кін. XIX – поч. XX ст.* У двох книгах. Кн. 1. За ред. проф. О. Д. Гнідан. К., 2005. С. 25.
2. Дучимінська О. Матерям у день їхнього свята. *Жіноча Доля.* 1934. Ч. 10. С. 3.
3. Ковалів Ю. Апологія любові в стихії війни. *Слово Просвіти.* Ч. 37. 14–20 вересня. 2023. С. 7.
4. Мальва Кржанівська. "Кевларові в мавок тепер обладунки, Карбовані нині у мавок птахи". *Слово Просвіти.* Ч. 37. 14–20 вересня. 2023. С. 8.
5. Полотнюк Д. Особиста і родинна мораль жінки як підстава громадської моралі (Реферат, прочитаний на У.Ж.К.). *Жіноча Доля.* 1934. Ч. 19. С. 5.
6. Старицька-Черняхівська Л. Жива могила. *Вибрані твори.* К., 2000. С. 597.
7. Старицька-Черняхівська Л. Мрія. *Вибрані твори.* К., 2000. С. 568.
8. Хорунжий Ю. Шляхетні українки: Есеї-парсуни, присвячені долям Олени Пчілки, Л. Старицької-Черняхівської, М. Старицької та ін. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2004 рік
9. Чернова І. П. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореф. дис. канд. філол. наук: спец. 10.01010 К., 2002. С. 9.
10. Чикаленко Г. Фемінізм і криза демократії. *Жіноча Доля.* 1934. Ч. 12–13. С. 15.

REFERENCES

1. Hayevska O. Zhinocha zhurnalistyka // Istoriiia ukrainskoi literatury. Kin. XIX – poch. XX st. U dvokh knykhakh. Kn. 1. Za red. Prof. O. D. Hnidan. K., 2005. S. 25.
2. Duchyminska O. Materiam u den yikhnoho sviata. *Zhinocha Dolia*. 1934. Ch. 10. S. 3.
3. Kovaliv Yu. Apolohiia liubovi v stykhii viiny. *Slovo Prosvity*. Ch. 37. 14–20 veresnia. 2023. S. 7.
4. Malva Krzhanivska. "Kevlarovi v mavok teper obladunky, Karbovani nyni u mavok ptakhy". *Slovo Prosvity*. Ch. 37. 14–20 veresnia. 2023. S. 8.
5. Polotniuk D. Osobysta i rodynna moral zhinky yak pidstava hromadskoi morali (Referat, prochytanyi na U.Zh.K.). *Zhinocha Dolia*. 1934. Ch. 19. S. 5.
6. Starytska-Cherniakhivska L. Zhyva mohyla. *Vybrani tvory*. K., 2000. S. 597.
7. Starytska-Cherniakhivska L. Mriia. *Vybrani tvory*. K., 2000. S. 568.
8. Khorunzhyi Yu. Shliakhetni ukrainky: Esei-parsuny, prysviachenni doliam Oleny Pchilky, L. Starytskoi-Cherniakhivskoi, M. Starytskoi ta in. K. : Vyd-vo im. Oleny Telihy, 2004 rik.
9. Chernova I. P. Evoliutsiia problematyky i poetyky u dramaturhii Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi: avtoref. dys. kand. filol.nauk: spets. 10.01010. K., 2002. S. 9.
10. Chykalenko H. Feminizm i kryza demokratii. *Zhinocha Dolia*. 1934. Ch. 12–13. S. 15.

Стаття надійшла до редколегії 20.10.2023

Nadiya Haevska, PhD (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-9817-3510

e-mail: nmgaevska@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

CREATIVE PROCESS IN L. STARYTSKA-CHERNIAHIVSKA IN THE CONTEXT OF WOMEN'S LITERATURE OF THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES (on the material of short prose)

The article focuses on the short prose by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska, its role and place in the literary life of the given era is clarified. The peculiarities of creating a female image in the writer's short prose were emphasized.

The relevance of the problems and themes of short prose is revealed. It was determined that the problems raised by the writer are relevant today.

Keywords: *prose writing, poetics, literary and artistic life, feminism, context, modernism, trends, problems.*

УДК 821.214.32.09:81'25(477)

DOI: [https://doi.org/10.17721/2520-6346.2\(65\).62-75](https://doi.org/10.17721/2520-6346.2(65).62-75)

Мрідула Гош, д-р філософії

ORCID ID: 0000-0003-3733-2204

e-mail: mridulaghosh1@gmail.com

Національний університет "Кієво-Могилянська академія",
Київ, Україна

СХОДОЗНАВЧІ СТЕЖКИ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У 20-х роках 20 ст. Україна входила до загальноєвропейського та світового культурного простору, про що свідчить головні літературні події того часу. Після 1930-х років цей процес був зірваний через репресії інтелігенції і не відновлювався на довгі роки. У 1913 р. Рабіндранат Тагор стає першим неєвропейським Нобелівським лавреатом з літератури, і перші переклади його творів були здійснені різними європейськими мовами, що проклав шлях до розвитку індології як напрямку сходознавства. Людмила Старицька-Черняхівська була активно задіяна у цей літературний процес. Стаття аналізує рецензію Людмили Старицької-Черняхівської на книгу перших перекладів ліричних віршів Рабіндраната Тагора українською мовою Юрія Сірого (Тищенка) "Садовник" 1918 р., після виходу книги у світ. Аналіз цієї рецензії здійснена вперше з погляду літературної критики. У процесі порівняння з іншими двома рецензіями того часу на цю ж книгу, було розкрито надзвичайно високий професіоналізм, глибокі знання науки та мистецтва перекладу поезії Людмили Старицької-Черняхівської та її блискучу літературну критику. У статті також йдеться про мовознавчі, історичні та сходознавчі аспекти роботи рецензентки, які мають велике значення для розвитку мистецтва перекладу, для вивчення спадщини Тагора або Тагоріани, в Україні. Попри негативну оцінку та сувору критику з боку Людмили Старицької-Черняхівської, перші переклад історичний, рецензія також історична, бо вона аналізує перші переклади Тагора і є внеском до розвитку напрямку сходознавства.

Ключові слова: Людмила Старицька-Черняхівська, рецензія, літературна критика, Рабіндранат Тагор, Юрій Сірий, переклад поезії, Тагоріана, сходознавство.

Особистість і літературний геній Рабіндраната Тагора відкрилися світові після здобуття ним Нобелівської премії з літератури в 1913 році за прозовий переклад англійською мовою своїх віршів Збірнику "Гітанджалі" ("*Gītāñjali*"). За думками літературознавців-дослідників, саме Гітанджалі (у перекладі "Жертовні пісні") та твори Тагора стали парадигмою у літературному діалозі між Заходом та Індією [9, р. 416]. Тагор був першим неєвропейцем, який отримав цю престижну нагороду, попри те, що він походив з далекої британської колонії, якою тоді була Індія. Ця подія стимулювала інтелектуальний інтерес, який сколихнув усю Європу з другого десятиліття двадцятого століття. Виросла зацікавленість до літератури та історії, особливо до питання гуманістичної філософії Індії [8, р. 221–230]. У цьому контексті необхідно підкреслити, що країни Східної та Центральної Європи, також частково і України сприйняли Тагора ще і з деколонізаційної позиції, в контексті їхніх геополітичних і культурних реалій. Для українських інтелектуалів, які займалися вивченням, перекладом і дослідженням Тагора, його твори мали визвольний характер, адже у них не було жодного апологетичного виправдання зверхнього ставлення до людей. Українські інтелектуали не стояли осторонь цього світового та європейського інтелектуального процесу. Вони шанували Тагора, і ставилися до нього, насамперед, як до унікальної особистості зі Сходу з новим посланням для цивілізації. Перші переклади вже з'явилися у 1917–1918 рр. Серед них є: Юхим Михайлів, Юрій Сірий (Тищенко), Микола Голубець, Микола Ковальчук, Михайло Рудницький, Павло Ріттер, Іван Ставничий. Його творчість аналізували Андрій Ніковський, Людмила Старицька-Черняхівська, проф. Софія Русова, Йосафат Скрутень, Олесь Бабій, а також Михайло Рудницький і Павло Ріттер [3, с. 10–16]. Людмила Старицька-Черняхівська була тією людиною, яка добре проаналізувала творчість Тагора через переклади українською мовою. Її рецензія на перші переклади є вагомим внеском до літературної критики зі сходознавчими акцентами. Мета даної статті – оцінити та

охарактеризувати зміст рецензії як внесок до розвитку сходознавства.

Об'єктом дослідження є рецензія від Людмили Старицької-Черняхівської, у якій вона оцінила перші українські переклади Рабіндраната Тагора. Предметом дослідження є літературознавчий дискурс навколо рецензованої книги перекладів – це збірник ліричних поезій під назвою "Садовник" [7], виданий видавництвом "Дзвін" у 1918 році. Переклад здійснив Юрій Сірий (псевдонім Юрія Тищенка). Обсяг збірника – 100 сторінок. Рецензія зосереджена на літературознавчому та історичному аспектах творчості Людмили Старицької-Черняхівської. Уперше її було опубліковано у критико-бібліографічному щомісячному часописі Книгарь, [6, с. 751–756] у рубриці "Критика і бібліографія" та підрубриці "Поезія". Рецензія була вміщена під номером 584. Саме цей часопис відіграв важливу роль у становленні нової української літературної критики та розвитку української бібліографії у часі його видання з 1917 до 1920 року.

Рецензія – дуже важлива форма для популяризації нових видань, нових тенденцій у літературному житті, вона також важлива для аналізу якості виданих творів, особливо, коли йдеться про переклади з інших мов та культур. Вона є індикатором фаховості перекладу, сприйняття сенсів, котрі вміщені у зміст творів автором оригіналу, та успішна передача або втілення цих сенсів перекладачем. Зрештою, оцінка перекладу у вигляді рецензії, це і оцінка успішності крос-культурної комунікації у літературному просторі. До того ж, слід зазначити, що перші переклади Тагора не були здійснені з мови оригіналу, тобто, з бенгальської мови. Лише у Чехії (тоді Чехословаччина) Вінценз Лесні вперше у Європі переклав Тагора з бенгальського оригіналу на чеську мову в 1914 році [10]. Українською з оригіналу переклав Павло Рітгер вже у 1927–1928 роках [4, с. 8]. Таким чином, перші переклади спиралися на допоміжну мову, підрядник або ж вже здійснений переклад іншою мовою. Тагор сам переклав свої твори англійською, і тому, європейцям було легше перекладати. Те ж саме можна сказати з приводу перших українських перекладів Тагора.

Оцінка книги перших перекладів Тагора Л. Старицької-Черняхівської має багато важливих аспектів, що варто проаналізувати. Але перед цим аналізом потрібно відмітити, що були і дві інші рецензії на цю ж книгу перекладів Тагора Юрія Сірого. Варто було б здійснити порівняльний аналіз рецензії Людмили Старицької-Черняхівської з цими двома іншими рецензіями, щоб виявити, яку важливу роль саме її рецензія грала у літературознавчому процесі свого часу.

Одну написав Прокіп Дмитрович Понятенко (1878–1971), український громадсько-політичний діяч, журналіст, письменник. Рецензію було опубліковано у Літературно-науковому віснику 1918 р. у рубриці "бібліографія" [5]. Інша рецензія – була написана Леонідом Абрамовичем, під криптонімом Б. Л. (1886–1920). Її було опубліковано 5 липня у Робітничій газеті 1918 р. [1].

Слід зазначити, дві згадані рецензії здебільшого виконували перше завдання – популяризацію видання. Особливе місце не приділялося змістовному аналізу чи літературній критиці, адже обсяг цих рецензій були невеликими, декілька абзаців тексту. Наприклад, за словами Понятенка: "Садовник" в українському перекладі – хоч запізнене (в російському перекладі з'явився перед 4–5 роками) – літературне надбання, але тим не менш надбання коштовне" [5, с. 188]. Щодо змісту видання та якості перекладу, він загалом схвалює "Садовника", зокрема його легку та музичну мову. Водночас він вказує на деякі немuzичні та "не пластичні" слова, що трапляються, але їхня кількість, як він вважає, не псує загального поетичного тону. Таким коротким описом ця рецензія схвалює текст перекладу.

Друга рецензія Леоніда Абрамовича спочатку застерігає щодо чужості походження віршів Тагора. Він пише: "Вони чужі нам, як чужа природа і люди країни, де виріс поет і звідкіль взялися цікаві і горівні звуки його пісень" [1]. Однак він вважає, що попри чужості, творчість Тагора приваблює й усі пісні (вірші Тагора у цьому збірнику були водночас і піснями) однаково важливі. Він також пише про те, що не знавши, з якої мови були здійснені переклади, важко сказати щось, порівняти їх з чимось, і оцінити їх якість. Його критичний аналіз перекладів вказує на

тяжкість і грубість, і пропонує шукати інших виразів. Наприклад, він пропонує не використовувати такі вирази: "Гримаючи, я сказала: "геть". А він не ворухнувся" або "Пориваюся я заспівати пісню, – не втну" [1]. Але він не пропонує, чим замінити їх. У підсумку, він схвалює факт видання, проте він вважає ціну книги завищеною.

Натомість рецензія Людмили Старицької-Черняхівської є найдовшою, складається зі значного обсягу тексту, найперше речення якої одразу засвідчить про відмінність підходу. У першому ж реченні рецензії вона пише: "Щоб перекладати поезію треба бути поетом, хоч трошечки поетом, хоч поетом в душі. Бо поезія річ чарівна, а чари не знання, – набути їх неможна, – це дар добрих фей" [6, с. 751]. Згадавши відому казку Массе про "Панну Мартен", вона пише, "Але – горе! Коли служниця почне переробляти її роботу – чари зникають: порцеляна стає глиною, мозаїка – камінням. Так і поезія, – торкнись її непосвяченою рукою і раптом зникають всі чари" [6, с. 751]. Вона звертає увагу на те, що їй не сподобався переклад, і далі обґрунтовує причини. З погляду читача, таке речення на самому початку викличе неабиякий шок, проте її обґрунтування розкриває причини такої негативної оцінки.

Надалі вона демонструє свою обізнаність. Як рецензент вона добре знає і пише про те, що Рабіндранат Тагор переклав свої вірші сам на англійську мову. Причому їй також було відомо, що в англійському перекладі він їх не римував, переклав прозою, що на її думку є "не звичайною прозою, а прозою ритмічною, музичною." Всім відомо, що саме за такі переклади збірнику "Гіганджалі" (Жертовні пісні) Тагор отримав Нобелівську премію з літератури 1913 року.

Вона тут теж констатує про факт існування перекладів Рабіндраната Тагора російською мовою – "Садовник" у перекладі В. Г. Гардова (друге видання 1915 року) та інший, видані "Універсальної бібліотеки". Останній є ритмічним перекладом, додає вона у рецензії. Причина такого згадування пояснюється тим, що вона не мала під рукою англійського

перекладу Тагора, тому вона вважала за доцільним порівняти переклади Юрія Сірого з російськими.

Така спроба дала їй непереконливі результати, і вона ще різкіше написала:

"Ну й що ж? Думки ті самі. Ніби "сь подлиннымъ вѣрно". А зовсім не те... навіть прирівнюючи до російського перекладу, навіть минаючи всі порівняння, сам по собі український текст у перекладі д. Сірого стоїть далеко від поезії" [6, с. 753].

Надалі вона пише про призначення поезії, про те, що поезія впливає на читачів двома факторами – музичністю ритму та красою образу, і головне тут музика і ритм. Переклад поезії – це також і переспів.

За її словами: "Музика складається зі згуків, з інтервалів згуків, з того чи іншого тону. Згуки поезії – це її слова, сполучення їх, будова речення. Будова речення, стиль цей – і є секрет поезії. Ті самі навіть слова, сполучені в інший спосіб, викликають у нас зовсім інше почуття" [6, с. 754].

Вона розкриває контекст музичності ритму і наводить приклади з балади Жуковського, щоб продемонструвати різні аспекти та види згуків. На прикладі простих конструкції речень вона звертає увагу на порядок слів, що може істотно змінити не лише зміст, але і акцент і музичність мови.

Тому, у першу чергу, вона аналізує якість мови видання. Зважаючи на музичність і співучість української мови, вона різко висловлюється щодо того, що у перекладах вони бачить "москалізми". Позначивши конкретні сторінки розміщення цих слів та словосполучень, вона цитує з роботи Сірого: *"всі розійшлись по хатах, понісиши свої поклажи", с. 68; "томні були лепети весни", с. 20; "пора тобі додому", с. 30; "хочуть проникнути в мою душу", с. 35; "він окутує моє тіло", с. 39; "смирись перед моєю величністю", "з розв'язністю вхожу туди, де ти", с. 49; "не дорожиши ні ритмом, ні думкою", с. 50; "в небі, де ми пристроїлись", с. 53; "притискують до грудей пустоту", с. 60; "безцільно", "побідно", "засипала", "мимо", "поспішність". Замісто вуха, перекладчик вживає чомусь уші, замість ночі (genit) – нічи. Чисто російські форми причасників і т. ін." [6, с. 753].*

Виявлення таких слів у перекладі і досить розкриття їх вплив на якість тексту є важливим завданням самого перекладача або і редактора до опублікування книги. Після публікації рецензенти не завжди звертають уваги на деталі. Але Людмила Старицька-Черняхівська не вагалася виконувати редакторські ролі, і відверто висловилася у написаній нею рецензії. Такий підхід – це не лише ознака високого професіоналізму, це також виконує мовознавчу функцію та правильного застосування української мови, особливо коли переклад або передача сенсів з іншої мови та культури.

Крім того, як конкретний приклад вона пише про такий вираз "далеченів", що використав Юрій Сірий. Вона аналізує це слово з позиції української мови і пише:

"Вмірає душа моя від бажання торкнутись крайка темних далеченів". По-російські це добре – "темних далей", бо є вираз "дали" у множині, але по-українському – "темних далеченів" – і не гармонічно, і не вірно. Далеко краще було б сказати: "вмірає душа моя від бажання торкнутись краю темної далечини" [6, с. 753].

Таким чином, вона, на відміну від попередніх рецензентів, пропонує автору варіанти і не можна тут не подякувати їй за таку ще педагогічну і редакторську функцію.

Образи перекладів теж виявляють свої недоліки. На думку Людмили Старицької-Черняхівської переклад Сірого, замість того щоб створити красу, створені ним образи втрачають красу і призводить до банальних та вузьких почуттів. Щоб проілюструвати це, вона бере фрагмент перекладу і зіставляє з російським еквівалентом:

"Беремо, наприклад, віри "Я зірвав твою квітку, о світе".

Я зірвав твою квітку, о світе!

Я притис її до серця і вколовся.

В московському перекладі читаємо так:

Я сорвалъ твой цвѣтокъ,

о мѣръ!

Прижалъ его къ сердцу и шипъ въ

мое сердце вонзилъ".

Це щось інше. Поет цим образом, власне тим, що коли він притис квітку "міра" до серця, то "шип" в його серце "вонзился", дає нам зрозуміти, що хвилина втіхи земної проймає серце гострою глищею.

"Шип вонзился" – це не випадковість, небережність, незручність того, хто притискає квітку до серця; поет надає цим виразом квітці властивість живої істоти; "шип вонзился", ніби з власної волі, як плата за втіху від квітки світу" [6, с. 754].

Використання Ю. Сірим слово "вколовся" – на її думку знищує усю красу. Надалі вона висловлює свої думки так:

"Ну що ж, що "вколовся"? Кожна троянда має гострі колючки, проте ними прикрашаються, їх притискають до серця і до вуст, а як якийсь недотепа притиснув до серця троянду і вколовся – хто йому винен? Пошли дурного Богу молитись, то він і чоло розіб'є" [6, с. 755].

Суто лінгвістичні переклади поезії є дуже часто неправильні і не відтворюють красу поетичного світу.

Також вона критикує переклад вірш 44 – "Отче преподобний", де Сірий пише: "Ми зробили мирову з смертю, і не надовго, на кілька запашних годин, але ми безсмертні". Вона порівнює ці слова з російським перекладом, де написано: "Со смертю у насъ перемирье, но лишь не на много часовъ благовонныхъ мы двое безсмертными стали".

На думку Старицької-Черняхівської тут зневічено величний образ в українському перекладі і дає деяку банальну боротьбу зі смертю і тимчасовою зупинки. Вона пропонує:

"А що таке «мирова»? «Ми зробили мирову». У якого мирового судді? З-за якого скандалу? Чи полаялись, чи побились, чи ошукали кого?.. Чи не краще було б сказати, – «ми з смертю на час замирились?»" [6, с. 754].

Вона чітко ще раз демонструє як мовний еквіваленти "перемирье" та "мирова" у російській та українській мовах можуть бути за словником відповідними, проте не можна застосуватися слово "мирову" у даному контексті перекладу поезії, адже губиться сенс.

Щодо питань ритмічності прози, або музичності ритмічної прози, вона вважає Сірому не вдалося зберегти нічого. Як приклад, вона наводить вірш 85 у перекладі Юрія Сірого:

"Хто ти, читальнику, що прочитаєш пісні мої по ста літах?"

Я не можу послати тобі жодної квітки з сеї розкішної весни, жодної луски золота з сих хмар!

Розчини двері і глянь кругом. Твій сад цвіте, – то в нім згадки встають про квіти, що одцвіли сто літ тому.

І в radoщах душі твоєї живе та радість, що співала колись весняним ранком і посилала свій щасливий голос за сотню літ" [3, с. 91].

Тут не можна не погодитися. Вже понад 60 років після цієї рецензії, у 1981 році з'являється переклад Віктора Батюка, здійснено з оригінальних текстів Тагора бенгальською, де музика мови наближені майже до оригіналу:

Через сто літ віднині

"В далекім дні, через сто літ однині,

Хто ти, читачу, загадковий,

Що взяв у руки ці вірші старовинні

В незнанім дні, через сто літ однині?" [2, с. 77].

В оригіналі бенгальською (транслітерація авторки статті, це її рідна мова) цей вірш звучить так:

"Аджі готе шотоборшо поре

Ке тумі поричхо боші / амар кобітакхані

Коутугол бгоре,

Аджі готе шотоборшо поре."

Через великий відстань часу, понад 60 років (1918 року, коли написана рецензія, і 1981 року, коли вийшла книга перекладів Батюка), цей факт є яскравим свідченням того, наскільки фахова, вдала і об'єктивна була рецензія Людмили Старицької-Черняхівської.

Не лише на слова, на їх ритмічність та музичність, Людмила Старицька-Черняхівська також звертає увагу на оформлення та ілюстрації книги. Її пильне око не пропускає такі недоліки, як

оздоблення віршів такими малюнками: курчата, горобці, качка в очереті, метелик, слимак та садова лійка. Щодо візуальної контекстуальності і доречності вона також звертає увагу, і ставить питання про те, чому під віршем "Любий скажи..., І те що ось на сьому чолі начертана таємниця Безмежного? Любий скажи, – і се правда?, стоїть цікаве курча". Вона також звертає увагу на те, що під віршем, що починається словами "Отче преподобний, прости сій парі грішників...", чомусь фігурує рогач. Її дивує той факт, що під таким трагічним віршем, як "Кінчай же останню пісню, розлучимось", ніжно цілуються два амурчики" [6, с. 756].

Незважаючи на ці недоліки перекладу, Людмила Старицька-Черняхівська у кінці рецензії привітала факт появи такого перекладу і Рабіндраната Тагора в українській літературі. У підсумку вона написала, що навіть такий переклад дає уяву читачу про надзвичайну розкіш образу, глибину філософії та силу почуттів поезії Тагора. За її словами: "Квітки Лотоса цвітуть в поезії Тагора, повиває її тінь далеких Гімалайських гір" [6, с. 756].

У підсумку можна охарактеризувати три важливі аспекти цієї рецензії Людмили Старицької-Черняхівської – історичні, мовознавчі та сходинні.

Історичні аспекти цієї рецензії є справою століття, адже цей переклад з'явився у 1918 році – задовго до появи перекладів Павла Григоровича Ріттера, який видав свої переклади Тагора у 1927 р. з бенгальського оригіналу, як зазначалося раніше у цій статті [4, с. 8]. У ті роки, ще у початку 20 століття, поява перекладів Сірого свідчила про входження України до загальноєвропейського та світового культурного простору. Цей процес був зупинений після знищення інтелектуалів України у 1930–40-х рр. та подальші репресії під час радянської влади. Людмила Старицька-Черняхівська сама стала жертвою брутальних переслідувань. У подальші роки здійснюється тоталітарний державний контроль над зв'язками українських інтелектуалів з колегами з ближнього або далекого зарубіжжя. Відбуваються певна русифікація у галузі перекладацької

діяльності. За винятком журналу "Всесвіт", здебільшого переклади вибраних (з погодженням з владою) іноземних авторів здійснюються російською. Тагор видається у 1961 та 1965 року саме російською. Лише у 1981 році з'явився переклад Віктора Гавриловича Батюка. Багато перекладів лише були видані після незалежності України 1991 року. Переклади П. Тичини, Іліє Мазоре, Василя Мисика, Миколи Бажана, Бориса Олійника були видані 1997 року, а переклади Леся Танюка 2001 року. Тому, історичне значення перекладу Юрія Сірого та рецензії Людмили Старицької-Черняхівської є значущими.

Мовознавчі аспекти рецензії є також важливими для перекладачів, особливо у контексті наявності перекладів російською або іншими наближеними до української мов. Вимогливість Людмили Старицької-Черняхівської є суворим попередженням, що досі вельми актуально для України; її вимогливість до створіння текстів перекладів літературних творів – це нагадування щодо спокусу перекладачів вдатися до калькування слів та виразів з ближніх мов, що має іншу ритмічну та образну асоціацію. Така рецензія дає творчі та дуже глибокі рефлексії для перекладачів і у певною мірою підштовхує до якісного тлумачення будь яких текстів – прози або поезії.

Рецензія має велике значення також для сходознавства в Україні, для розвитку індології, особливо для розвитку Тагоріани або тагорознавчих студії у світі, де нині про Україну бракує інформації. Нам відомо про підвищену зацікавленість в Європі у вивченні Індії саме після отримання Нобелівської премії Тагором у 1913 році. Про те, що українські інтелектуали того часу мали можливість прочитати англійські, французькі або німецькі переклади Тагора і деякі навіть знайомилися з Тагором, наприклад Олесь Бабій у 1921 році у Празі [3, с. 194–196], і деякі здійснили перші переклади, ці факти свідчать про інтеграцію України до світового культурного простору та сходознавству. Вивченню Тагора в Україні або Тагоріані вже понад 100 років, і у цьому часі та просторі рецензія Людмили Старицької-Черняхівської на перші переклади Юрія Сірого є важливим внеском до цих процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Л. Рецензія: Рабіндранат Тагор. "Садовник". Ліричні поезії, переклад Юр. Сірого. Вид. "Дзвін". 1918. *Робітнича газета, 1918. Ч. 310. 5 липня. С. 4.*
2. Батюк В. Г. *Рабіндранат Тагор. Поезії з бенгальської.* За ред. Бориса Олійника. Київ, Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1981. 206 с.
3. Габор Василь. *Рабіндранат Тагор в українському літературному дискурсі першої третини ХХ ст.: Проба антології.* Львів: ЛА "Піраміда", 2023. 240 с.
4. Огнева О. Д. Біографія Павла Ріттера: спроби реконструкції та пошук нових матеріалів. Східний світ, 3 (120), 2023. С. 5–24. DOI: 10.15407/orientw2023.03.005.
5. Поняченко П. Рецензія: Рабіндранат Тагор. "Садовник". Ліричні поезії, переклад Юр. Сірого. Вид. "Дзвін". 1918. *Літературно-науковий вісник 1918.* Номер 19. Т. 71. С. 188–189.
6. Старицька-Черняхівська Людмила. Рецензія: Рабіндранат Тагор. "Садовник". Ліричні поезії, переклад Юр. Сірого. Вид. "Дзвін". 1918. *Книгарь Київ. 1918. Ч/ 12/13, серпень-вересень. С. 751–756.*
7. Тагор Рабіндранат. Садовник. *Переклад Юрія Сірого.* Київ-Харків: Видавництво "Дзвін", 1918. 100 с.
8. Ghose Partha (ed.) The Tagore-Einstein conversation on the nature of reality: Note on the nature of reality. Pg. 221–230. *Einstein, Tagore, and the nature of reality. New York: Routledge, 2016.*
9. Lago M. M. Tagore in Translation: A Case Study in Literary Exchange. *Books Abroad, 1972, 46(3), 416–421.* <https://doi.org/10.2307/40126293>
10. Lesny Prof. Vincenz. *Rabindranath Tagore, his Personality and Work. Translated by Guy McKeever Phillips.* London, George Allen & Unwin Ltd, 1939.

REFERENCES

1. Abramovych L. Review: Rabindranath Tagore. The Gardener. Lyric poems. Translated by Yuriy Siryi. "Dzvin" publishers. *Robitnycha gazeta, 1918. Issue 310. 5 July, p. 4* Retsenziya: Rabindranath Tagore. "Sadovnyk". Lirychni poesii, pereklad Yu. Syroho. Vyd. "Dzvin".1918. / *Robitnycha hazeta, 1918. Ch. 310. 5 lypnia. S. 4.*
2. Batiuk V. G. *Rabindranath Tagore. Poezii z benhals'koi. (redaktsii Borysa Oliynyka) Vydavnytstvo inozemnoy literatury "Dnipro". 206 s. Poetry translated from Bengali into Ukrainian by Victor Batyuk. (ed. Borys Oliynyk), Publisher of foreign literature "Dnipro", Kyiv, 1981. P. 206*
3. Gabor Vasyli. *Rabindranath Tagore v ukrains'komu literaturnomu diskursi pershoi tretyny XX stolittya: sprobna antologii (Rabindranath Tagore in Ukrainian literary discourse during the first three decades of the 20th century: Attempt of an anthology).* Lviv: LA "Piramida", 2023. 237 s.
4. Ohnieva O. D. Biohrafiiia Pavla Rittera: sprobny rekonstruktsii ta poshuk novykh materialiv. *Shidnij svit, No. 3, 2023. P. 5–24.* DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2023.03.005>

5. Ponyatenko P. Review: Rabindranath Tagore. *The Gardener*. Lyrical poems. Translated by Yuriy Siriy. "Dzvin" publishers. / *Literary Scientific review* 1918. *Issue No. 19, Volume, 71, p. 188–189*. (Retsenziya: Rabindranath Tagore. "Sadovnyk". Lirychni poesii, pereklad Yu. Syroho. Vyd. "Dzvin". 1918. *Literaturno-naukoviy visnyk* 1918. *Nomer 19, T. 71. S. 188–189*)

6. Staryts'ka-Chernyakhivs'ka Liudmyla. Review: Rabindranath Tagore. *The Gardener*. Lyrical poems. Translated by Yuriy Siriy. "Dzvin" publishers. *Knyhar' Kyiv*. 1918. No. 12/13, August-September, p. 751–756 (Retsenziya: Rabindranath Tagore. "Sadovnyk". Lirychni poesii, pereklad Yu. Syroho. Vyd. "Dzvin". 1918. *Knyhar' Kyiv*. 1918. *Ch 12/13. serpen'-veresen'. Stor. 751–756*.)

7. Tagore Rabindranath. *The Gardener*. Translated by Yuriy Siriy. Dzvin Publishers. Kyiv-Kharkiv, 1918. P. 100.

8. Ghose Partha (ed.) *The Tagore-Einstein conversation on the nature of reality: Note on the nature of reality*. Pg. 221–230. *Einstein, Tagore, and the nature of reality*. New York: Routledge, 2016.

9. Lago M. M. Tagore in Translation: A Case Study in Literary Exchange. *Books Abroad*, 1972, 46(3), 416–421. <https://doi.org/10.2307/40126293>

10. Lesny Prof. Vincenz. *Rabindranath Tagore, his Personality and Work*. Translated by Guy McKeever Phillips. London, George Allen & Unwin Ltd, 1939.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.23

Mridula Ghosh, PhD

ORCID ID: 0000-0003-3733-2204

e-mail: mridulaghosh1@gmail.com

National University of Kyiv-Mohyla Academy,
Kyiv, Ukraine

ORIENTAL TRAILS OF LIUDMYLA STARYTS'KA-CHERNYAKHIVS'KA

During the first two decades of the 20th century, Ukraine was part of the pan-European and world cultural space, as evidenced by the main literary events of that time. After the 1930s, this process was disrupted due to the repression of the intelligentsia and was not resumed for many years. In 1913, Rabindranath Tagore became the first non-European Nobel laureate in literature, and the first translations of his works were made into various European languages, which paved the way for the development of Indology as a branch of Oriental studies. Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka was actively involved in this literary process. The article analyzes Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka's review of the book of the first translations of Rabindranath Tagore's lyric poems into Ukrainian by Yury Syriy (Tyshchenko) "Sadovnyk" ("The Gardener") in 1918, after the book was published. The analysis of this review was carried out for the first time from the point of view of literary criticism. Comparing with two other reviews of the same book made at that

time, Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka's review revealed her high professionalism, deep knowledge of the science and art of poetry translation and her brilliant literary criticism. The article also discusses the merits of the review from three aspects or perspectives – linguistic, historical and development of oriental studies, which are of great importance for the development of the art of translation, for the study of Tagoreana or Tagore's legacy in Ukraine. Despite the negative assessment and harsh criticism from Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka, the translation is historical and the review also is historical, because it analyzes Tagore's first translations and is a contribution to the development of one of the directions of Oriental studies.

Keywords: *Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka, review, literary criticism, Rabindranath Tagore, Yuriy Siriy, Poetry translations, Tagoreana, Oriental studies*

Галина Жуковська, канд. філол. наук, доц.
e-mail: gelena7g@gmail.com
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

АНТИКОЛОНІАЛЬНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ (на матеріалі праці "Двадцять п'ять років українського театру")

Досліджуються антиколоніальні аспекти праці Людмили Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" в контексті постколоніальної критики. Аналізуються явища російського "культурного колоніалізму", серед яких імперські моделі заборон і нищення української мови, літератури, театру, звичаїв. Зауважено, що антиколоніальний наративний наголос досліджуваної студії головно зосереджений на зусиллях українських діячів, докладених до розвитку української літератури і театру в ХІХ ст. Наголошено на таких важливих елементах антиколоніального наративу аналізованого тексту як українська культурна спадщина, пам'ять, зв'язок і боротьба поколінь, тяглість українського культурного розвитку, індивідуальні та колективні травми, "іншування" української національної ідентичності.

Ключові слова: *постколоніальна критика, культурний колоніалізм, антиколоніальні аспекти, колонізаторська ідеологія, українська література і театр.*

На літературній мапі України на сьогодні залишається ще чимало постатей, здобутки яких окреслено лише пунктиром. До таких належить і Людмила Старицька-Черняхівська (29 серпня 1968–1941 рр.), діяльність і творчість якої – яскраве свідчення служіння рідній культурі попри вкрай несприятливі обставини. Як можна помітити, дата її смерті – неповна. День, місяць, місце смерті й місце, де упокоївся прах української письменниці, й досі залишаються невідомими. Як зазначає В. Мараєв, "совети" заарештували Людмилу Старицьку-Черняхівську з сестрою в Києві 20 липня 1941 року, згодом "вивезли до Харкова, де 14 вересня Старицькій-Черняхівській висунули звинувачення:

"Являлась активной украинской националисткой, на протяжении ряда лет проводила антисоветскую националистическую деятельность". А коли німці підходили до Харкова, "сестер разом з іншими заарештованими, серед яких був геніальний вчений і поліглот Агатангел Кримський, в товарному вагоні для худоби відправили до таборів Казахстану. Але Людмила Михайлівна туди не доїхала. 73-річна жінка не витримала наруги й померла в дорозі. Конвоїри викинули тіло з вагону. Не відома ні дата її смерті, ні місце останнього спочинку" [4].

Ці жахливі факти про трагічно обірване життя промовляють дуже голосно: "совєтська" система (читай, "русский мир") планомірно вбивала українців не тільки в 1933 р. чи в 1937 р., а й в 1941 р. (вбивство Людмили Старицької-Черняхівської), і в 1963 р. (вбивство Василя Симоненка), у 1979 р. (вбивство Володимира Івасюка), у 1985 р. (вбивство Василя Стуса) і т. д. Тут можна згадати ще тисячі і тисячі подібних вбивств. Мартиролог українців тільки ХХ ст. може мати багато томів, але це предмет інших, проте дуже важливих студій.

Художні, літературознавчі та публіцистичні праці Людмили Старицької-Черняхівської дають багатий матеріал для вивчення історії української культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст., світоглядних та естетичних пріоритетів, колоніальних й антиколоніальних явищ.

Для таких студій важливе значення має уся творчість Людмили Старицької-Черняхівської, проте у своєму дослідженні ми обмежимося вивченням її праці "Двадцять п'ять років українського театру" (1907), у якій зафіксовані явища російського "культурного колоніалізму" в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ ст., тотальний контроль імперії над українською культурою, зокрема літературою і театром.

Обмірковуючи термін "культурний колоніалізм" "стосовно до підрадянського світу" М. Павлишин зауважує "чимало аспектів радянського культурного колоніалізму", "що стосуються контролю над культурними ресурсами", зокрема такі його прояви як "русифікація; освітня, видавнича й культурна політика; мотиви в пропаганді; міфотворчість в історіографії тощо" [5, с. 224].

Ці аспекти культурного колоніалізму Росії щодо України є виразними й у давнішому минулому, зокрема й у ХІХ ст., на якому зосередила увагу у своїй студії Людмила Старицька-Черняхівська.

Мета розвідки – вивчити працю Л. Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" з погляду посколоніальної критики, виявити її антиколоніальні аспекти, виокремити, зауважені авторкою, складники російського імперського колоніалізму. Таким чином долучитися до творення європейського постколоніального дискурсу про "усі культури, які сьогодні очевидно конфронтують між собою, на всіх рівнях щоденного життя – від комунікації, освіти та досліджень політики експансій до культурного та навіть військового спротиву" [3, с. 28].

Вибір об'єктом аналізу нехудожнього тексту зумовлений розумінням важливості таких праць як особливих свідчень про події, факти, явища певного часу. У нашому випадку йдеться про другу половину ХІХ ст. і межу ХІХ–ХХ ст. Вивчення подібної літературознавчої студії, яку сама авторка означає як "спогади та думки" [8, с. 44] розширює контекст постколоніального дискурсу. Тема, зміст, проблематика статті є вдячним матеріалом, який не тільки яскраво підтверджує іманентний агресивний колоніалізм Росії, а також показує напрямки антиколоніальної протидії українського культурного середовища імперському пануванню.

Свого часу на неабияке значення для дослідника таких текстів звернула увагу Оля Гнатюк: "Йдеться про есеї, автобіографічну прозу, літературно-критичні статті, публіцистику на теми культури, рецензії, що в них українські письменники й інтелектуали *expressis verbis* висловлюють свої міркування щодо культурної та національної ідентичности, а також орієнтації рідної культури" [1, с. 18].

У запропонованій студії свідомо відмовляємося від терміна нон-фікшн у визначенні таких праць не тільки через непроясненість і необґрунтованість його вживання в сучасному літературознавчому дискурсі, а й також через авторську

позицію: неприйняття засмічення української мови чужою неприродною їй термінологією.

Методологічним підґрунтям дослідження стала світова та українська постколоніальна критика, зокрема праці Е. Саїда, Г.-Ч. Співак, Є. Томпсон, М. Павлишина, О. Гнатюк, Т. Гундорової та ін.

У праці Людмили Старицької-Черняхівської добре виокремлені, кількаразово повторювані складники імперського колоніального дискурсу щодо України, українців, української культури. Серед них авторка виокремлює імперські моделі заборон і нищення української мови, звичаїв, літератури і театру.

Найперше йдеться про нападки імперії на "духовне життя України" [8, с. 51], неприйняття і заперечення української мови як окремої оригінальної мови українського етносу.

Щоб підтвердити, що утиски і репресії всього українського мають кількасотлітню історію, авторка повертається в минуле й наголошує: "Починаючи з Петра 1-го, починаються і злигодні Києво-Могилянської Академії, а разом з нею і української науки та штуки. Завзятий гнобитель всього вільного, самостійного українського, Петро наважився знищити будь-які ознаки особистого духовного життя України. Перш за все кинувся він на мову, на "малороссийские примрачные речения". У 1720 році видано закон у Києво-Печерській Лаврі "вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий не печатать. А и оные церковные старые книги с такими же церковными книгами справливать прежде печати с теми великороссийскими печатями, дабы никакой розни и особого наречия не было" [8, с. 64].

Розширюючи історичний контекст розвитку українського театру, дослідниця вказує й на інших Петрових нащадків, які провадили таку ж політику щодо України, за якою українці та їхня культура мали б залишатися на задвірках імперії: "Катерина особливо завзялась на українців: у 1764 році наказала вона Синодові, аби настановляв на архимандритів та архієреїв людей "з природных великороссиян". Українці почали zostаватись скрізь "за штатом". <...> А у 1766 та 1772 році рішуче вже загадано було Києво-Печерській друкарні лише передруковувати московські видання слово за словом" [8, с. 64–65].

Апелюючи до історичних фактів пригноблення і нищення імперією української культури в минулому, авторка не тільки активізує концепт пам'яті, який є важливим складником антиколоніального дискурсу, а й показує тяглість імперської колоніальної політики.

Зрозуміло, що колонізаторська ідеологія росії такими і подібними методами домагалась прищеплення українцям почуття меншовартості, яке б мало сприяти (і, очевидно, сприяло) зреченню українцями своєї приналежності, так званому "винародовленню", а згодом і повній асиміляції з "руським миром".

Така ж агресивна колонізаторська політика щодо України, що мала виразне мовно-культурне спрямування, проводилась російською імперією і в ХІХ ст. Аналізуючи театральне життя в Києві того часу, вивчаючи афіші, які збереглися в архівах, зокрема в університетському, Людмила Старицька-Черняхівська наголошує, що в Києві в той час часто ставились п'єси українською мовою, або ж "польсько-українською мовою", мається на увазі, що частина акторів на сцені говорила польською, бо грала поляків, а частина українців. Так, наприклад, дослідниця зауважує, що в "невеличкій групці афіш сезону 1823 р. ми маємо дві афіші щиро українських п'єс та одну п'єсу мішану, польсько-українську" [8, с. 71]. У праці вона наводить зміст цих афіш, де українська і польська мови речниками російської імперії означаються як "представление оперы волшебной на малороссийском и польском диалекте" [8, с. 71–72]. Йдеться, наголошує письменниця, про "одну з популярніших п'єс українських, які виставлялись у Києві у 1823 році" – "Украинка, или Волшебный замок, наполненный духами" [8, с. 71–72].

Заперечення існування української мови колонізатором, означення її як "наречия", попри те, що публіка демонструвала попит на п'єси українською мовою ("був великий гурт публіки спеціально на українські п'єси" [8, с. 69]), підкреслює імперські прагнення не тільки ототожнення всього українського з "провінціальністю і меншеартістю" [5, с. 225], а й намаганням

витіснити українську мову й культуру з середовища її природного існування.

Те ж саме відбувалося і з постановкою українських п'єс, у яких дозволялось використовувати українську мову в мовленні нижчих суспільних верств, тобто показувати лише дійових осіб "з народу, які балакають своєю рідною мовою". Як зауважує Людмила Старицька-Черняхівська, "українські драматурги добре розуміли, що література, яка правдиво відтворює життя, повинна показати й інтелігенцію, яка говорить українською, але в другій половині XIX ст. були загнані в глухий кут, бо "інтелігент, що балакає по-українськи – та це ж видимий сепаратист українофіл! А дозволено було виставляти тільки такі твори, "внутреннее направление которых, или дух, не отзывается тенденциями украинофильской партии" [8, с. 325].

Заборона української мови менш радикальна (коли частково дозволялась, хоч і представлялась як другосортна ("малороссийское наречие")) або більш (коли заборонялась зовсім в усіх сферах життя) – один із найважливіших складників російської колонізаторської політики. У найбільш реакційні часи в російській імперії, наголошує Людмила Старицька-Черняхівська, "рідне слово було заборонене не те що до писання, а й просто до вжитку: переслідували не тільки за мову, а й за саму вимову" [8, с. 66].

З наведених прикладів бачимо, що українська мова завжди зазнавала найпершого удару з боку російської імперії, бо була і залишається найвиразнішою ознакою української ідентичності.

Попри несприятливі умови українська культура розвивалась, попит на українські вистави, за свідченням Людмили Старицької-Черняхівської, був величезний. Згадуючи успіхи й невдачі перших українських постановок у другій половині XIX ст., пов'язані і з змістовим наповненням репертуару, і з не завжди зрозумілими для публіки режисерськими рішеннями, і з не зовсім професійною акторською грою, письменниця покликається на рецензії цих спектаклів з тодішніх видань, таких як "Киевлянин", "Труд", "Заря" ("Киевлянин", 1882, № 13; "Труд", 1882, № 7; "Заря", 1882, 8-го дек.). Так, зокрема авторка зауважує, що після постановки п'єси "Сватання на Гончарівці" "Заря" писала "...театр был битком набит, что еще накануне

спектакля все билеты были разобраны и масса публики ушла от кассы ни с чем" [8, с. 52].

Так само з захопленням сприймалися українські вистави і раніше, у середині XIX ст., про це свідчить відгук П. Куліша на виставу "Москаль-чарівник", який наводить у своїй праці Л. Старицька-Черняхівська: "Театр был полон, – пише Куліш у Русском Вестнике 1857 р., – и редко случалось нам видеть на русской сцене что-нибудь столь совершенное в своем роде, как игра г. Артемовского в "Москале-чаривныке". Он изобразил живого представителя своего племени со всеми особенностями языка, манеры, обычая, способа понимания вещей (!) и кроме всего этого с глубиною чувства, спрятанного под наружной беззаботностью и простодушием" [8, с. 84].

У наведених цитатах йдеться не тільки про колоніальний тиск і протистояння йому, але й акцентується увага на різниці між українським світом, з його особливою мовою, звичаями, манерами, способом життя і цінностями, і нав'язуванням чужим зовсім іншим світом. Щоб увиразнити різницю між цими двома світами, яка яскраво відображалася і на сцені, Людмила Старицька-Черняхівська вдається до цитувань представників "русского мира", які у своїх відгуках після гастролей українських театральних труп у Москві та Петербурзі самі констатували ці відмінності. Йдеться, наприклад, про відгук Суворина "Хохлы и хохлушки", у якому зауважувалось: "И в подробностях, и в общей картине какая эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого, грубого. В русских бытовых пьесах мы сплошь и рядом наталкиваемся на эту грубость, требуемую реализмом." <...> Суворін радить російським трупам, які виставляють народні п'єси, "руководиться строгой меркой художественной правды и тою любовью к народу, образец которой представляет малороссийская труппа, – і додає: Малороссийские пьесы потому и смотрятся с большим удовольствием и возбуждают необыкновенно ясное настроение в публике, что эта поэтическая и юмористическая струя в них соблюдены с большим уважением к малороссийскому типу" [8, с. 285]. Критик радить брати приклад з українських театральних постановок: "Приимите это все во внимание и вы

поймете, почему публика ломится в малороссийские спектакли, где ничто не оскорбляет ни слуха, ни зрения, ни чувства изящного, где тенденция, ставшая прописью, не режет глаз, где необыкновенно стройное исполнение и где такие большие таланты, как г. Кропивницкий и г-жа Заньковецкая" [8, с. 285]. Також авторка наводить цитату іншого знавця тодішньої театральної сцени, Мордовцева, який зауважує: "Вся тайна очарования малороссийских талантов в том, что они живут на сцене своей жизнью, раскрывают перед зрителями духовные богатства своей родины" [8, с. 285–286].

Отже, російський світ, за словами його ж речників, наведених у праці Л. Старицької – "сплошь и рядом грубость", напротивагу йому український – естетика, художня правда, любов до народу, повага до людини, поетична і гумористична нотки, уособлення духовних багатств своєї батьківщини. Такі протиставлення неодноразово з'являються на сторінках праці Людмили Старицької-Черняхівської [8, с. 291], вони оприявнюють українську національну ідентичність, спростовують одну з найпоширеніших тез російської ідеології, яку "русский мир" активно використовує і сьогодні, про те, що окремої української нації, мови, культури і подібне не існує.

У своїй праці Людмила Старицька-Черняхівська актуалізує важливі для історії української культури явища, факти, події. Авторка підкреслює важливе значення створення першої професійної театральної трупи в Україні 1882 року, емоційно метафоризовано висловлює власні почуття, пов'язані з цією подією: "Це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній зимі". <...> Публика заливала залу, стояла хмарою коло каси, а в театрі панував той захват, якого вже не зазнати теперішнім артистам повік! <...> Звичайно, жодна трупа в Росії не бачила такого прийому, якого зазнали українські артисти у дні молодощів своїх" [8, с. 53].

Український театр 1882 року став центром навколо якого почала гуртуватись тодішня українська еліта. Успіх української театральної справи спричинив з боку реакційної російської влади "компанію проти "хохломанства" [8, с. 54]. Оскільки розвиток українського театру вважався не тільки не бажаним,

але й небезпечним, то почалася компанія його дискредитації. До цього причетна подія, що сталася під час останньої вистави в 1882 році в Києві трупи М. Кропивницького, п'єси "Гаркуха", у якій головну роль зіграла акторка російської трупи, яка "не відповідала своїй ролі; вона перебігала підтюпцем, злегенька по сцені, маніжилась, манірничала" [8, с. 56], а також зовсім не знала української мови, "помилялись, коверкала українські слова, наголоси" [8, с. 55]. За таку гру і за таке ставлення до української мови, за свідченням Людмили Старицької-Черняхівської, публіка засвістала актрису. Це дало право "Киянину" "добру нагоду доводити, що українці користуються українським театром на те, щоб виявити свою ненависть до всього «руського»". Сама ж авторка вбачає в цьому громадянському акті прояв "вогненної образи за знеповажливе відношення до українського слова; то була пекуча любов до пригнобленого свого рідного, яку розжеврив до полум'я український театр. Стара рана, роз'ятрена сльозою образи" [8, с. 57].

Як бачимо, у праці Людмили Старицької-Черняхівської порушується питання колоніальних травм, яке, за Т. Гундоровою, є важливими в постколоніальному дискурсі [3, с. 30]. Проговорювання травм особистісних індивідуальних та колективних, спричинених агресивним ворожим середовищем, може прочитуватися як "поборення амнезії щодо історії (індивідуальної та колективної), відновлення спільної культурної референції та умов для колективного існування (у межах певних спільнот)" [3, с. 33].

До зауважених у дослідженні колективних національних травм, спричинених утисками, приниженнями, заборонами авторка додає й травми індивідуальні, отримані від ворожого оточення за свою приналежність до українського світу.

Так, своє покоління письменниця називає першим поколінням українських міських дітей, тобто тих, "яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями зі сповитку. Нас було небагато таких українських родин; решта ж нашої дитячої суспільності, з якою нам доводилось раз по раз здибатись, були змосковлені діти-паненята. На той час серед київської quasi-інтелігенції

російської, або, вживаючи краще вже витерте слово, – буржуазії, панували недобрі відносини до всього українського, а найбільше до самих «українофілов»; в найкращім разі це були якісь глузливі відносини, немов до «блаженненьких» – дурників. <...> Ми балакали по-українськи, і батьки балакали до нас скрізь по-українськи; нас вбирали дуже часто в українські вбрання. І звичайно, і тим, і другим звертали ми на себе увагу, а разом з нею глум, посміх, кепкування, презирство. О, багато довелося прийняти нашим маленьким серцям гірких образ, незабутніх" [8, с. 47].

Такі зізнання актуалізують важливі для антиколоніального наративу проблеми – у київському міщанському середовищі того часу активно відбувалось зречення своєї мови на користь мови колонізатора, зречення своїх звичаїв і традицій, що є свідченням визнання колонізованим панівної культури, відмови від власної як менш вартісної. На щастя, такі процеси охопили не всю націю. Частина українського етносу наперекір ситуації зміцнювала свої національні світоглядні переконання, свою українськість. Навіть в наймолодшого покоління того часу формувалось самоусвідомлення причетності до справи розбудови і поширення українського культурного осередку. Згадуючи свої дитячі роки і дитяче сприйняття перших українських театральних вистав у Києві, зокрема постановку "Назара Стодоли" у 1882 році письменниця зауважує "дитячу демонстрацію, якою і ми ніби причинялися до великого діла. Вишивана сорочка і голосна українська розмова в театрі. Сердешні засоби! Але й вони відповідали тій глині, якою стуляє муляр одну до одної великі цеглини мурів" [8, с. 48].

Тамара Гундорова вважає важливим аспектом постколоніальних студій "поруч із чинниками нації, раси та гендеру, історії та пам'яті, влади та знання" [3, с. 31] трансгенераційний чинник. "Проблема батьків і дітей, – наголошує дослідниця, – щоразу актуалізується у перехідні періоди, коли відбувається злам в ідеології, що призводить до кризи узвичаєних способів життя, психологічної нестабільності, появи нових субкультурних ідентичностей" [3, с. 31].

З цього погляду проблема генераційного зв'язку знайшла відображення й у праці Людмили Старицької-Черняхівської.

Серед виокремлених дослідницею виразно виділяється три покоління: "батьків", корифеїв українського театру; дітей, які відчували свою причетність до справи розбудови української культури, яку провадили їхні батьки; а також наймолодше покоління, тих, хто долучився до цієї справи на початку ХХ ст. Людмила Старицька-Черняхівська констатує факт нерозуміння її сучасниками, молодими критиками, ситуації, дій і досвіду попередників, що мало форму скептичних запитань: "Що вони зробили? І чому так мало зробили?" [8, с. 296]. Факти та свідчення, наведені дослідницею, стають своєрідним захистом "батьків" української сцени від нападків представників молодшої генерації, котрі вважали, що "«батьки» українського театру спинилися на тім status quo, який витворила їм з початку адміністрація і цензура, і нічим не причинилися до поліпшення його долі" [8, с. 295–296].

Скептичне ставлення до досвіду батьків наступними поколіннями вказує на розірваний зв'язок, комунікативну прогалину, яку авторка намагається заповнити, наглядно демонструючи становище, в якому творили "батьки" та результати їхньої роботи. По суті, йдеться про ситуацію, коли попередні покоління "боролися, як могли, часто зі зв'язаними руками", вони "були змушені одночасно чинити опір ерозії, здійснюваній колоніалізмом, і сприяти розростанню боротьби" [3, с. 30], але це, на жаль, залишилося не зовсім зрозумілим і прийнятним для наступних поколінь, адже, як свідчить постколоніальна критика, "найскладніше ставлення до спадку колоніалізму навіть не в покоління дітей, яке пориває з ним, а в покоління онуків" [3, с. 30].

Окрім мови, зауважує Людмила Старицька-Черняхівська, імперія намагалась знищити "старі звичаї й обичаї України та утворювати «нову породу людей»" [8, с. 69]. Проте українці, за свідченням авторки, міцно тримались своїх звичаїв: "В Петербурзі перебудовували на швидку руку все життя, кували «нову породу людей», а тут в широких степах України все ще точилося по-старому <...> На родини посилали «взвар родинний», на сватання перев'язували молодого хусткою,

а сватів рушниками («Дневник» Маркевича). На Різдво ходили з віршою, а на Великдень – з ральцем (Павловский. «Грамматика», 1818)" [8, с. 69].

Ще одним методом боротьби імперії з українською національною культурою, про який нагадує Людмила Старицька-Черняхівська, була жорстка цензура українських творів. "Властиво все це 25-ліття українського театру – це єсть настирлива, невпинна боротьба з цензурою за кожний крок вперед, – зауважує літературознавиця. – Дозволено було в принципі до вистави тільки такі п'єси, у яких "внутреннее содержание или дух не отзывается тенденциями украинофильской партии" [8, с. 303]. Оскільки адміністратори хотіли вислужитись перед системою, то більшість творів вважали наповненими таким "духом".

"Цензура, – резюмує письменниця, – завзялася була знищити українську драматичну літературу, і знищити неабияк, не гвалтом, – а тихо й любо: примусити її вмерти ніби своєю власною смертю; довести її до такого ступня, щоб вона вже не задовольняла і самих запеклих патріотів. Заборонювалися не тільки ті п'єси, в яких ніби тхнув уславлений "дух", а просто й всі ті, в яких мріла хоч іскра талану" [8, с. 307].

В антиколоніальному дискурсі важливим є демонстрація фактів своєї приналежності до давньої розвинутої культури, тому Людмила Старицька-Черняхівська намагається виявити і заповнити прогалини в тяглості українського культурного розвитку.

Авторка окреслює поступовий розвиток українського театру, вказує на причини того, чому "театр український припізнівся проти театру європейського трохи чи не на сотню літ" [8, с. 59–60]. Літературознавиця зауважує зародки українського театру в українських народних танцях, а далі вже у вертепних дійствах. На переконання дослідниці, "першу звістку про вертеп ми маємо з 1591 року. <...> а розвиток шкільної драми починається вже з початку XVII століття" [8, с. 60].

Здійснюючи огляд історії українського театрального мистецтва з найдавніших часів через шкільні драми, інтермедії й український вертеп, до зародків світської драми і комедії у першій чверті XVIII ст., Людмила Старицька-Черняхівська знову нагадує про переслідування і заборони [8, с. 63].

У праці актуалізуються важливі, але призабуті досягнення української літератури і театру до XIX ст. Покликаючись на П. І. Житецького, письменника наголошує поступовий розвиток української літератури і драми, в якому, на думку дослідниці, помилково вважають І. Котляревського зачинателем нової української літератури і нової української драми.

З особливою пристрасстю авторка наводить факти, які свідчать про розвиток і досягнення українського театру. Так, приміром, зауважує, що в бібліографічному збірнику М. Ф. Комарова "Українська драматургія" у часі від 1815 року і до 1873 року наведено "більш як сто українських друкованих та писаних п'єс оригінальних, перекладів та переробок. Треба сказати, що, мабуть, це далеко не вся кількість п'єс українського тогочасного репертуару: багато тих скарбів мандруючих комедіантів, мабуть, позагублювалось навіки" [8, с. 85]. Трохи згодом, покликаючись на те ж джерело, авторка зауважує: "Переглядаючи українську драматичну літературу, ми бачимо, од 1815 року до 1906 р. – 928 драматичних творів ("Українська драматургія", М. Комаров); в дійсности кількість їх далеко більша, бо д. Комаров заводив у свій покажчик тільки твори друковані, а недрукованих творів єсть ще чимало, так що без помилки можемо сказати, що українська драматична література має не менше тисячі творів" [8, с. 330].

У цьому контексті варто згадати зауваги М. Павлишина про різницю між колоніалізмом та антиколоніалізмом у статті "Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі", де автор зокрема наголошує: "Якщо колоніалізм табуїзував і ліквідував пам'ять про особи й події в історії культури, які заперечували провінційність і вторинність українськості, то антиколоніалізм їх підкреслював і привілеював" [5, с. 226].

Пошук і демонстрація доказів цілісного розвитку української літератури, її здобутків є не тільки спробою заповнити прогалини колективної пам'яті, але й способом творення конкурентної моделі національної ідентичності, яка відрізняється від моделі, нав'язаної колонізатором.

Авторка намагається довести самотність, тяглість і повноту культури й історичної спадщини українців, проте їй не завжди

вистачає фактів і доказів. Так, наприклад, вона змушена констатувати "темну порожняву" в українській літературі XVIII ст., яка "заяггла аж на цілих 50 літ до 1798 року, коли І. Котляревський видрукував свою «Енеїду», а в 1819 році «Наталку Полтавку»" [8, с. 66].

Вивчаючи стосунки між Заходом і Сходом, зокрема сприйняття Європою Сходу, його культур і націй, Едвар Сайд у книзі "Орієнталізм" спостеріг, що "це відносини сили, домінації, розмаїтих ступенів складної гегемонії" [6, с. 37]. Дослідник зауважував, що "головним складником європейської культури є саме те, що зробило цю культуру гегемоністською як у самій Європі, так і поза її межами, – тобто ідея про європейську ідентичність як вищу супроти всіх неєвропейських народів та культур. У цьому ж таки контексті маємо гегемонію європейських уявлень про Схід, які віддзеркалюють європейську вищість над східною відсталістю, загалом відкидаючи всяку можливість того, що більш незалежний або більш скептичний мислитель сформує собі інші погляди на цю проблему" [6, с. 53].

Цю ж саму ситуацію бачимо в багатолітніх стосунках Росії й України, що наглядно демонструє студія Людмили Старицької-Черняхівської: в основі доктрини російської імперії ідея імперської вищості, догматичні погляди на все українське як примітивне і другосортне. Отже, ці стосунки вибудовувались за формулою, в якій з одного боку йшлося про "русский мир", представників імперії, з іншого – про Україну й українську ідентичність, де "перші домінують; другі мусять дозволяти панувати над собою, а це, як правило, означає окупацію їхньої країни, суворий контроль над їхніми внутрішніми справами <...>" [6, с. 55].

Отже, праця Людмили Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" яскраве свідчення того, як імперія намагалась перешкоджати українцям розвивати свою мову, літературу, театр, культуру загалом, прагнула дискредитувати усе українське. Самим українцям спочатку дозволялось репрезентувати себе в принизливих формах, недолугих образах та ідеях, а згодом, йдеться про Емський указ

1876 року, українське слово й театр були заборонені на законодавчому рівні [8, с. 93]. Але, попри таке, здавалося б, безнадійне становище, "український театр жив і набував слави", "через те, що на чолі його стали талановиті письменники <...>. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний патріотизм – ось ті фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на таку височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час був він єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі репрезентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямленим донесли його до наших днів" [8, с. 294].

Наведені розлогі цитати із студії Людмили Старицької-Черняхівської підтверджують антиколоніальний пафос її праці, найвиразнішим акцентом якої є зображення протистояння українського культурного середовища ХІХ ст. численним спробам колонізатора асимілювати й знищити українську ідентичність. Антиколоніальний наративний наголос дослідниці зосереджений головно на зусиллях українських діячів, докладених до розвитку української літератури і театру. Також у студії Людмили Старицької-Черняхівської виразно виділяються ще кілька важливих елементів антиколоніального наративу, йдеться про зв'язок і боротьбу поколінь, пам'ять, українську культурну спадщину, тяглість українського культурного розвитку, а також виокремлення чи, за висловленням Олі Гнатюк, "іншування" української національної ідентичності [1, с. 43]. Протиставлення себе колонізатору відбувалось через демонстрацію іншості, самотності національного етносу.

В основі праці "Двадцять п'ять років українського театру" бінарна антиколоніальна опозиція, на одному полюсі якої – українська прогресивна спільнота та українська культура, головно література й театр, на іншому – колонізатор, чужий, який усілякими способами намагається заперечити "окремішність колоніального суб'єкта" [5, с. 229].

Як бачимо, осмислення Л. Старицькою-Черняхівською "двадцять п'ять років розвитку українського театру" в контексті

української культури від найдавніших часів до початку ХХ століття дає цілком прозоре уявлення про методи та засоби поширення колонізаторської імперської ідеології та політики на теренах України. У дослідженні зафіксована послідовна і планомірна російська політика, спрямована на знищення етнічної своєрідності українців, їхньої духовності і культури, яка проводилась через фізичне та духовне поневолення, насильницьке позбавлення мовної та культурної ідентичностей.

Колонізатор завжди багато зусиль спрямовував на дискредитацію українців та їхньої культури, різними способами намагався сформувати уявлення про вищість "руського мира", прищепити підлеглому етносу відчуття меншовартості, законодавчо закріплював заборони, вів політику насильницької асиміляції в усіх сферах життя, корелював норми поведінки і життєві цінності українців з так званими імперськими стандартами. Це мало б призвести до втрати українцями власної самототожності та національних цінностей, але, на жаль для колонізатора, стало передумовою особливого національного самоусвідомлення.

Сформувавшись у вкрай несприятливих "ворожих обставинах" у Києві в другій половині ХІХ ст., неодноразово зазнавши приниження й цькування за приналежність до українського світу, утисків та кривд Людмила Старицька-Черняхівська зафіксувала цінні свідчення про свій час, про буття й діяльність української інтелігенції в ньому, а також методи боротьби імперської системи з українською ідентичністю.

Студія Людмили Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" є яскравим свідченням українського досвіду антиколоніальної боротьби, нарисом буття авангарду українського поступу в колоніальних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. К. : Критика, 2005. 528 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. К. : Грані-Т, 2013. 548 с.

3. Гундорова Т., Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи [в:] Постколоніалізм. Генерації. Культура. За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк, К., 2014. С. 26–44.
4. Марасв В. Хто така Людмила Старицька-Черняхівська і що вона зробила для України. URL: <https://uain.press/blogs/hto-taka-lyudmila-startitska-chernyahivska-i-shho-vona-zrobila-dlya-ukrayini-924727>
5. Павлишин М. Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. К. : Час, 1997. С. 223–237.
6. Саїд Е. Орієнталізм. К. : Основи, 2001. 511 с.
7. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / Гаятрі Чакраворті Співак. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. Марії Зубрицької. [2-е вид., доповнене]. Л. : Літопис, 2001. С. 714–718.
8. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Інтернет-ресурс https://shron1.chtyvo.org.ua/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_spoznady_ta_dumky.pdf
9. Томпсон С. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм. К. : Основи, 2006. 368 с.

REFERENCES

1. Ghnatiuk O. Proshchannia z imperiieiu: ukrainski dyskusii pro identychnist. K. : Krytyka, 2005. 528 s.
2. Ghundorova T. Tranzytyna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: statii ta esei. K. : Ghrani-T, 2013. 548 s.
3. Ghundorova T., Postkolonialnyi roman gheratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na skhodi Yevropy [v:] Postkolonializm. Gheratsiis. Kultura. Za red. T. Ghundorovoi, A. Matusiak, K., 2014. S. 26–44.
4. Maraiev V. Khto taka Liudmyla Starytska-Cherniakhivska i shcho vona zrobyla dlia Ukrainy. URL: <https://uain.press/blogs/hto-taka-lyudmila-startitska-chernyahivska-i-shho-vona-zrobila-dlya-ukrayini-924727>
5. Pavlyshyn M. Kozaky z Yamaiky: postkolonialni rysy v suchasni ukrainskii kulturi. *Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statii*. K. : Chas, 1997. S. 223–237.
6. Said E. Orientalizm. Kyiv : Osnovy, 2001. 511 s.
7. Spivak G. Ch. Chy mozhzhe pidporiadkovane promovliaty? / Gaiatri Chakravortii Spivak. *Antologhia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Za red. Marii Zubrytskoi. [2-e vyd., dopovnene]. L. : Litopys, 2001. S. 714–718.
8. Starytska-Cherniakhivska L. Dvadtsiat p'iat rokiv ukrainskogho teatru URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_spoznady_ta_dumky.pdf
9. Tompson Ye. Trubadury imperii: rosiiska literatura i kolonializm. K. : Osnovy, 2006. 368 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.23

Halyna Zhykovska, PhD (Philol.), Assoc. Prof.
e-mail: gelena7g@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**ANTI-COLONIAL ASPECTS OF CREATIVITY
LYUDMILA STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA
(on the material of the work "Twenty-five years of Ukrainian theater")**

The article examines the anti-colonial aspects of Lyudmila Starytska-Chernyakhivska's work "Twenty-five years of Ukrainian theater" in the context of post-colonial criticism. The phenomena of Russian "cultural colonialism" are analyzed, including imperial models of bans and destruction of the Ukrainian language, literature, theater, and customs. It is noted that the anti-colonial narrative emphasis of the studied studio is mainly focused on the efforts of Ukrainian figures devoted to the development of Ukrainian literature and theater in the XIX th century. Emphasis is placed on such important elements of the anti-colonial narrative of the analyzed text as Ukrainian cultural heritage, memory, the connection and struggle of generations, the persistence of Ukrainian cultural development, individual and collective traumas, and the "implantation № of Ukrainian national identity.

Keywords: *post-colonial criticism, cultural colonialism, anti-colonial aspects, colonialist ideology, Ukrainian literature and theater.*

Олександра Касьянова, канд. філол. наук, асист.

ORCID ID: 0000-0002-4351-412X

e-mail: kasianova.oleksandra@knu.ua

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВИВЧЕННЯ НАГОЛОСУ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ІНОКОМУНІКАНТАМИ (на прикладі оповідання "Навіщо" Людмили-Старицької-Черняхівської)

Узагальнено закономірності наголошування слів за частинами мови. Зібрано напрацювання науковців щодо опанування української системи наголошування. Зосереджено увагу на наголосі для інокомунікантів, навчати яких варто на текстах українських авторів, зокрема можна впроваджувати в процес навчання іноземців оповідання "Навіщо" Людмили Старицької-Черняхівської, яке покаже щодо різних тенденцій в акцентуації повнозначних частин мови в поєднанні з неповнозначними, зокрема в багатьох випадках наголос залежить від прийменника, що передує повнозначному слову (найчастіше іменнику чи займеннику).

Ключові слова: наголос, наголошування, інокомунікант, варіант, українська мова, акцентологія.

Вступ

Опанувати систему наголошування української літературної мови складно не тільки її носіям, які зазнають впливу територіальних і соціальних діалектів, інших споріднених слов'янських мов, а й іноземцям, що зумовлено фонетичною природою українського словесного наголосу – динамічністю, вільністю (різномісністю) щодо закріпленості за певним складом (наголошеним може бути будь-який склад у слові), рухомістю при зміні граматичної форми слова (смыслоразривная, форморазривная функції). Труднощів в опануванні українського наголошування додає й можливість слів уживатися з паралельним, або варіативним (подвійним) наголосом, що не виконує смыслоразривной та форморазривной

функцій, але при цьому вибір варіанта залежить від загальної ритміки речення та особистих уподобань мовця (чи його індивідуального досвіду) [8, с. 249–251]. Попри складнощі інокомуніканти повинні вміти користуватися всіма виразовими засобами української мови, зокрема й наголосом як одним з елементів ясності й дохідливості усного вислову, а інколи й письмового (стилістична, смислорозрізнявальна та форморозрізнявальна функції). Крім цього, культура мовлення передбачає не лише правильність слововжитку, а й вміння роз'єднувати мовний потік на окремі слова й розмежовувати різні словоформи одного або окремих слів, що забезпечується делімітативною та дистинктивною функціями наголосу [8, с. 250]. Незважаючи на різномісність і рухомість наголосу, в українській мові існують певні закономірності наголошування (**об'єкт розгляду**), на яких зосередимо увагу в цій статті, що допоможе в навчанні іноземців (наголос для інокомунікантив – **предмет вивчення**), зокрема в проведенні практичних занять для них.

Акцентуаційні особливості української мови були предметом дослідження А. Білоштан, Т. Бровченко, З. Веселовської, В. Винницького, М. Жовтобрюха, Т. Молодід, О. Пономарева, М. Погрібного, Н. Тоцької, О. Синявського та інших мовознавців. Загальні рекомендації щодо наголосу знаходимо в розробках української мови як іноземної (Я. Зуєнко, Л. Корбут, А. Репетун, Н. Тоцька), у посібниках і підручниках для інокомунікантив (М. Буряк, М. Джура, Д. Мазурик, О. Палінська, О. Туркевич, М. Шевченко, Ю. Шевчук та інші).

Актуальність статті полягає в аналізі системи наголошування української мови з орієнтацією на іноземну аудиторію, для якої необхідно пояснити складність українського наголосу, вироблені й закріплені загальнонародні норми наголошування, діалектні варіанти, що є часом порушеннями норми, спричинених інтерференційним впливом та недостатньою обізнаністю мовців. Іноземцям важливо опанувати систему українського наголошування за встановленими правилами – закономірностями, що полегшать вивчення.

Методи й матеріал дослідження

Щоб продемонструвати правила українського наголошування та труднощі визначення наголосу залежно від значення слів для іноземної аудиторії, візьмемо оповідання "Навіщо" Людмили Старицької-Черняхівської, чия творчість демонструє високий рівень культури письмового мовлення та заслуговує на розгляд у програмі навчання української філології для іноземців, демонструючи красу та силу українського слова, філософію серця та свободи нашого народу. Для розгляду особливостей українського наголошування в навчанні іншомовних комунікантів використаємо загальнонаукові **методи** – спостереження, порівняння, аналіз.

Основний виклад матеріалу та дискусійні питання

В основі системи українського наголошування лежать середньонадніпрянські говори південно-східного наріччя, що увійшли в українську літературну норму [3, с. 16]. На початковому етапі вивчення українського наголосу важливо окреслити для інокомунікантів загальні закономірності системи наголошування та пояснити, що є літературний стандарт, до якого прагнемо й правил якого намагаємося дотримуватися, а є діалектні особливості, що часом відмінні від літературної норми й стають ідентифікаторами приналежності мовця до певної соціальної чи діалектної груп. Крім того, інокомунікант має усвідомлювати, що нормалізація українського літературного наголосу триває, що пов'язано з побутуванням паралельних варіантів наголошування слів і наявністю в повсякденній мовній практиці вироблених і закріплених загальнонародних варіантів – дублетів, що зневизначають наголосову систему, бо не виявляють тенденції до розрізнення значення слова, а лише "обтяжують" [3, с. 16].

Для демонстрації цього можна використати фрагменти з оповідання "Навіщо" Людмили Старицької-Черняхівської, зокрема:

*"Творець величню руку і мовив го́лосом, і від го́лосу то́го затремтіли склепіння не́ба і блиску́чі коме́ти понесли́ безме́ртні слова́ Йо́го у блакі́тні безкра́ї **прóсто́ри**" [7, с. 601–602].*

У наведеному фрагменті оповідання слово **прóсто́ри** можна наголосити на першій і на другий склад. Наголос на другому складі вважається літературним варіантом, поданий в орфоепічному

словнику за редакцією А. Погрібного [3, с. 475], видання якого є найповнішим на сьогодні щодо норм наголошування. А наголос на першому складі – вироблений й усталений загальнонародний варіант, що демонструє, з одного боку, тенденцію до закріпленості наголосу за початковою формою слова – **прóстір**, а, з іншого, дію стилістичної функції наголосу, що зумовлено ритмомелодикою тексту Людмили Старицької-Черняхівської. Пояснюючи такі мовні явища в іноземній аудиторії, можна показати й інші форми й навіть похідні словоформи, що проілюструють прагнення української літературної мови до закріплення за словом одного наголосу й водночас закономірності переходу наголосу з одного складу на інший, що зумовлено зміною граматичного значення. Наприклад, **прóстір** – **прóстору й простóру** (іменник у родовому відмінку однини; обидві форми зафіксовані у словнику), але **простóрий** – **простóрі** (прикметник в однині та множині), **простóро і просторо** (прислівник, який у словнику має два наголоси, зумовлені переходом наголосу в похідного слова та його форм – іменника), **прóсторінь** [3, с. 475].

Для формування в іноземців уявлення про систему українського наголошування важливо також брати для аналізу слова та форми, від наголосу яких змінюється лексичне значення. Наприклад, з оповідання "Навіщо" Людмили Старицької-Черняхівської:

"Мов хвілі одбою, падала мужність людéй, але знову зринало пéред нiми таємне Бóже слово: «Нiкóли вам не дiзнáтись "НАВiЩО й КУДiЙ", i знову з захватом здiймáли гóлову люде i рвáлись вперед, абi розгадáти тáйну, абi дiзнатись "НАВiЩО й КУДiЙ"» [7, с. 601–602]. "I блискúчи комéти й планiди линуть та пливуть i дóси в безкрайi простóри i несуть безсмéртнi Госпóднi слова: «Ви не дiзнáетесь нiкóли, нiкóли – НАВiЩО й КУДiЙ!»" [7, с. 601–602].

Виділений прислівник **нікóли**, наголошуємо за контекстом в обох фрагментах на другому складі, бо мається на увазі – "в жодний час". Але зважаємо й на інше наголошування – **ні́коли**, що означає "нема коли". Обидва варіанти наголошування є нормативними, зафіксованими у словнику [3, с. 372], й демонструють наголошування слова залежно від лексичного

значення. Роз'яснення таких явищ для іноземців, які опановують українську мову, є обов'язковим, бо від наголосу залежить точність, недвозначність висловлюваної думки, а отже – досягнення комунікативної мети.

Система української акцентуації хоч і складна, але існують певні закономірності, із якими мають бути ознайомлені інокомуніканти для полегшення вивчення. Розгляньмо основні тенденції наголошування за частинами мови й окреслимо труднощі опанування для студентів-іноземців.

1. **Наголос в іменниках** зв'язаний зі словозміною, суфіксами та прийменниками [6, с. 160].

В іменниках жіночого роду з суфіксом -к наголос у формі множини переходить на закінчення: *жінка – жінкі* [4, с. 143]. Усі можливі варіанти бажано розглядати в контексті, враховуючи зміну лексичного й граматичного значення. Ось скажімо:

"– Слухай, – сказав він до *жінки*, – я так жити не можу... я мушу дізнатись... Хочеш зо мною іти: дай руку і йди!" [7, с. 601–602].

У поданому фрагменті іменник *жінки* має наголос на першому складі, бо прийменник *до* вказує на звернення до однієї жінки – іменник стоїть у формі родового відмінка однини. Такий приклад ілюструє зв'язність іменника зі службовою частиною мови, зокрема з прийменником, який є неповнозначним односкладовим словом і не має власного наголосу, але приєднуючись до повнозначного – іменника, утворює з ним одне фонетичне слово.

Тенденцію до переходу наголосу у формі множини мають також безсуфіксні іменники чоловічого роду: *бог – боги – богів* (іменник у родовому відмінку множини з наголосом на другому складі); *вік – віки – віків*:

"І нові розкішні будівлі покрили геть землю, і люде забули *богів* і подались в нові храми, і ревно благали вони у науки..." [7, с. 601–602]. "З того часу минуло багато *віків*, протє нерозгадана, невідома тайна, як і перше, вабить стурбоване серце людей" [7, с. 601–602].

Іменники поєднуючись із числівниками мають наголос на першому складі: *два бо́ги, дві жі́нки*. О. Синявський зауважував щодо цього: "Відмінюючись, іменники часто змінюють і наголос, але при цім дуже часто не можна вказати правил чергування наголосів... Тільки в деяких випадках можна вказати на деяку послідовність у цілих рядах іменників на голосових явищ при їх відмінюванні" [6, с. 160].

Часто, але не послідовно, в іменниках наголошуються суфікси -ин, -ив, -ев, -ар (-яр), -ник, -ан (-ян), -ач, -ство, -ізм (-їзм), -ун та ін.: *до́ліна, дру́жїна, поці́лунок, пита́ння* (слова, взяті з оповідання "Навіщо" Людмили Старицької-Черняхівської).

Також деякі іменники мають наголошеним префікс: *ві́падок, прї́стрій, приповідка, по́друга* та подібні.

1. Наголос у прикметниках більш-менш сталий, що пов'язано, вочевидь, з творенням – від іменника. У двоскладових прикметників наголос падає на закінчення [4, с. 144], а коли є суфікс, то на нього. Послідовно бувають наголошеними такі суфікси – -езн, -есеньк, -ов, -енн, -ив та ін.:

"...це́й мир **чудо́вий**, скажі́ мені́, на́що існу́ємо ми і куди́ ми йдемо́?... " [7, с. 601–602]. "І се́ред першо́го поці́лу́нку зди́мається в ду́ші чолові́ка та́ємне і жу́рливе пита́ння «**НАВІ́ЩО** й **КУДИ́?**»" [7, с. 601–602]. "Га́снуть **оста́нні** і́скри **життя́**" [7, с. 601–602].

Вивчаючи наголос у прикметниках, необхідно продемонструвати іноземцям розрізнення за наголосом дієприкметника та прикметника: *пе́чений* (дієприкметник) і *пече́ний* (прикметник) [3, с. 417], *ко́пчений* (дієприкметник) і *копче́ний* (прикметник) [3, с. 287].

1. Наголос у числівниках. У числівниках від 11 до 19 наголос падає на передостанній склад: *оди́на́дцять, двана́дцять, чоти́рна́дцять* тощо. У числівниках із -десять наголошуємо -я: *ші́стдеся́т, ві́сімдеся́т*. Однак зважаємо, що в багатоскладових словах поруч з основним може бути й побічний наголос [6, с. 251], що характеризується меншою силою.

4. Наголос у займенниках досить рухливий, що пов'язано з смислорозрізнювальною функцією. Т. Молодід, досліджуючи

наголос займенників та слів займенникового походження, зауважувала, що основною причиною помилкового наголошування є "сплутання займенників із займенниковими словами, які мають інший наголос. Наголос займенникових форм в одних випадках залежить від прийменників, в інших – від процесу субстантивзації, а ще в інших – від реального значення відмінкових форм. Діють ці чинники в різних групах займенників по-різному" [5]. За М. Погрібним, в літературній мові закріпилися форми займенників із південно-східним наголосом [3, с. 17].

Наголос особових, особово-вказівних, зворотного, питально-відносних займенників **хто, що** і неозначених **хтось, щось** у родовому та знахідному відмінках залежить від наявності чи відсутності прийменника [2], а також від ритмомелодики тексту. За Т. Молодід, якщо займенник у родовому відмінку вживається без прийменника, то наголос на другому складі: **мене, тебе, його, її, себе, когось, чого, чогось**. Якщо при займеннику, який стоїть у родовому чи знахідному відмінках, є прийменник, то наголошується перший склад: **до мене, від тебе, для нього (його), біля себе, без когось, серед чогось, на мене, про тебе, за нього (його), під себе** [5]. Пояснюючи це в іноземній аудиторії, можна дати фрагмент з оповідання Людмили Старицької-Черняхівської:

"І жінка полохліво припала до нього..." [7, с. 601–602].

На місце наголосу займенників в окремих випадках впливає прислівник, що передує займеннику, наприклад, **пізніше тебе, раніш тебе** [5].

За Т. Молодід, наголос у займенників також змінюється, якщо прийменник відноситься не до нього, а до іншої частини мови, з якою цей займенник узгоджується. Наприклад: **до його хати, до того двору** [5]. У М. Погрібного знаходимо різне наголошування форм вказівних займенників: **на тому** (на тім), стояли **на тому, на тому шляху** [3, с. 564]; **на цьому (цім), на цьому заводі** [3, с. 602].

У формах питально-відносних займенників усталився наголос на першому складі не залежно від прийменника: **на кому, на чому**. Вказівні займенники **той, цей (сей)** та

означальний *весь* в усіх родових формах у непрямих відмінках, крім орудного множини, мають наголос на другому складі – *тогó, цьогó, всьогó, томú, цьомú, всьомú, тієї, цієї, всієї, тією, цією, всією*. Якщо наголос падає на перший склад у зазначених формах, то це є свідченням субстантивації займенника. Найчастіше помиляються з наголошуванням слова *томú* у фразеологічних зворотах на позначення часу: *п'ять років томú, тиждень томú, кілька хвилин томú* [5].

Вивчаючи наголос займенників, розглядаймо й займенник прикметникового типу *котрій*, який за аналогією до двоскладових прикметників має наголос на другому складі.

Свої особливості наголошування мають і заперечні займенники *ніхтó, ніщó*: у непрямих відмінках кожному маємо по дві різні форми, які різняться значенням. Коли говоримо про відсутність будь-кого чи будь-чого, то наголошуємо частку: *нікого, нічого, нікому, нічому*. Власне займенникова частина буде наголошеною *нікого, нікому, нічо́го, нічо́му*, коли говоримо про небажання чи неможливість скористатися будь-ким чи будь-чим [5].

5. Наголос у дієсловах та його формах пов'язаний із префіксами, суфіксами та закінченнями. Послідовно наголошуємо перший склад закінчень -емо, -имо, -ете, -ите:

"скажі мені, нащо існуємо ми і куді ми йдемо?"

[7, с. 601–602].

Слід бути уважним із наголосом форм доконаного та недоконаного виду дієслова, адже залежно від наголосу диференціюємо форми:

"Ви не дізна́тесь ніко́ли, ніко́ли – НАВІ́ЩО й КУДІ́!"

[7, с. 601–602].

Дізна́ється (доконаний вид) і *дізнає́ться* (недоконаний) – форми, значення яких визначаємо за реченням. Дієслів такого типу в українській мові багато, тому в іншомовній аудиторії варто розглядати якнайбільше контекстів для ідентифікації форм доконаного й недоконаного виду. У видових формах дієслова спостерігаємо тенденцію переходу наголосу при додаванні префікса: *стоя́ти – постóяти*.

За О. Синявським, "з дієслівних наростків у наголос уносять послідовність *-ону, -ота й -оті*, бо всі дієслова з такими наростками щодо наголосу цілком однакові: *стуконѹти – стуконѹ, стуконѹеш, стуконѹемо...*" [6, с. 162].

Також певні закономірності в наголошуванні спостерігаємо у формах минулого час – наголос у більшості випадків падає на передостанній склад:

*"Зѹмлю **вкрїли** розкішні будївлї, храми і мїста. І з жахом питались одїн в одногo лoде: «НАВІЩО? КУДІЙ?»». В храмах величних серед тасмних престолів вони з жахом **благали** в мовчазних богів: «Скажіть нам, безсмертні, скажіть нам, **всезнали**: НАВІЩО й КУДІЙ?» А боги **мовчали**. І нові розкішні будївлї **покрїли** геть зѹмлю, і лoде **забули** богів і подались в нові храми, і рѹвно **благали** вони у науки: «Скажі нам, **могуча, всесильна. НАВІЩО й КУДІЙ?»**" [7, с. 601–602].*

Часто наголос в наказовій формі однини другої особи співпадає з наголосом в інфінітиві та особових формах: *забуди – забути, забудеш, забуде*.

5. **Наголос у прислівниках**, як і в інших частинах мови, різномісний, а часто буває й подвійним та потрійним [6, 162], що зумовлено способом творення. Певні тенденції в наголошуванні помічаємо у прислівниках, утворених від іменників: наголос зберігається на префіксі – **ббмаль, на́вхрест**. У складних прислівниках здебільшого наголошується інтерфікс або ж дієслівна частина: **босóніж, мимохідь**. Якщо прислівник утворений від прикметника, то наголос зберігатиметься від похідної форми: **кривáво – кривáвий**. А от у частині двоскладних відприкметникових прислівників наголос має тенденцію переходу на перший склад: **гірко – гіркий**. Така ж послідовність подекуди зберігається й у трискладових прикметниках – **го́ловно – головній** [6, с. 163].

Висновки. Отже, вивчаючи систему наголошування української мови, інокомуніканти мають ознайомитися з тенденціями в наголошуванні та закономірностями, які попри наявність діалектних варіантів та форм-дублетів, все ж помітні й полегшують запам'ятовування. Труднощів у навчанні студентів-

іноземців додає їй залежність самостійних частин мови від неповнозначних, які мають здатність до зміни лексико-граматичного значення. Тільки за умови якнайбільшого розгляду різних текстів із репрезентативними формами щодо зміни значень залежно від контексту, можна сформувати в іноземців "чуття" мови, уміння правильного наголошування. У майбутньому слід розвивати напрацювання науковців з української акцентології, вносячи уточнення (на основі спостережень) та виокремлюючи нові групи, наголос у яких формується за аналогією до вже встановлених закономірностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоштан А. П. Про наголос іменників. *Питання мовної культури*. К., 1967. Вип. I. С. 29–34.
2. Булаховський Л. А. Український літературний наголос (характеристика норми). Київ-Львів: Рад. школа, 1947. 54 с.
3. Погрібний М. І. Орфоепічний словник. К.: Рад. школа, 1984. 629 с.
4. Радченко А. Основи наукового вивчення наголосу української мови. *Doiă decenii de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere – Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca*. 2020. P. 138–149.
5. Молодід Т. К. Наголос займенників та слів займенникового походження [Електронний ресурс]. *Культура мови на щодень*. URL: <http://kulturamovuy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine4-15.pdf>
6. Синявський О. Норми української літературної мови [Електронний ресурс]. Львів: Укр. вид-во, 1941. 363 с. URL: <https://r2u.org.ua/guides/sunyavsky/zmist>
7. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Вступ, стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. К.: Наук, думка, 2000. 848 с.
8. Сучасна українська літературна мова: Лексикологія. Фонетика: підручник А. К. Мойсієнко, О. В. Бас-Кононенко, В. В. Бондаренко та ін. К.: Знання, 2010. 270 с.

REFERENCES

1. Biloshtan A. P. Pro naholos imennykiv. Pytannia movnoi kultury. K., 1967. Vyp. I. S. 29–34.
2. Bulakhovskyi L. A. Ukrainskyi literaturnyi naholos (kharakterystyka normy). Kyiv-Lviv: Rad. shkola, 1947. 54 s.
3. Pohribnyi M. I. Orfoepichnyi slovnyk. Kyiv: Rad. shkola, 1984. 629 s.

4. Radchenko A. Osnovy naukovooho vyvchennia naholosu ukrainskoi movy. Două decenii de la înființarea specializării Limba și literatura ucraineană la Facultatea de Litere – Universitatea Babeș–Bolyai din Cluj-Napoca. 2020. P. 138–149.

5. Molodid T. K. Naholos zaimennykiv ta sliv zaimennykovooho pokhodzhennia [Elektronnyi resurs]. *Kultura movy na shchoden*. URL: <http://kulturamovы.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine4-15.pdf>

6. Syniavskiy O. Normy ukrainskoi literaturnoi movy [Elektronnyi resurs]. Lviv: Ukr. vyd-vo, 1941. 363 c. URL: <https://r2u.org.ua/guides/syniavsky/zmist>

7. Starytska-Cherniakhivska L. M. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. Vstup, stattia, uporiadkuv. ta prymit. Yu. M. Khorunzhoho. K.: Nauk, dumka, 2000. 848 s.

8. Suchasna ukrainska literaturna mova: Leksykologhiia. Fonetyka: pidruchnyk. A. K. Moisiienko, O. V. Bas-Kononenko, V. V. Bondarenko ta in. K.: Znannia, 2010. 270 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.23

Oleksandra Kasianova, PhD (Philol.), Assist.

ORCID: 0000-0002-4351-412X

e-mail: kasianova.oleksandra@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

LEARNING UKRAINIAN ACCENT BY FOREIGNS

(on the example of the story "Why" by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska)

This article is focused on the rules for stressing words in Ukrainian language. All stress tendencies of Ukrainian words are given by parts of speech. The article gathers the work of scientists who are mastering the Ukrainian accentual system. To demonstrate the rules of Ukrainian accent and the difficulty of determining the accent depending on the meaning of words for a foreign audience, we could take the story "Why" by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska, whose work demonstrates a high level of culture of written speech and deserves consideration in the Ukrainian philology curriculum for foreigners, demonstrating the beauty and the power of the Ukrainian word, the philosophy of the heart and freedom of our people.

The Ukrainian accentuation system is based on the Middle Transdnieper dialects in the South-East dialect, which have become accepted in Ukrainian literature. To study the Ukrainian accent effectively, it's essential to outline the general regularities of the accent system for foreign speakers at the beginning stage. They need to explain that there is a literary standard to which we strive and whose rules we try to adhere to, and there are dialect features that sometimes differ from the literary norm and become identifiers of the speaker's belonging to a certain social or dialect group. It is also important to teach the stress system of the

Ukrainian language, analyzing as many texts as possible to distinguish between different lexical and grammatical forms, the forms of which are identified by stress.

In addition, a foreigner should be aware that the normalization of the Ukrainian literary accent is ongoing, which is connected with the existence of parallel variants of the accentuation of words and the presence in everyday linguistic practice of developed and fixed national variants – doublets, which blur the accent system, because they do not show a tendency to distinguish meaning words, but only "encumber".

Keywords: *accent, accent system, accent problems, Ukrainian language, foreign, variant, accentology.*

Юрій Ковалів, д-р філол. наук, проф.
e-mail: profkovaliv@ukr.net
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ІСТОРИОГРАФІЧНА КОНТРАВЕРСІЯ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ "ІВАН МАЗЕПА" ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті про історичну драму "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської порушено питання про історичну правду національної історії, спростування в художній формі московського міфу про "измену" українського гетьмана, який інтенсивно шукав адекватну відповідь на суворі виклики жорстокої дійсності, шляхи повернення Україні права повноцінної суб'єктності національного буття. Спираючись на праці істориків, переглядаючи літературні версії, письменниця дійшла розуміння інтерпретації трагічної минувшини, якою вона була, а не з чужого голосу, мотивів героїчного чину І. Мазепи, що означився на долі України, подавав приклад боротьби за її незалежність. Не вдаючись до закликів, Людмила Старицька-Черняхівська показала через можливості драматургії стратегію й колізії державницького мислення на екзистенційній межі, що властиво й іншим її історичним п'єсам, помисли, волю й страждання головного героя, який усвідомлює свою відповідальність за долю рідного краю, колізії особистого життя неординарної постаті. Контраверсія Людмили Старицької-Черняхівської не відповідала офіційній, власне московській історіографії, тому, замість дискусії, московсько-більшовицька влада знищила майже весь наклад історичної п'єси, переслідувала письменницю як найяскравішу представницю національної еліти до останньої хвилини її життя.

Ключові слова: історична драма, контраверсія, мазепіана, інакіість, пасіонарна сила, амбівалентна свідомість, сюжетні лінії.

Найпомітнішою постаттю серед драматургів старшого покоління (С. Васильченко, Г. Хоткевич, Є. Кротевич, Варвара Чередниченко, В. Потапенко та ін.) на тлі псевдохудожніх агіток й експериментального театру "Березіль" була Людмила Старицька-Черняхівська. Вона у своїх п'єсах поєднувала традицію української драматургії з набутками "нової драми", врівноважувала

діонісійську стихію неоромантизму, що стала досвідом українського письменства початку ХХ ст., з аполлонійською ясністю "неокласики", обстоюваної київськими поетами. Їй належать жанрові модифікації драми, зокрема монодрами ("Саффо", 1896), етюду ("Ноктюрн", 1907), сатиричної п'єси ("Вертеп", 1907), історичної ("Апшій Клавдій", 1908; "Гетьман Дорошенко", 1911) й інтелектуальної ("Крила", 1913) драми, одноактівки ("Останній сніп", 1918), соціальної ("Розбійник Кармелюк", 1920) й необарокової експериментальної ("Милость Божа", 1919) драми тощо. Визначальним для драматичних творів письменниці був симбіоз націоналізму, індивідуалізму й фемінізму [3, с. 3], властивий новій експериментальній історичній драмі "Іван Мазепа". Завершивши її в 1920 р., авторка не поспішала з друком, доопрацьовувала й опублікувала лише через дев'ять років. Маючи вироблені переконання, вона зважилася пливати проти течії, відстояти національну ідентичність українства, зробити виклик модернізованому російському шовінізму, майстерно закамупльованому риторикою пролетарського інтернаціоналізму, спрямованого на нівеляцію природного національного розмаїття світу. Обстоюючи історичну справедливість, Людмила Старицька-Черняхівська своєю п'єсою спростувала московські міфи про І. Мазепу як "изменника", аргументувала в художній формі власну контраверсію українського державника, котрий мав на меті вибороти право повноцінної суб'єктності України, повернути національній історіографії розуміння минувшини такою, якою вона була, а не з чужого голосу. Твір, опублікований 1929 р. у видавництві "Рух", виявився небезпечним для більшовицького режиму, тому майже весь тираж було знищено, крім кількох випадково врятованих примірників, що правили за основу нью-йоркському перевиданню (1959).

Поява історичної драми в творчому доробку Людмили Старицької-Черняхівської – закономірна, цілком умотивована. Твір виник на основі художнього переосмислення матеріалів, зібраних Д. Яворницьким, який, за словами письменниці, давав "життя минулому", "а нам, літературам, то найпотрібніше" ("Слово і Час". – 1991. – Ч. 7). Драматург спиралася і на власний

досвід, адже була співавтором другої частини дилогії про Івана Мазепу ("Руїна") М. Старицького. В її п'єсі "Гетьман Дорошенко" (вперше надрукована в "Літературно-науковому віснику", 1911) введено образ молодого прагматичного гетьманського радника Івана Мазепу, який, покинувши романтичного Петра Дорошенка, пристав до Івана Самойловича. У новій історичній драмі Іван Мазепа постає внутрішньо багатого бароковою людиною, охопленою суперечностями. Драматург ретельно простудіювала історичні реалії, пов'язані з його гетьмануванням, опрацювала друковані й рукописні п'єси "Мазепа" О. Шатковського, "Маруся Кочубей і Мазепа" О. Десятникова-Васильєва, "Мазепа і Палій" О. Леднева, "Мазепа" Л. Горського, "Мазепа" Л. Манька, "Мазепа" К. Карпатського, що з'явилися на межі XIX–XX ст. (більшість таврована цензурною позначкою "Неудобна к представлению"), та під час національно-визвольних змагань ("Мазепа" О. Сагайдачного, "Мазепа" П. Кононенка). Драматург полемізувала з деякими п'єсами, в яких домінував пушкінський (імперський) погляд на постать гетьмана, властивий творам І. Матусикова-Каменникова, М. Яр-Фортунова, Т. Бобринецького, І. Тугая та ін. Письменниця доклала зусиль до популяризації пам'яті про гетьмана, зокрема взяла участь у komponуванні книжки "Гетьман Мазепа в історії та літературі" (Львів, 1924).

В історичній драмі на п'ять дій Людмила Старицька-Черняхівська врахувала європейську традицію мазепіани, яка, на відміну від російських великодержавницьких інтерпретацій, була об'єктивною в зображенні трагічної та героїчної, неординарної постаті гетьмана, навіть при її романтизації в катастрофічному розламі національної історії і драматичної дійсності межі XVII–XVIII ст. Образ Івана Мазепи у світовій літературі трактують в одному ряді з вічними образами Прометей, Мойсея, Дон Кіхота та ін. Письменниця, відмежовуючи історію від міфів, пов'язувала свого персонажа з конкретною історичною особистістю державного діяча, особливого героя, здатного на страждання шекспірівського сенсу, приреченого перейти життєвий шлях – "непідсильний звичайній людині", попри те, що "не було в нього завзяття

Д. Дорошенка, безмірної витривалості П. Орлика, самовідданості І. Сірка" [1, с. 78, 80]. Трагедія Людмили Старицької-Черняхівської не поступається драмам чи драматичним етюдам Дж.-Г. Байрона, Ю. Словацького, поезії "Мазепа" В. Гюго [1, с. 80].

Історична драма Людмили Старицької-Черняхівської мала на меті зняти з Івана Мазепи на шарування упереджених московських міфів, передусім звинувачення у "зраді", приписане йому Петром І та ідеологами Російської імперії. Драматург доводила, що він ніколи не зраджував Україну, лише прагнув визволити її від північного окупанта. Перебуваючи в екзистенційній, межовій ситуації, гетьман інтенсивно шукав виходу до свободи, до відновлення повноцінної національної держави як суб'єкта історичного поступу. Провідний мотив зради у п'єсі набуває семантичного уточнення і спростування. Він сфокусований у душевній боротьбі, у внутрішніх ваганнях і стражданнях персонажів, які зважаються на певний вибір.

Людмила Старицька-Черняхівська трактувала співвідношення лідер – маса в розумінні провідної ролі національної еліти у структуруванні народу, перетворенні його на організовану, пасіонарну силу. Гетьман приборкував егалітарну стихію, мусив посилати запорожців на придушення донського повстання (1707–1708) на чолі з військовим отаманом Кіндратом Булавіним, втілював національну свідомість, ховаючись за лояльною маскою, дбав про інтелектуальну націю, посилаючи спудеїв на навчання до Європи, тощо. Іван Мазепа відстоював своє право на інакшість у розмові з московським посланцем та особливо з капітаном Михайловим Петром – травестованим Петром І. Російський цар не лише по-блазеньки скаржився на шведського короля, який змусив росіян "реверс дать" (натяк на блискучу перемогу шведів над курфюрстом Саксонським та польським королем Августом II), зневажливо ставився до українців ("А твой народ – что глупый бык рогатый"), сподівався, що гетьман буде йому вірним помічником, радив негайно "бунты пресечь", "Деревни, что пристали к воровству, / Все сжечь дотла, людей рубить нещадно". Імператор-ксенофоб, вислухавши міркування Івана Мазепи про вільнолюбний норів козаків, амбітно заявив

про появу нової сили, здатної їх не лише приборкати, а й знищити: "...но мы теперь / И тьмы во свет выходим, и породу / Я новую людей здесь создаю". Його "деміургічні" амбіції мимоволі перегукуються з риторикою більшовизму. Апологет абсолютизованого тоталітаризму, Петро I не припускав у своїй імперії "англицкую вольность". Він, охоплений симптомами шовіністичної психопатії, особливою ненавистю переймався до українського світу, відмінного від московського: "Я эту Сечь до камня разорю, / Гнездо воров, гнездо измены, бунта!". Недарма, за словами Андрія Войнаровського, в Європі його "тираном – не монархом звать". Драматург зумисне не українізувала жорстке, бруталне російське мовлення імператора, яке контрастує з кардіоцентричною українською мовою, аби показати різочу відмінність двох несумісних національних ментальностей.

Петро I, дбаючи про "России честь и славу!", у своїх наказах вже трактував Україну як власну колонію, дбаючи про зиск з овечих заводів, засівання конопель, навчання козаків "майстерству корабельному". Проникливий Івана Мазепа розумів справжню мету імперських апетитів царя, розкриваючи її натяками, через образну семантику. Оглядаючи жита ("мов золотом поростились руна"), він з прикрістю констатував, що "Петрові батоги / І хліб глушать...", наполягав на потребі виконувати бур'ян. Його міркування, до яких долучилися генеральний обозний Ломиківський, миргородський полковник Данило Апостол, Кочубеїха та ін., викликали уявлення про "Петрівський довгий день", асоціації з народним спостереженням "Петрівка – голодівка", що нічого доброго для України в ті часи не віщувало.

Імперські реалії, в основу яких покладено агресивну московська ментальність, будувалися на підступі, тому українці, аби вижити, мусили адаптуватися до них. Не винятком був й Іван Мазепа. Він спочатку на вимогу царського посланця вагався видавати полковників Семена Палія та Захара Іскру, але, зваживши політичні обставини, змушений був жертвувати ними, хоч поділяв Палієву ідею звільнити Правобережжя від поляків.

Гетьмана до жорстокого, несправедливого рішення спонукала присяга цареві, якої він дотримується, бодай декларативно: "Донеже жив, царя слугою буду / І голову за нього положу".

Гетьман добре знав козацьку старшину, що "заростає салом", "вірних синів", які "продають за гроші рідний край". Таким зокрема, за версією Людмили Старицької-Черняхівської, був генеральний писар Василь Кочубей – "хитрий пес / Хвостом усім ласкаво крутить". Свою сутність він виявив у розмові з Палієм, згадавши прислів'я про "ласкаве телятко", на що йому фастівський полковник, наділений високою національною свідомістю, з гідністю відповів: "Ми не телята – люди! Й нащо нам / Двох маток ссать?..". Генеральний писар, залежний від впливу дружини Любові – "української леді Макбет" [2, с. 235], навіть переступив свої переконання ("Наша хата скраю... Де двоє б'ються, – третій не мішайсь"), написавши з чужого голосу донос на Іван Мазепу. Драматург свідомо не згадала Івана Іскру, який також брав участь у цій акції. Людмила Старицька-Черняхівська підкреслила таким чином особисту помсту генерального писаря та його дружини за дочку Мотрону, яка покохала гетьмана. Корозія підлості охоплювала не тільки козацьку старшину, що потрапила під деструктивний московський вплив, а й всі частини суспільства. Внутрішні інтриги унаочнили продажні ченці-перекинчики, які, нехтуючи заповідями Ісуса Христа, передали лист московському цареві.

У такій ситуації гетьман не міг відкрито виступити проти Московії, про що здогадуються канцеляристи під час нотування гетьманського наказу в першій яві першої дії, натякаючи на "клеветників навітуючих" й "ненависну потенцію царську", протестуючи проти "московської науки", руйнівної в українському часопросторі. Більш відкрито про це мовлять козаки, обурені засиллям московських воєвод, грабіжництвом російських рейтарів-"драпіжників", каналними роботами, "неволею царською", тривогою, що цар "весь наш народ посполитий за Волгу вижене, а край наш своїми обсадить!". Їхні думки перегукуються з міркуваннями генерального писаря Пилипа Орлика й гетьмана. Шукаючи виходу з колоніального

лабіринту, він переймався глибокими душевними стражданнями, у прихованій формі відстоював права України, сподіваючись нарешті позбутися московської експансії, про що зізнався Пилипу Орлику та Андрію Войнаровському. Неабиякі надії гетьман покладав на "свейського короля" Карла XII, які перетворилися на конкретний план після інформації Андрія Войнаровського про намір Карла XII "Москву всю звоювати".

В основу композиції п'єси покладена колізія амбівалентної свідомості, доповнена іншими сюжетними лініями, насиченими драматизмом. Вони стосуються передусім взаємин з фастівським полковником Семеном Палієм, генеральним суддею Василем Кочубеєм, його дочкою Мотроною – хрещеницею гетьмана, Мазепиним небожем Андрієм Войнаровським, запорозьким кошовим Костем Гордієнком та іншими персонажами. П'єса має окремі сцени, які не лише доповнюють загальну її композицію, а й увиразнюють дії головних героїв, розкривають нюанси провідної ідеї твору. Окремішня сюжетна лінія стосується драматичної долі Андрія Войнаровського, безнадійно закоханого в Мотрону. Він відмовляється від неї, дізнавшись, що вона має заручитися з гетьманом.

Мотрона – хрещениця Івана Мазепи, на відміну від батьків, була українською патріоткою, не приховувала своєї ненависті до північних зайд. Називала гетьмана "орлом сивим", зізнавалася, що любить його "над життя": "Мій гетьмане, тебе лише кохаю... / Що молодість! Нащо вона мені? / Дівочих мрій не відаю, не знаю, / Я мрій твоїх вогонь в душі ношу! / Де будеш ти, там буду я. Всі муки, / Злигодні всі з тобою поділю, / І радощі, і славу, і неславу...". Однак поміркований Іван Мазепа, коли Мотрона втекла від батьків до нього, сподівався, що цар дасть дозвіл на шлюб, тому відправив її назад до пана судії, давши перстень, обіцяючи її зробити гетьманшею. Від щирих слів закоханого Івана Мазепи до Мотрі "віє шіллерівською романтикою коханих і борців за справедливість" [1, с. 80], однак прониклива Мотря відповіла: "Зникло все... / Скінчилося... умерло...". Ці ж слова вона повторила, ставши черницею, не бажаючи одружуватися за волею батьків із сусідом-нелюбом, а невдовзі повернула гетьману перстень.

Твір був відомий серед національно свідомих сучасників, викликав, за словами С. Єфремова, занотованими у "Щоденнику" (24 березня 1929 року), "велике враження". Однак офіційна критика на сторінках періодичних видань "Сільський театр", "Культура і побут", "Комсомолец України", "Пролетарська правда", проголошувала історичну драму "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської, як й інші її твори "Гетьман Дорошенко", "Останній сніп", "Жага" тощо, художньо недовершеною, автору закидали незнання історії України, коли насправді все було навпаки. У такому "недоліку" запідозрювали авторку харківські професори, обрані владою на роль експертів. Драматург розуміла, що її драму навряд чи поставлять в театрі. Влада робила все, щоб Людмила Старицька-Черняхівська – колишня представниця Центральної Ради й літературно-репертуарної комісії Українського національного театру опинилася на маргінесах драматургії 20-х років, повністю зникла з тогочасного літературного обрію. Однак письменниця виявилася сильнішою духом від радянського режиму, активно поповнюючи свій доробок драмами "Декабристи", "Тихий вечір" (про Т. Шевченка, М. Костомарова й П. Куліша). Передсмертний час Т. Шевченка вперше було висвітлено в її п'єсі "Напередодні" (1923). Попри перешкоди Укрреперткому, зацікавленого в поширенні агіток, а не справді художніх п'єс, неабиякий сценічний успіх мала історична соціальна драма "Розбійник Кармелюк" Людмили Старицької-Черняхівської, що входила до репертуару Державного народного театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1922). Драматичний театр ім. Марії Заньковецької відкрив нею свій сезон у Дніпропетровську (1924), не сходила вона з кону Харківського Червонозоряного українського драматичного театру (1927). Увагу режисерів та акторів привертала сценічність насиченого мелодраматизмом й експресивністю твору, зокрема "сильний психологічний струмінь, майже детективна інтригу", "непримиренний конфлікт між почуттям обов'язку та побутовою буденщиною" (Л. Барабан). Натомість офіційна критика вважала, що п'єса нібито була "найбільшою сценічною перешкодою повноцінного

сценічного видовища з історичного минулого". Перепало режисеру О. Загарову, неординарним акторам Варварі Маслюченко, О. Ватулі та ін., які, мовляв, лишили поза увагою соціальну суть народного месника. Переслідувана більшовицьким режимом, Людмила Старицька-Черняхівська проходила у сфальсифікованій справі "СВУ", але не піддалася на жодні провокації чекістів, тому вони, вже засуджену 19 квітня 1930 р. Особливим складом Верховного суду УСРР на п'ять років позбавлення волі, виправдали її (рідкісний не типовий випадок московсько-більшовицької псевдофеміди) і вислали з чоловіком О. Черняхівським на п'ятирічне заслання до Сталіно (нині – Донецьк). Згодом вона перебувала під домашнім арештом в Києві, тяжко пережила смерть дочки Вероніки в сталінських катівнях. 20 липня 1941 р. енкаведисти заарештували 72-річну Людмилу Старицьку-Черняхівську, разом із сестрою Оксаною Стешенко доправили вантажівкою до Харкова, вивезли під конвоєм в телячому вагоні до Казахстану. По дорозі стара жінка, неординарна письменниця, кровно пов'язана з родинами Старицьких і Лисенків, не витримавши більшовицької наруги, померла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабан Л. І. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця : Велес, 2003. 90 с.
2. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Тетяна Свербілова, Наталя Малюгіна, Людмила Скорина. Черкаси, 2009. 598 с.
3. Чернова І. П. Еволюція проблематики й поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської ; автореф. ...канд. філол. наук. К., 2002. 20 с.

REFERENCES

1. Baraban L. I. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. Ternystyi shliakh tvorchosti. Vinnytsia : Veles, 2003. 90 s.
2. Sverbilova T. Vid modernu do avanghardu: zhanrovo-styliova paradyghma ukrainskoi dramaturghii pershoi tretyny XX stolittia. Tetiana Sverbilova, Natalia Maliutina, Liudmyla Skoryna. Cherkasy, 2009. 598 s.
3. Chernova I. P. Evoliutsiia problematyky i poetyky u dramaturghii Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi; avtoref. ...kand. filol. nauk. K., 2002. 20 s.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.23

Yurii Kovaliv, DSc (Philol.), Prof.
e-mail: profkovaliv@ukr.net
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**HISTORIOGRAPHICAL CONTROVERSY
OF THE HISTORICAL DRAMA "IVAN MAZEPA"
BY LIUDMYLA STARYTSKA-CHORNIAKHIVSKA**

The article discusses the historical drama Ivan Mazepa by Liudmyla Starytska-Chorniakhivska, which refuted in artistic form the Moscow myth of the "treason" of the Ukrainian hetman, who was intensively looking for an adequate response to the harsh challenges of cruel reality, ways to return to Ukraine the right to full-fledged subjectivity of national existence. Based on the works of historians, reviewing literary versions, the writer came to understand the interpretation of the tragic past as it was, not from someone else's voice, the motives of the heroic act of I. Mazepa, who influenced the fate of Ukraine, set an example of the struggle for its independence. Without resorting to appeals, Liudmyla Starytska-Chorniakhivska used the possibilities of drama to show the strategy and collisions of state thinking on the existential edge, which is typical of her other historical plays, the thoughts, will, and suffering of the protagonist, who is aware of his responsibility for the fate of his native land, and the collisions of the personal life of an extraordinary figure. Liudmyla Starytska-Chorniakhivska's counterversion did not correspond to the official, Moscow historiography, so instead of discussing it, the Moscow-Bolshevik authorities destroyed almost the entire edition of the historical play and persecuted the writer as the brightest representative of the national elite until the last minute of her life.

Keywords: historical drama, controversy, Mazepiana, otherness, passionate force, ambivalent consciousness, storylines.

УДК 82.2"19"(045)

DOI: [https://doi.org/10.17721/2520-6346.2\(65\).116-124](https://doi.org/10.17721/2520-6346.2(65).116-124)

Світлана Литвинська, канд. філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0002-5761-5124

e-mail: svitlana.lytvynska@npp.nau.edu.ua

Національний авіаційний університет, Київ, Україна,

Анастасія Сібрук, канд. філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0002-4007-2450

e-mail: anastasii.sibruk@npp.nau.edu.ua

Національний авіаційний університет, Київ, Україна,

Тетяна Дячук, канд. філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-0268-1236

e-mail: tetiana.diachuk@npp.nau.edu.ua

Національний авіаційний університет, Київ, Україна

НАЦІОНАЛЬНА ДЕРЖАВНИЦЬКА ІДЕЯ В ДРАМАХ М. СТАРИЦЬКОГО, Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ ТА О. КОЛОМІЙЦЯ

Досліджено відображення національної державницької ідеї у драмах М. Старицького "Богдан Хмельницький" і "Оборона Буші", Л. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко", О. Коломійця "За дев'ятим порогом".

Для вирішення окремих завдань у дослідженні застосовано методи: описовий, порівняльно-історичний, структурний із застосуванням методу компонентного аналізу та елементів статистичного аналізу.

Ключові слова: *драма, тема, образ, державницька ідея, Руїна, національна ідентичність, п'еса, театр.*

Вступ

У пошуках шляхів відновлення української державності національно свідомі письменники, історики, громадські діячі XIX–XX століть наполегливо зверталися до героїчної історії нашого народу. Відтворюючи події славетної давнини, вони сприяли формуванню почуття єдності зі своїм народом, гордості за його велич, гніву до ворогів, спростовували скептичні висловлювання щодо існування української нації або української державності взагалі.

Українські народники – М. Костомаров, М. Максимович, В. Антонович та інші – доклали багато праці для зміцнення відчуття етнопсихологічної єдності українців, усвідомлення важливості ідеї власного державотворення. У подальшому ці ідеї були розвинені М. Грушевським, С. Рудницьким, С. Шелухіним та ін. Так, С. Рудницький аргументовано "довів, що Україна є окремою територіальною та природною одиницею Європи та був переконаний, що без вирішення питань самовизначення націй, а особливо української, світ буде потерпати від воєнних конфліктів" [3, с. 526].

У 20-х роках ХХІ ст. залишається нагальною проблема змісту державницької ідеології, розв'язання ідеологічних протиріч. Тому вивчення літературно-художньої спадщини письменників, які під час імперської та радянської колонізації України у своїй творчості досліджували й описували важливі віхи з історії її державотворення, є актуальним і важливим.

Метою нашої статті є висвітлення національної державницької ідеї у драмах М. Старицького "Богдан Хмельницький" і "Оборона Буші", Л. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко", О. Коломійця "За дев'ятим порогом".

Результати

До висвітлення історичного минулого українського народу та розхитування цензурних заборон причетні корифеї українського театру М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, які в умовах Російської імперії відтворили події з української історії, створили образи мужніх лицарів-козаків та їхніх відважних отаманів і мудрих гетьманів. З-під пера М. Старицького з'явилися драми "Богдан Хмельницький", "Оборона Буші", "Остання ніч", "Маруся Богуславка", у яких автор відобразив боротьбу українців проти польської шляхти, турецько-татарських поневолювачів. Він створив образ гетьмана Богдана Хмельницького, полководця і державника.

Продовжила літературну діяльність і розроблення історичної тематики М. Старицького його талановита донька Л. Старицька-Черняхівська. Вона разом із батьком ґрунтовно дослідила історичні матеріали про гетьманів Богдана Хмельницького, Івана Мазепу та ватажка повстанців Устима Кармелюка,

а з часом самостійно взялася за історичну драму. У переддень революційних змагань початку ХХ ст. вона працювала над п'єсою "Гетьман Дорошенко", яку було опубліковано у 1911 р. "Літературно-науковим вісником" та київським часописом "Час" у 1918 і 1919 рр. Це був період буремних подій I Світової війни, революційних виступів і сподівань на відновлення української державності.

Дослідник творчості письменниці Л. Барабан у розвідці "Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості" написав, що письменниця "приступила до написання трагедії "Гетьман Дорошенко", коли історична тема посіла першорядне місце в театрах Європи, і в українській драматургії початку ХХ століття були "Сава Чалий" І. Карпенка-Карого, "Бояриня" Лесі Українки, "Сонце Руїни" В. Пачовського, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Гонта на Уманщині" Т. Колесниченка, "Пан Сотник" С. Степовика та інші. Твори хоч і не однакові за художнім рівнем та глибиною проникнення у відображану епоху, але показові для художнього процесу доби, яким жила тоді Україна" [1, с. 20–21].

У драмі "Гетьман Дорошенко" Л. Старицька-Черняхівська відтворила болючий історичний епізод, коли Україна була оточена ворогами з усіх сторін, зруйнована внутрішніми міжусобицями, а народ страждав у ярмі соціально-економічного і духовного гніту. Авторка створила художній образ Петра Дорошенка, відомого гетьмана Війська Запорозького Правобережної України періоду Руїни. Його гетьманування помарковано постійними війнами проти ворогів зовнішніх (Османська імперія, Реч Посполита, Московія) і внутрішніх, за об'єднання Правобережної України з Лівобережжям.

Ця п'єса Л. Старицької-Черняхівської була відома, до цього твору зверталися особливо в 20-х рр. ХХ ст. (доба "українізації"). Адже письменниця вміло задіяла принцип актуалізації подій минулого, наблизила події давнини до тогочасних складних реалій початку століття. Вона продовжила, як написав Ю. Хорунжий, "тему Хмельниччини" [9, с. 12], яку розробляла ще зі М. Старицьким. Однак це не було захоплення лицарством козаків, а наголошення на пасивному ставленні тодішньої

старшини до подій, просуванні особистих інтересів, розрізненні поглядів і вчинків. Саме такі дії призвели до втрати державності, до московської колонізації:

*Дорошенко: Чому ж то так?
Мазепа: Бо скільки козаків,
То стільки думок у нас буде; осьде
З двома ми лиш балакали, й вони
Не згодяться із нами: кожен буде
Своїх думок ходити... [8, с. 85].*

В образі гетьмана Петра Дорошенка письменниця акцентує на його спробах об'єднати Україну як на державотворчих діях. Так, це складна, суперечлива особистість, воєначальник, державний діяч:

*Дорошенко: Ганеба
І сором се! Чи вже останні ми
З усіх людей на цілм світі білім?
Татарин, лях, москаль, і турчин, й швед,
Усяк народ свою державу має... [8, с. 77].*

Крім образу Дорошенка, в драмі зображено й інших представників козацької старшини та наголошено на їхньому ставленні до української державницької ідеї. Так, Мазепа зображений як розумний і досвідчений політик, Сірко уособлює погляди січового козацтва, він чесний і відвертий. Мазепа і Сірко підтримують ідею української державності. Їм дисонує Іван Самойлович – підлабузник, кредо його життя: "тішитись життям, напиться коханням" / "хто дивиться в небо, той на землі спіткнеться".

Текст драми складається з п'яти дій, у яких відтворено багато важливих історичних подій, а саме: вибір держави-союзника, політично-дипломатичні переговори з Московією, тріумфальна перемога у битві над Річчю Посполитою, наруга іновірців над православними святинями, виплата османам данини, поразка гетьмана у битві за Чигирин, відмова від гетьманської булави на користь Самойловича. Петро Дорошенко чітко усвідомив свою поразку, він ладен заплатити своєю смертю за Україну, за її

свободу. В цьому увесь драматизм подій, бо, на жаль, гетьман програв, державність втрачено:

*Мати: Ні, сину,
Не згинуло життя твоє і кров,
Проллята тут, не згинула даремне:
Я вироцу її, я переллю її
В нових людей. І всі пекучі сльози,
Пролиті тут, квітками я зроцу ... [8, с. 193].*

Пророчими для нащадків є слова Матері-України, звернені до Петра Дорошенка і до майбутніх поколінь борців за незалежність держави:

*Ти дав минуле, сину, і воно
Уродить нам прийдешнє... [8, с. 193].*

На думку Я. Мамонтова, драма "Гетьман Дорошенко" належить "до найкращих історичних п'єс в українському репертуарі... всім образам дано мистецьку виразність та індивідуальність, а цілій п'єсі певний колорит" [7, с. 198]. Так, ця п'єса з успіхом йшла на театральній сцені, поки не була заборонена київським губернатором ("імперська" доба) [10]. У "соціалістичну" добу п'єсу заборонили за націоналістичне звучання, за ідею української незалежної державності. У підрадянській Україні заборонено було писати твори про самостійну українську державу та її історію, відокремлену від росії (московії).

Український народ – це велика незалежна нація, яка відрізняється від московської, білоруської, польської та інших націй, але яка століттями потерпала від чужоземного поневолення та домінування [3, с. 523]. До висвітлення національної державницької ідеї в підрадянській Україні вже у другій половині ХХ ст. зробив спробу звернутися письменник-драматург О. Коломієць, написавши п'єсу "За дев'ятим порогом" [5, с. 155]. Це була спроба висвітлити історичні реалії хоч би завуальовано, в поетичному струмені. Події та образи твору були створені за фольклорними мотивами та образами, нав'яні історичними піснями та думами. Але радянська цензура все

одно упереджено поставилася до твору про волелюбних козаків. Режисер В. Лизогуб писав так: "П'єса Коломійця "За дев'ятим порогом" була втілена на франківському кону. Взагалі, франківці поставили 13 п'єс Олексія Коломійця. Але доля цієї п'єси була сумною. Її було знято з репертуару, бо начальство вбачало в ній націоналістичне звучання. А справа стояла просто – перестраховальники боялися згадувати Запорізьку Січ, її боротьбу за визволення пригнобленої України..." [4, с. 284].

На історичному матеріалі О. Коломієць дослідив особливості душі українця, процес формування та кристалізації його ідеалів, національної ідентичності [5, 6]. Протягом довгого часу замовчувалася проблема психологічної відмінності між українським та російським народами: українцям ніколи не був притаманний дух обциності, розчинення особи у масі, обоження держави й конкретних посадових осіб, економічної зрівнялівки. Принижувалася гідність народу, заперечувалася історико-культурна специфіка розвитку української нації. Тоталітарна система гранично жорстко уніфікувала духовне життя, національну культуру, історію, спосіб мислення, прагнула зруйнувати, викоринити природній зв'язок часів у історії народу, перервати процес духовної спадковості. Говорити відкрито про ці проблеми радянський драматург не мав можливості, тому зобразив ще ніким у драматургії не висвітлений відтинок давньої минувшими – часи (початок XVII ст.), коли ще мусили рахуватися гетьмани з думкою козаків. Драматург показав, як гартувався дух нескорення, формувалася державність.

Свого гетьмана запорожці цінують не тільки за високу кваліфікацію воєначальника, а передусім за його моральну вищість й мудрість. Курінний звертається до гетьмана з такими словами: "Кожен з нас хоробрий не менш ніж ти. Ми сподівались на мудрість твою, що принесеш ти війську Запорізькому нову славу і звитягу".

Між простими козаками й гетьманом встановлено демократичні стосунки. Козаки Ведмідь і Горобець вільно заходять до гетьмана на розмову, не падають перед ним навколішки, не цілують руку. На коліна ж стає молодий джура, коли прощається з Батьківщиною, з своїм народом. Військова старшина з повагою ставиться до селян,

які сіють хліб, бо це і є український народ, який вони захищають. Стосунки у війську мають родинний характер. Навіть у звертаннях вживається термінологія родини: *батьку, брате*. Так селянин, звертаючись до гетьмана, говорить такі слова: "Добрий батько! І діти в тебе...нівроку..." [2, с. 558]. І запорожці й селяни відчувають кровну національну спорідненість: вони українського роду.

Герої драми О. Коломійця постійно стверджують, що найвищим органом влади на Січі є не гетьман, а козацька рада. Вільними голосами козаки обирають керівників, приймають важливі рішення:

Гетьман. Чи бути мені гетьманом, чи простим козаком, чи бути скараним – воля ваша, брати запорожці!.. [2, с. 564].

Але якщо козацька Рада обрала гетьмана, то його слухається все військо. Навіть російський купець, який, до речі, кланяється українському гетьманові, заздрить запорозькій демократії: "Я б хотів, щоб так бояр можна було міняти. Поганий, обрид – іншого обрали" [2, с. 567]. А словами "Перед законами Січі і гетьман безсильний" [2, с. 568] драматург нагадує про вроджений потяг українців до справедливості, до законності. На його думку, головна мета козацтва – це створення й захист незалежності української держави: "Треба стверджувати державність України" [2, с. 610].

Дискусія і висновки

Національна державницька ідея, не зважаючи на заборони цензури, звучала в історичних драматичних творах українських письменників XIX–XX ст. Це сприяло формуванню духу нескорення перед тоталітарним режимом, згуртуванню для боротьби за незалежність України від тоталітарного режиму. Тому драми "Богдан Хмельницький" М. Старицького, "Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської, "За дев'ятим порогом" О. Коломійця є важливими в осмисленні проблем національного державотворення, вивчення історії й самобутності українського народу, усвідомлення необхідності й важливості збройної боротьби з ворогами за незалежну Українську суверенну соборну державу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабан Л. І. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця: Велес, 2003. 90 с.
2. Коломієць О. Ф. Вибр. твори: В 2-х томах. К.: Дніпро, 1988. Т. 2. 491 с.
3. Кошетар У., Литвинська С., Добровольська Л. Степан Рудницький про національне державотворення. *Scientific Collection "InterConf+"*. 2022. 19(99). С. 521–527.
4. Лизогуб В. Чари театру. *Коломієць О. П'єси*. К.: Мистецтво, 1990. С. 284.
5. Литвинська С. Національні та державницькі ідеї в драмах Володимира Винниченка "Між двох сил" та Олексія Коломійця "За дев'ятим порогом". *Сучасний погляд на літературу*: зб. наук. праць. 2001. Вип. 6. С. 154–167.
6. Литвинська С. Значення творчості Олексія Коломійця в літературно-мистецькому процесі (60-і рр. ХХ ст.). *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2017. Вип. 35. С. 79–85.
7. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917). *Червоний шлях*. 1926. № 11–12. С. 176–203.
8. Старицька-Черняхівська Л. М. Гетьман Дорошенко. *Вибрані твори*. Київ: Наукова думка, 2000. 848 с.
9. Хорунжий Ю. М. Вступна стаття. *Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори*. К.: Наукова думка, 2000. 848 с.
10. Швець В. С. Історична драма Л. М. Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко". URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76109/55-Shvec.pdf?sequence=1>

REFERENCES

1. Baraban L. I. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. Ternystyi shliakh tvorchosti. Vinnytsia: Veles, 2003. 90 s.
2. Kolomiets O. F. Vybr. tvory: V 2-kh tomakh. K.: Dnipro, 1988. T. 2. 491 s.
3. Koshetar U., Lytvynska S., Dobrovolska L. (2022). Stepan Rudnytskyi pro natsionalne derzhavotvorennia. *Scientific Collection "InterConf+"*, 2022. 19(99), S. 521–527.
4. Lyzohub V. Chary teatru. Kolomiets O. Piesy. Kyiv: Mystetstvo, 1990. S. 284.
5. Lytvynska S. Natsionalni ta derzhavnytski idei v dramakh Volodymyra Vynnychenka "Mizh dvokh syl" ta Oleksiia Kolomiitsia "Za deviatym porohom". *Suchasnyi pohliad na literaturu*: zb. nauk. prats. 2001. Vyp. 6. S. 154–167.
6. Lytvynska S. Znachennia tvorchosti Oleksiia Kolomiitsia v literaturno-mystetskomu protsesi (60-i rr. XX st.). *Humanitarna osvita u tekhnichnykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh*. 2017. Vyp. 35. S. 79–85.
7. Mamontov Ya. Ukrainska dramaturhiia peredrevoliutsiinoi doby (1900–1917). *Chervonyi shliakh*. 1926. № 11–12. S. 176–203.
8. Starytska-Cherniakhivska L.M. Hetman Doroshenko. Vybrani tvory. K.: Naukova dumka, 2000. 848 s.

9. Khorunzhyi Yu. M. Vstupna stattia. Starytska-Cherniakhivska L.M. Vybrani tvory. K.: Naukova dumka, 2000. 848 s.

10. Shvets V.S. Istorychna drama L.M. Starytskoi-Cherniakhivskoi "Hetman Doroshenko". URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76109/55-Shvec.pdf?sequence=1>

Стаття надійшла до редколегії 05.12.23

Svitlana Lytvynska, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0002-5761-5124

e-mail: svitlana.lytvynska@npp.nau.edu.ua

National Aviation University, Kyiv, Ukraine,

Anastasiia Sibruk, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0002-4007-2450

e-mail: anastasiia.sibruk@npp.nau.edu.ua

National Aviation University, Kyiv, Ukraine,

T. M. Diachuk, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0003-0268-1236

e-mail: tetiana.diachuk@npp.nau.edu.ua

National Aviation University, Kyiv, Ukraine

THE NATIONAL STATE IDEA IN THE DRAMAS OF M. STARYTSKY, L. STARYTSKA-CHERNYAHIVSKA AND O. KOLOMIYTS

In search of ways to restore Ukrainian statehood, nationally conscious writers, historians, public figures of the 19th-20th centuries persistently turned to the heroic history of our people. Reproducing the events of the glorious past, they contributed to the formation of a sense of unity with their people, pride in their greatness, anger towards enemies, and refuted sceptical statements about the existence of the Ukrainian nation or Ukrainian statehood in general. Ukrainian narodniks – Mykola Kostomarov, Mykhailo Maksymovych, Volodymyr Antonovych and others – put a lot of work into strengthening the sense of ethno-psychological unity of Ukrainians, awareness of the importance of their own state formation idea. In the future, these ideas were developed by Mykhailo Hrushevskyyi, Stepan Rudnytskyi, Sergey Shelukhin, etc.

To solve individual tasks, the research used methods: descriptive, comparative-historical, structural using the method of component analysis and elements of statistical analysis.

Keywords: *drama, topics, image, statist idea, Ruin, national identity, theatre.*

Наталя Науменко, д-р філол. наук, проф.
e-mail: lyutik.0101@gmail.com

Національний університет харчових технологій, Київ, Україна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА СИМВОЛІКА В ПОЕЗІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Культурологія досліджує закономірності культурно-історичного процесу й особливості національної культури за допомогою наукових понять, категорій. У статті на основі текстуального, контекстуального та інтертекстуального аналізу поезій Людмили Старицької-Черняхівської встановлено особливості застосування та інтпретування культурологічної символіки, до якої входять елементи різних літературних жанрів (пісня, посвята, реквієм, пейзажна медитація), стилів (бароко, романтизм, модернізм), тропи та фігури поетичної мови (риторичне звертання, звукопис), інтертекстуальні концепти (цитати, алюзії, ремінісценції). Будучи зведеними в одне сюжетне ціле, зазначені символи не лише виявляють нові конотації, а й установлюють перспективи досліджень доробку визначної української поетеси крізь призму інтермедіальності.

Ключові слова: поезія, українська література, творчість Людмили Старицької-Черняхівської, культурологічна символіка, образ, мотив, інтертекст.

Кардинальною проблемою культурології, літературознавства та мовознавства, яка стосується вивчення духовної культури українців, завжди була й лишається проблема слова, його образності та впливу на чуття людини. Своєрідність національної культури, її неповторність та оригінальність зазначені науки виявляють у дослідженнях духовної сфери діяльності людини: мови, літератури, музики, живопису, філософії, традицій, релігії.

Ще з початку ХХ століття в українській літературній традиції гостро постала необхідність оновлення тематичного та жанрового діапазону поетичних творів та збагачення їхньої художньої форми. Чільне місце в оновленому літературному процесі мав посісти митець, який, за влучним образним висловом Михайла Коцюбинського, "має трохи інші очі, ніж

люди, і носить в душі сонце, яким обертає дрібні дощові краплі в веселку, витягає з чорної землі на світ божий квіти і перетворює в золото чорні закутки мороку" [див. 11].

Епохальною ознакою української культури першої третини ХХ ст. стає беззаперечний синкретизм у всьому – у мисленні, філософії, мистецтві, мовних і стильових пошуках, що, зокрема, відбилося у жанрових вимірах поезії [3, с. 81–82]. Це – період інтенсивного проблемно-змістового, образомодельюючого, жанрово-стильового оновлення красного письменства, найяскравіші явища якого синтезував ранній модернізм, вчинивши їх новою мистецькою традицією.

Мета цієї роботи – на основі аналізу поетичних творів Людмили Старицької-Черняхівської установити можливості інтерпретування в них культурологічної символіки (деталей та образів, цитат, алюзій, ремінісценцій) з урахуванням жанрово-стильової, сюжетної, інтертекстуальної компонент і надання їй нових конотацій.

Передусім варто розпочати студіювання культурологічної символіки у доробку Людмили Старицької-Черняхівської з утілення її в пейзажному, або крайобразному, жанрі. Здавня пейзаж постає засобом проєкції реалій зовнішнього довкілля на внутрішній світ ліричного героя, а звертання до образів природи засвідчує зацікавлення письменників усіх часів і країн в осмисленні прадавніх традицій нації.

Своїм забарвленням краєвиди живої природи викликають у людини не лише естетичне захоплення, а й породжують алегорії та символи. На думку американського філософа Ралфа Емерсона, природа повинна "просвітити й піднести людину, зарядивши її етичною й естетичною духовністю... Людина має сконцентрувати свої зусилля на читанні, розшифруванні й переживанні божественного тайнопису природи" [12]. Іншими словами, наближення до природи означає наближення до духовних первин: шлях до найвищого ідеалу – через піднесення ідеального в людині, й навпаки. Ця думка як один з постулатів філософії трансценденталізму за своє першоджерело має тезу І. Канта про те, що "прекрасне – це символ морального добра" [див. 13, с. 3].

Поезію "Наді мною ліс шопоче...", за характером – пейзажну медитацію, можна сприймати як своєрідний інтертекстуальний дайджест мотивів лірики Поля Верлена, що видно уже в перших чотирьох рядках:

*Наді мною ліс шопоче,
Біля ніг струмок біжить,
І, мов спогади минулі,
Листя жовтеє летить... [9].*

Рівень інтуїції, творчого натхнення, пориву творчості передається через низку характерних художніх деталей і утворює фабульну канву поетичної оповіді. Для поезій такого гатунку притаманним є ракурс не "побаченої", а "відчуті" деталі, яка згущує враження, збирає їх в одну точку й тому може перерости у велику емоційну силу [14, с. 8]. У цитованому вірші це звукові деталі – шепіт лісу та жебоніння струмка, котрі, своєю чергою, викликають асоціацію з архітвором уже української літератури – оповіданням "Два шуми" Гната Хоткевича. Порівняймо:

*Ліс шумить...
Скажеш собі сі дві слові – і [вони] овіють тебе чарами,
почуєш лоскіт вітру на щоці, зазвучать голоси якісь невидимі,
і серце затужить чогось... Оспіваний шуме, прекрасний шуме!
Вічно скорботний і таємничий вічно.*

А трохи далі –

...Лісові ручаї шумлять. Веселі, радісні, тихомелодійні і дають ноту радості в музику лісових шумів" [10, с. 303–304].

Контрастні між собою у Хоткевича, у Старицької-Черняхівської ці два шуми мають уже один і той самий відтінок резигнації:

*І шопоче ліс старезний,
І струмок дзвенить мені:
Годі, годі, дурню, марить
Про кохання та пісні!
Все на світі цім хвилинке
І довічного нема,*

*Швидко серце твоє вільне
Візьме кригою зима;
Згасить в серці пламінь віри,
Згасить думи, знищить все
І високі всі заміри
Ген по вітру рознесе! [9].*

У наші дні доволі часто звучить теза: що можна нового написати про Тараса Шевченка, коли за понад сто п'ятдесят років про нього писано-переписано – і в монографіях, і у статтях, і у мистецьких творах. "Творчість Тараса Шевченка не могли поділити між двома художніми системами: романтизмом і реалізмом" (за словами Тетяни Бовсунівської), а декому він і взагалі видавався першим українським модерністом. Був він художником і літератором. Пророком і міфотворцем. На одному полюсі українського світогляду – "Великий Тарас Григорович", а на другому – "етат Шевченка", "вурдалак", "дамський угодник"... Але насамперед був він – Людиною.

До творення образу Тараса Шевченка додає свої риси й Людмила Старицька-Черняхівська, втілюючи їх у жанрі реквієму:

*Без свічок, без кадил і без співів сумних
Лиш в тяжкій, нерозважній журбі
Возгласимо сами ми в серцях мовчазних
Вічну пам'ять, Кобзарю, тобі!
Вічну пам'ять любови безмірній твоїй,
Вічну пам'ять пекучим сльозам,
Вічну пам'ять душі бездоганній, святій,
Вічну пам'ять безсмертним словам.
І Заступниця всіх, всіх скорб'ящих, сумних,
Всіх знеможених гнітом важким
Хай окриє тебе у оселях ясних
Омофором пречистим своїм! [9].*

Через весь вірш проходить ідея неподоланності життя, ідея смерті як початку нового. Саме тому у середині вірша й звучать слова молитви до Богоматері "Покрий нас своїм святим омофором" (також свого роду інтертекст) та виникає мотив причастя як прилучення до Божества, а наприкінці зливаються

в одне символічне ціле – сподівання на нового героя – протиставлені доти деталі "катакомби" та "храм":

*В храми ясні, святі нам не вільно ввійти,
Нам не вільно в палких молитвах
Скарги – жалі сплести й хоч на хвилю знайти,
Відпочинок у ревних сльозах.
Ми з глибоким жалем в катакомби підем
І знайдем там братерські хрести.
Молитви в катакомбах палають вогнем
І руйнують поганські світи! [9].*

Водночас "поганські світи", які руйнуються у вірші-реквіємі до Тараса Шевченка, проявляються по-новому в "Заспіві", за своїм метричним та образним ладом подібному до давньоруської епічної поезії. Провесінь як явище природи знайома кожному, а добрати слова для її показу всяк має лише по-своєму:

*Гей, вставайте, пиши джури!
Ясні шати уберіть;
Співаки, беріть бандури,
До мого намету йдіть!
Кликачі, сідлайте коні,
Коні вірні та прудкі,
Причепляйте ви до броні
Сурми срібні та дзвінки! [9].*

Юрій Ковалів свого часу говорив про творчість Оксани Лятуринської: вона писала свої поезії "так, ніби їх писала княгиня Ольга або Ярославна" [4, 82]. Те саме можна було б сказати і про "Заспів" Старицької-Черняхівської, у якому риторичні звертання та окличні конструкції створюють атмосферу заклику до учти, а під час читання вірша можна уявити навіть звуки сурм:

*...Їдьте битими шляхами,
Світлий день і темну ніч,
Над лісами, над степами,
Кличте всім великий клич.*

*Ви збирайтесь, пишні гості,
Під розкішний наш намет:
Ми на княжому помості
Бучний вдаримо бенкет!* [9].

За свідченнями істориків, виноградне вино довго було для русичів рідкістю: воно було лише імпортним, тому в давні часи найпоширенішим алкогольним напоєм був мед. У працях зарубіжних дослідників української історії, географії та побуту "мед" і "вино" часто вживалися як синоніми: наприклад, руські купці "дуже охочі до вина, п'ють його і вдень, і вночі, так що іноді їм трапляється й умерти з кухлем в руках" (Ібн-Фадлан, арабський мандрівник; вірогідно, під словом "вино" він мав на увазі мед). Поширеними були напої з меду (межигірський, старосвітський тощо), які варилися при княжому дворі та в сім'ях знатних бояр [7, с. 25–26]. Саме тому їх і згадує у "Заспіві" Людмила Старицька-Черняхівська як символи застілля, поряд із піснями:

*Давні струни в нас ся мають,
Що лишили нам діди,
В нашій кінві пак заграють
Володимирські меди.
І та кінва мусить бути
Так велика і важка, –
Як широка наша слава
І як доленька тяжка.
Скрасим ми чоло квітками,
Пісню вільну утнемо,
І налитії медами
Чарки вгору знесемо...*

Ліричний герой "Заспіву" підносить славу спершу Перуну, потім Даждьбогові, а насамкінець:

*Третя слава – пишній Ладі,
Щастю, радості, весні:
У її вабливій владі
І кохання, і пісні.*

*...Кличте ж всю дружину вірну,
Наливайте келех вицертъ,
Нашу славу неомірну
Не оборе навіть смерть!.. [9].*

Окличні інтонації, мотив метаморфози, пантеїстичне світосприйняття, виражене у словах ліричного героя Старицької-Черняхівської, – всі ці чинники дають змогу говорити про продовження в поезії українського модернізму дифірамбічних традицій доби бароко [7, с. 105–106].

Про традиції барокової культури можна стверджувати, звернувшись до твору "Вірша просітельная", до якого додано таку розлогу присвяту: "*...До пресвітлого професора // Університету Київського // Ясновельможного пана // Володимира Антоновича // Від братчиків цеха писательського // У таку ж Київі працюючих // При унижоннім поклоні // Прудко дедукованная*".

Суто бароковим у Старицької-Черняхівської є прийом риторичного звертання, особливо ж їх нанизування:

*...Радійте, браття, піти й віршомази,
Готуйте в дари срібло й галмази:
Кінець вже вашим бідам окрутним
І плачам смутним.*

*Ви, романтисти, пишійте вже сміло,
Гімни гукайте по стогонах мило:
Що ж то за радість в Російськїм Сїонї,
В Київськїй Зонї... [9].*

Силабічна будова рядка та строфи, дуже поширена в добу бароко, панегірик як один із основних жанрів тогочасної поезії, довгий заголовок (зумовлений емблематичністю твору), згадка про античних богів і героїв, алюзії до різних творів мистецтва – усі зазначені культурологічні концепти у творі Старицької-Черняхівської набувають нового значення, котре, до того ж, відтінено стилізаціями книжної української мови зі вкрапленнями старослов'янських, польських слів і словосполук, архаїчних словоформ на взірць "мні" замість літературного "мені".

*... Чи то про книжки, чи про папери,
Всім одчиняє ласкаво він двері,
Дає рятунок нашій оздобі
В мізерній добі!*

*По всьому світі відомо здавна,
Що нас тримає рука та славна,
В працях одважних, котра вмирає (тут – підноситься. Н. Н.),
Русь украшає... [9].*

Водночас про Антоновича, активіста "Старої Громади", переказували: "Чи не від студентських напів законспірованих мандрів зосталася в нього любов до театральних перевдягань. Історій про те, як дійсного статського радника приймали за якогось майстрового чи селянина, мемуаристи записали чимало". Євген Чикаленко згадував, що коли вперше завітав у дім Антоновича, то побачив у саду простого собі дядечка із заступом у руках. Спитав, чи вдома професор, той пообіцяв відкрити парадні двері. На подив гостей, той "садівник" і відреконувався господарем [1].

*Тебе, вельможний, віршом вітаю,
До тебе з плачем, з жалю волаю:
Не дай загинуть хрещеній доні
В Київській Зоні.*

*Мої шпиргали з тиждень вакують,
Атрамент й пера тяжко сумують:
Писать без книжки не маю сили
Петра Могилі!*

*Тобі вже долю свою доручаю,
Книжки з жагою прагну, чекаю,
О ясний професоре, будь мні Атлантом,
Будь Адамантом! [9].*

Недарма В. Антоновича близькі до нього люди називали Пасічником (його громадське псевдо), цінуючи його як збирача "бджіл" – нових учених і громадських працівників, які згодом

у пильній праці дадуть свій "мед" – розвинуту всеукраїнську культуру [2, 61].

Поширений у різножанровій ліриці Старицької-Черняхівської прийом риторичного звертання як культурологічний концепт спонукає до роздумів про роль і місце читача у сприйнятті творчого доробку письменниці. Образ читача виступає як візаві образу автора в літературному, літературно-критичному або науковому творі. Читач може розглядатися як внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке "я", тобто співтворчий аспект особи реального читача, передбачуваний автором у його настанові на потенційний діалог. Він також може бути співвіднесеним із функцією читача як персонажа твору, у тому разі, якщо його введено до системи дійових осіб. Найчастіше це виявляється у регулярних звертаннях: "мій шановний чительнику", "хай пробачить нам вельмишановний читач" тощо.

Безпосереднє введення постаті читача у структуру зображуваного, надання йому статусу "учасника" фабульних подій – одна з форм прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване. Крім того, змодельований автором у свідомості його оповідача читацький обрис може репрезентувати своєрідну форму гри з реальним читачем, у якій шляхом зіставлення потенційно можливих різних читацьких поглядів (як правило, "наївних" або поширених) поволі та "здалеку" твориться потрібний, бажаний для автора тип читацького сприйняття.

Як зазначав Ю. Тарнавський, "читачі можуть бути так само талановиті й неталановиті, як і поети". Талант нерозривно пов'язаний із творчістю, й тому закономірно ставити питання про майстерність не лише літератора, а й читача. Її слід розуміти як звільненість від шаблонних тверджень і апріорних концепцій, вибудованих методом узагальнення та уодноманітнення літературних явищ. Тому прислів'я "Краще один раз побачити, ніж сто разів почути" щодо майстерності читача матиме таке формулювання: "Краще один раз внутрішнім зором **побачити** твір, ніж **почути** сто критичних думок про нього" [8, с. 87].

Наявний такий прийом і в ліричній медитації "Хтось приніс мені нарцис". Тут відкривається багата палітра образних значень, здатних передати почуття різної емоційної забарвленості

та сили – від палкого захоплення й душевного піднесення до крайнього розчарування й глибокої туги:

*Хтось приніс мені нарцис
І пучечок конвалії...
Десть шумить зелений ліс...
Десть розквітнули надії...
Хлопче, вір – без ворота
Промайнуть чудні ці роки,
Верне знов тобі життя
Почуття й думки глибокі... [9].*

Друга половина поезії, сповнена сенсорних деталей (суто українських "краєчка неба" та "променя золотого"), концентрує у собі сутність **імпресіонізму** – образотворчого та словесного, з уже спостереженими в творі "Наді мною ліс шопоче..." інтертекстуальними алюзіями до лірики Поля Верлена, хоча і з протилежним знаком:

*Бо ж і ми у кельї цій
Бачим ще краєчок неба...
Бачим промінь золотий...
Ні! Журитись нам не треба.
Глянь — межа того життя
Ой, ой, ой, уже близенько.
Та жалю не знаю й я, –
Бо танцює Дорошенко!.. [9].*

Як висновок можна стверджувати: спрямованість естетичного сприймання образу прямо залежить від властивостей створення художньої форми. Найвищим його ступенем є символізація, оскільки саме вона, надаючи сталому образу безмежну кількість значень, робить його відкритим для нових тлумачень і застосувань. Це уможливорює діалог автора з реципієнтом як одну з рушійних сил творчості та пізнання світу за її допомогою і, своєю чергою, дозволяє установити поняття "культурологічна символіка" як спільний термінологічний знаменник для інтертекстуальних мотивів, алюзій до різних мистецьких жанрів або стилів, тропів та фігур поетичної мови.

Ключовий чинник потужного естетичного впливу натурфілософсько-культурологічних творів Людмили Старицької-Черняхівської – розмаїта інтерпретація стильових констант української літератури кінця XIX – початку XX століття. Неоромантична тенденція "упізнання" символів, установлення їх належності до певної культури та відкритості до взаємодії; імпресіоністичне прагнення зафіксувати мить та передати враження реципієнтів, символістичний містицизм, елегійність і замріяність, експресіоністська напруженість новелістичного гатунку – усе це зумовлює становлення індивідуальної культури розуміння світу, проявлених у досвіді письменниці. Таким чином, відкривається можливість подальшого студіювання її творів – не лише поетичних, а й драматичних та публіцистичних – у ключі інтермедіальності, з урахуванням методів та прийомів інших мистецтв і наук.

Вивчення культурологічної компоненти у творчості Людмили Старицької-Черняхівської породило в автора цієї праці таку рефлексію на цю тему [5]:

*Принесена з морозу книга біла.
Зігрілася, змахнула, наче крильми,
Своїми сторінками – й закрутила
Потік подій, мов дивовижні фільми.*

*...Не так давно стріляли зорі в літо, –
Вже й осені приспущено знамено.
Зима вступає в місто сніговито, –
Її це перемога, достеменно.*

*Благає сонце-гетьман допомоги...
У кого? В короля, царя, султана?
Чи краще просто звіритись на Бога, –
Хоч як борись, усе ж весна настане*

*І передасть землі свої клейноди:
Пісні, і вірші, й жарти, і пригоди.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Як історик Антонович годував варениками владу. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-47047599>
2. Гирич І. Володимир Антонович – автор концепту нової України. *Дивослово*. 2008. № 3. С. 59–62.
3. Гуляк А. Б. Сецесія як форма вияву авторської свідомості (на матеріали фантазії Ольги Кобилянської "Поети"). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Т. 23 (62), № 1. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Сімферополь, 2010. С. 80–86.
4. Ковалів Ю. І. "Празька школа": на крутосхилах філософії чину. К.: Бібліотека українця, 2001. 120 с.
5. Науменко Н. В. За читанням "Гетьмана Дорошенка" Людмили Старицької-Черняхівської. *Альманах бібліофілів. Кн. 3*. Дрогобич: Коло, 2023. С. 417.
6. Науменко Н. В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX – початку XX століть: монографія. К.: Сталь, 2013. 356 с.
7. Науменко Н. В. Черлений дзвін, цілитель душ нетлінний: образ вина в українській поезії: монографія. К.: Сталь, 2018. 256 с.
8. Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Науменко Н. В. Літературна майстерність письменника: підручник. К.: Сталь, 2015. 405 с.
9. Старицька-Черняхівська Л. М. Поезії. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=353>
10. Хоткевич Г. Гірські акварелі. *Твори: В 3-х т.* Т. 2. К.: Дніпро, 1966. 604 с.
11. Пшкурій А. Орлами орано. URL: <https://www.visnyk.poltava.ua/blog/orlamy-orano/>
12. Emerson, R. W. Nature. Essay. URL: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/naturetext.html#1>
13. Wang, W. Beauty as the Symbol of Morality: A Twofold Duty in Kant's Theory of Taste. *Dialogue*. 2018. Vol. 57, issue 4. P. 1–23.
14. Zincke, P. Paul Heyse's Novellentechnik. Karlsruhe: KFS Verlag, 1927. XXIII, 279 s.

REFERENCES

1. Ageieva, V. Yak istoryk Antonovykh hoduvav varenykamy vladu. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-47047599>
2. Hyrych, I. Volodymyr Antonovykh – avtor kontseptu novoi Ukrainy. *Dyvoslovo*. 2008. № 3. P. 59–62.
3. Huliak, A. B. Setsesiia yak forma vyjavu avotrskoyi svidomosti (na materiali fantazii Olhy Kobyljanskoyi "Poety"). *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnogo universytetu imeni V. I. Vernadskoho*. Т. 23 (62), № 1. Seriia: Filologiiia. Sotsialni komunikatsii. Simferopol, 2010. S. 80–86.
4. Kovaliv, Yu. I. "Prazka shkola": na krutoskhylyakh filosofii chynu. K.: Biblioteka ukrainsia, 2001. 120 s.
5. Naumenko, N. V. Za chytanniam "Hetmana Doroshenka" Lyudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi. *Almanakh bibliofiliv. Kн. 3*. Drohobych: Kolo, 2023. S. 417.

6. Naumenko, N. V. *Obraz makrosvity u mikrosviti khudozhnyoho tvoru: symvol u formozmistovomu poli ukrayynskoi novely kintsya XIX – pochatku XX stolit: monografiya*. K.: Stal, 2013. 356 s.

7. Naumenko, N. V. *Cherlenyi dzvin, tsilytel dush netlinnyi: obraz vyna v ukrayynskii poezii: monografiia*. K.: Stal, 2013. 256 s.

8. Semeniuk, H. F., Huliak, A. B., Naumenko, N. V. *Literaturna maisternist pysmennyka: pidruchnyk*. K.: Stal, 2015. 405 s.

9. Starytska-Chernyakhivska, L. M. *Poezii*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=353>

10. Khotkevych, H. *Hirski akvareli. Tvory: V 3-x t.* T. 2. K.: Dnipro, 1966. 604 s.

11. Shkurupii, A. *Orlamy orano*. URL: <https://www.visnyk.poltava.ua/blog/orlamy-orano>

12. Emerson, R. W. *Nature. Essay*. URL: <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/naturetext.html#1>

13. Wang, W. *Beauty as the Symbol of Morality: A Twofold Duty in Kant's Theory of Taste. Dialogue*. 2018. Vol. 57, issue 4. P. 1–23.

14. Zincke, P. *Paul Heyse's Novellentechnik*. Karlsruhe: KFS Verlag, 1927. XXIII, 279 s.

Стаття надійшла до редакції 07.12.23

Nataliia Naumenko, DSc (Philol.), Prof.

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

National University of Food Technologies, Kyiv, Ukraine

CULTUROLOGICAL SYMBOLISM IN THE POETIC WORKS BY LYUDMYLA STARYTSKA-CHERNYAHIVSKA

The problem of word, its imagery potentials and influence on human senses is the cardinal problem of culturology, literary criticism and linguistics, dealing with the spiritual culture of Ukrainian people. These sciences are capable of displaying the uniqueness and authenticity of our national culture in its various areas – language, literature, music, painting, philosophy, traditions, folkways, religion and so on. Therefore, the purpose of this article is, upon analyzing the poetic works by Lyudmyla Starytska-Chernyaxivska, to confirm the author's possibilities of operating the culturological symbols (details and images, motifs, quotations, allusions, reminiscences), regarding the generic, stylistic, and intertextual components, in order to reveal their new connotations.

The poetic heritage of Starytska-Chernyaxivska is not so much numerous as it is interesting in terms of cultural interweaving. She appeared to be able to connect the elements of different literary genres (a biography, a requiem, a dithyramb, a song, a landscape meditation, a literary portrait, a dedication), styles (Renaissance, Baroque, Romanticism, Modernism), poetic tropes and figures (rhetoric appellation, parallelism, euphony) in a single poem. For instance, the means of a rhetoric appellation as a culturological concept, which is quite frequent in Starytska-Chernyaxivska's lyrics diverse in generic terms, provokes the thought about the role and place of a reader in perception of each and every poem. Evidently, the image

of a reader stands for a vis-à-vis to the one of a writer in works of any genre; therefore, it should be studied as the implicit person imagined by a writer as a participant of the internal dialogue furthermore conducted in a literary work.

Finally yet importantly, the key factor of the influence of Starytska-Chernyaxivska's works on a reader is the combination and interpretations of stylistic constants intrinsic for Ukrainian literature of fin de siècle (Neoromantic tendency of 'recognition' of symbols; Impressionistic aspiration to catch a moment and to render it to a reader; Symbolist mysticism and dreaminess; Expressionistic novelistic strength). This all would open the perspective to study Starytska-Chernyaxivska's works through the prism of intermediality.

Keywords: *poetry, Ukrainian literature, Lyudmyla Starytska-Chernyaxivska's works, culturological symbols, image, motif, intertext.*

Любов Процюк, канд. філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-003-15820434

e-mail: liubovbohdprotsiuk@ukr.net

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

УКРАЇНСЬКІ ГЕТЬМАНИ ЯК ДЕРЖАВОТВОРЦІ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Проаналізовано специфіку художнього переосмислення образів українських гетьманів у драматургічній спадщині Людмили Старицької-Черняхівської, простежено специфіку моделювання характерів історичних персонажів. До уваги взято драми "Гетьман Дорошенко", "Іван Мазепа", "Милость Божа". Виявлено зв'язок теоретичних постулатів Людмили Старицької-Черняхівської та їх художнього втілення у драматичних творах авторки. Доведено, що художня спадщина письменниці – непересічне явище української літератури. Людмила Старицька-Черняхівська репрезентує поступ національного духу через осягнення національної історії, причому не просто запозичуючи із неї сюжетну основу, а розкриваючи її драматизм через зображення складних характерів, що визначаються й самі визначають шлях нації. Вказано, що у драматургії письменниці саме національна свідомість і державницькі прагнення відрізняють постаті гетьманів та їхніх прибічників на тлі загалу, наділеного етнічною й релігійною ідентичністю, а відтак, невиразного політично й позбавленого твердих моральних критеріїв. Зазначено, що Людмила Старицька-Черняхівська майстерно й доречно організовує композицію своїх історичних драм. Зроблено висновок, що Людмила Старицька-Черняхівська своїми драматичними творами шукала основ для історичного оптимізму у складну суспільно-політичну добу, сучасницею якої була, а сама драматургія письменниці часто виконувала просвітницьку і виховну ролі, була спрямована на зростання національної самосвідомості та повернення українському народові історичної пам'яті.

Ключові слова: історична драма, поетика, інтерпретація, конфлікт, образ, характер, гетьман.

Вступ

Для повнокровного розуміння історії української літератури, чіткої проєкції її розвитку драматургічний доробок Людмили Старицької-Черняхівської потребує глибокого та системного вивчення й інтерпретації. Художнє переосмислення письменницею історичних персонажів української історії, зокрема постатей гетьманів належать до здобутків українського драматургії початку ХХ століття. Досвід авторки є оригінальним і цінним, але потребує оновлення рецепції, постійного та ретельного літературознавчого аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

Творчий доробок Людмили Старицької-Черняхівської на історичну тематику розглядають дослідники Інна Чернова та Володимир Швець. Інна Чернова [6] та Володимир Швець [7] простежують траєкторію проблематики драматургії письменниці, парадигму стильової манери авторки. Однак деякі історичні п'єси Людмили Старицької-Черняхівської варто було б аналізувати також із перспективи специфіки характеротворення.

Постановка мети і завдання

Метою статті є з'ясувати специфіку переосмислення історичних образів українських гетьманів у творчості Людмили Старицької-Черняхівської. Завдання: проаналізувати п'єси письменниці "Гетьман Доршенко", "Іван Мазепа", "Милость Божа" щодо особливостей інтерпретації образного світу, який веде першопочаток з української історії.

Виклад основного матеріалу дослідження

Першим українським письменником, який звеличив козацтво як лицарство, а його гетьмана як політика державного масштабу, був бароковий поет Касіян Сакович. У "Віршах на жалосний погреб шляхетного рицаря Конашевича-Сагайдачного" він прославляє Петра Сагайдачного, співає йому панегірик, називає його лицарем. Ще один, невідомий, а радше остаточно не з'ясований бароковий автор апологетизує постать Богдана Хмельницького як гетьмана у драмі "Милость Божа".

Українські письменники загалом, а драматурги зокрема, дуже часто звертаються до постатей українських гетьманів, найчастіше прославляючи їх та їхню діяльність у нелегкі часи виборювання Україною свободи, незалежності, державності. Людмила Старицька-Черняхівська зобразила гетьманів як державників у трьох своїх п'єсах.

Гетьман Петро Дорошенко постає героєм – протагоністом однойменної драми письменниці. Над цим образом Старицька-Черняхівська працювала ще до написання цього твору, коли разом із батьком Михайлом Старицьким творила роман "Руїна". У своєму власному драматичному творі письменниця зобразила гетьмана Дорошенка одним із найтрагічніших лицарів козацтва

Історіографічним джерелом образу Дорошенка для авторки, очевидно, стали праці Миколи Костомарова. Історик так пише про діяльність гетьмана: "Постійною ціллю змагань Дорошенка було залучити Україну під одну владу і залучити козацькі сили... Обставини спиняли його з усіх сторін добитися такого політичного ідеалу, і він був приневолений вести тяжку боротьбу з ними" [2, с. 330].

Суть головного конфлікту драми "Гетьман Дорошенко" – протистояння кількох сил у боротьбі за об'єднання України та її волю, тож п'єса можна назвати історико-патріотичною. На початку твору відчутна туга за відсутністю національно-політичної еліти, яка б виборювала українські інтереси, була опорою сили і величі гетьманату. Устами героїв критично осмислюються політичні реалії доби, колобораціоністська, угодовська щодо Росії політика гетьмана Івана Брюховецького, якому вдалося затуманити популістськими обіцянками козацькі низи і нечесним шляхом здобути булаву. Несміливі надії покладаються на Петра Дорошенка:

*Козак він славний, добре справу зна
І серце все присвячує отчизні.* [5, с. 64].

Окрім того, в українських військових є ще й мета протидіяти Андрусівській угоді 1667, за якою "Україну надвоє

поділили, А матір Січ, орлинеє гніздо, України душа і серце, буде під наглядом обох держав" [5, с. 767]. Національне самоусвідомлення важливе і для письменниці, і для її героїв. Колишня велич української історії стає призвідником пориву до ідеалу. Його необхідно здобувати збройною боротьбою. І Дорошенкове гасло: "Поки козак соромиться неслави, ми мусимо боротись" [5, с. 77]. Упродовж усієї п'єси монологи і репліки гетьмана – це рупор позиції Людмили Старицької-Черняхівської як громадянки і патріотки України. Щодо образу гетьмана, то вона застосовує наскрізний епітет "залізний". Державі опорою буде шабля і меч, а інфантилізм, запроданство і плебейство – це зло, яке важко викоренити. Тому так часто з уст Дорошенка звучать інвективи цим вадам:

*Немає в Україні
Заступників, запроданці, кати
Керують всім, а рідні, вірні діти
Зрікаються отчизни [5, с. 80].*

Концептуальним для розуміння гетьмана Дорошенка є його діалог із генеральним писарем Іваном Мазепою, в якому обидва міркують, який шлях обрати для України, Дорошенко обирає союзницею Туреччину, хоча цей шлях дуже небезпечний. Але він вважає, що таким чином

*З татарами злучившись, ми зараз
Одірвемось від Польщі і Москви. [5, с. 99].*

Гетьман відчуває, яким непосильним є тягар булави, відчуває також і особисту відповідальність за майбутнє України. Іван Мазепа є найближчим порадником і одnodумцем Петра Дорошенка. У розмовах і з ним рельєфно відображаються кращі риси останнього. Перед очима постає державний лідер, якому притаманний політичний і громадський романтизм, ідеалізм, гнучкість розуму. Іван Мазепа гідний бути соратником гетьмана: він уміє знаходити розумні компроміси, має добрі дипломатичні здібності. У діалозі між ними зринає Дорошенкова нав'язлива ідея союзництва з Туреччиною, яка

допомогла б об'єднати Україну в одну державу під єдиною гетьманською булавою. Виникає також ідея політичної відокремленості України, яку допоможе здобути турецький султан. У цій суперечці знову бачимо сильного, рішучого, а також патетичного Дорошенка, який наче й не пережив драматичної особистісної історії.

Письменниця ретельно передає внутрішні сумніви гетьмана, його психологічну роздвоєність між відчуттям богообраності (недаремно мати-черниця застерігає сина від спокуси слави), фанатичною впертістю вирішити дилему і прагненням звичайного людського щастя. Дорошенко постійно перебуває в пошуках шляхів об'єднання України. Оточення його – різноманітне. Одні не мають яскравого індивідуального обличчя (полковник Шульга, полковниця, інші – пасіонарні, патріотичні, здатні протистояти натиску ворога і зовнішнього, і внутрішнього. Мрія Дорошенка визволити край шляхом вступу під турецький протекторат засуджується його матір'ю. Подружня зрада дружини і політична зрада соратника, гетьмана Самойловича відтінюють благородний образ Петра Дорошенка. Бо ж

*Всі
Зібралися оборонити матір
Од ворога [5, с. 112].*

У літературознавстві є думка, що Людмила Старицька-Черняхівська "дещо ідеалізує свого героя, але не втрачає почуття міри. Легкий серпанок ідеалізації не закриває від читача неоднозначності, історично зумовленої складності цієї трагічної постаті" [4, с. 19].

Українське козацтво паралізоване підступністю ворогів довкола. Внаслідок цього відбувається моральне переродження і простих козаків, і еліти.

*Там вже нема козачества того,
Що піднялоськолись за віру й волю...
Там всі тепер ідуть за хутори,
За пасіки, за хліб, за сіножаті [5, с. 180–181].*

Однак незрадливі прихильники політики Дорошенка готові віддати за нього навіть життя. Моральні сентенції гетьмана сповнені метань від рішучості до наступної боротьби до безмежного розпаду. Їх гармонізує дух покірності перед Божою волею. Ще один діалог Дорошенка із матір'ю-черницею наповнює твір екзистенційним жахом.

*То не вітер,
то стогне так земля моя* [5, с. 91].

Розв'язка драми пронизана історичною тугою і разом із тим надією на майбутні перемоги. П'єса творилася письменницею відповідно до концепції історичного оптимізму, авторка піднімає героя через катарсис до етичних висот. Надто нелюдські моральні випробування, які переживає гетьман у драмі, роблять його одним з символів української історії.

Тріумф і трагедію політичної волі і поступу гетьмана Мазепи зображено у однойменній драмі Людмили Старицької-Черняхівської. Рішення письменниці взяти до уваги постать великого гетьмана було сміливим, бо до 1929 року, коли п'єса була написана, художні інтерпретації цієї неоднозначної постаті склали вже значну літературну традицію. Створюючи свій власний образ, авторка зверталася радше до історіографічних джерел. Микола Костомаров у праці "Гетьман Іван Степанович Мазепа" писав: "Мазепа яко Українець, плекав і голубив у собі бажане політичної незалежності свого краю... В сім бажаню Мазепа не розходився ні з одним з давніх гетьманів, ні з своїми ровесниками" [2, с. 491–492].

Гетьман у творі Людмили Старицької-Черняхівської постає зрілим чоловіком, політиком, який має вже сформовані погляди щодо майбутнього України, у нього висока національно-патріотична свідомість. Пригадаймо, що в драмі "Гетьман Дорошенко" Мазепа постає радше політиком обережним, хитрим, схильним до компромісів. Хоча і в такій іпостасі майбутній гетьман дбав про українську державність.

У п'єсі "Іван Мазепа" така ж природа конфлікту, як і в творі "Гетьман Дорошенко". Головним героєм є гетьман, очільник

України, його образ ідеалізований, але історична правда збережена. Конфлікт будується на особистому та громадянському, з часом особисте відходить на другий план. Позитивний герой-протагоніст веде боротьбу із зовнішніми та внутрішніми ворогами, терпить поразку, та все ж вважається переможцем. Авторка мала на меті повернути читача до історичної пам'яті. Правління Мазепи Людмила Старицька-Черняхівська зображає як мудру діяльність політика європейського масштабу. Ідея об'єднання України під гетьманським скіпетром проходить наскрізним чинником через усю драму:

*Одна земля. Її не віддамо,
Та швед її не забере з собою.
Знесе міста – поставимо нові.
Нехай ідуть, упорємось з ними...
Зростає в нас залізна Україна [5, с. 210].*

Орлик, Войнаровський і Мотря – це гурт людей, цілковито відданих Мазепі, є для нього великою моральною підтримкою. У одній із найприкметніших сцен твору – діалозі Мазепи та Войнаровського під час їхньої гри в шахи – використана деталь: Мазепа вміло ставить мат суперникові. Таким чином виразнішим стає провідний мотив драми:

*Життя держав – теж дошка ця, і там
Вперед всього ховай свої заміри
І виявляй чужі [5, с. 257].*

Письменниця шукає золотий перетин державницької рівноваги. Гетьман хоче побудувати міцну і сильну державу, яка б не була нічийм васалом:

*Річ Посполиту ми
Свою міцну повинні закладати:
Не польський сейм свавільних бунтарів,
Не холопів приборканих Петрович
А лицарів – України синів
Горливих, не зрадливих і завзятих. [5, с. 58].*

Історик Ілько Борщак пише: "Мазепа мав більш 60-ти, коли закохався в Мотрю. Його дужий організм не відчував наступу літ... Був якийсь чар довкола цієї незбагнутої постаті, слава та кохання супроводили її вірно" [1, с. 56–57]. А Євген Маланюк згодом писав:

*В панцир закуто груди і плечі.
Тінню за ними – спалені крила,
Серце юне і тіло старече
Пурпур і бронза окрили* [3, с. 130].

Несприйняття хвилимих настроїв натовпу, розуміння ролі авторитетного лідера в історичному процесі – одні з фундаментальних ознак світогляду Мазепи, які зображає Людмила Старицька-Черняхівська. Це бачення підкріплювалося конструктивними вчинками: саме він припинив добу Руїни, стабілізував життя простолюду, дбав про освіту і культуру, будував, укріплював міста. І на цьому фоні важко не співчувати гетьманові, коли він, згнітивши гордість, вирішує, що ще не час повідомляти Петру I про свої державницькі наміри. Патріотично налаштована козацька верхівка вимагає від Мазепи просити допомоги у шведського короля. Мазепі вже неможливо сумніватися, немає побічної альтернативи історичного розвитку.

Але на гетьмана чекає жахлива поразка: винищення Батурина, настрої зневіри, зрада навіть тих, хто клявся Мазепі у вірності аж до смерті. В той самий час до гетьмана приєдналося запорізьке військо на чолі із кошовим отаманом Костем Гордієнком, одержимим підйомом національного духу. Благородна мета відстояти національну честь і свободу веде з'єднані гетьмансько-запорізькі полки.

Людмила Старицька-Черняхівська застосовує прийом художнього монтажу, щоб вмістити епічний сюжет в обмежену драму. Так, п'ята дія твору поділена на дві картини: перша зображає ситуацію перед вирішальною битвою, друга – після неї. Мазепина незламна воля вселяє віру в майбутнє його політичним спадкоємцям.

Людмила Старицька-Черняхівська обрала власну художню версію розв'язки драми: гетьман випиває отруту. Сильна особистість гине в боротьбі з історичною необхідністю. За допомогою конструктивно-технологічного, проблемно-тематичного, сюжетно-подієвого та образно-структурного зрізів драматичного конфлікту письменниця моделює образ гемана Мазепи, враховуючи його ціннісні світоглядні орієнтації, прагнення та велич.

У шкільній бароковій драмі "Милость Божія Україну от неудоносимих обид лядских через Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войска запорозьких гетьмана, свободившая і дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная школах ківських 1728 літа", яку виставляли в Києво-Могилянській академії, прославляє гетьмана Богдана Хмельницького. Людмила Старицька-Черняхівська вмонтувала елементи цієї давньої драми у свою власну, яку теж назвала "Милость Божа". Написана в 1919 році, вона, безперечно, мала слугувати ще однією духовною опорою для українців у часі боротьби за власну державу. Авторка зображає добу гетьманування Данила Апостола, який намагається бути гідним послідовником Богдана Хмельницького.

Учні Києво-Могилянської академії на честь приїзду гетьмана та полковників ставлять на сцені п'єсу "Милость Божа". Чекаючи Данила Апостола, вони складають осанну: "О преславний і презацний гетьмане, того бо Данила дав еси нам Господь, да прославить він заплакану отчизну матку нашу, да укротить ненатлих ворогів, левів рикаючих" [5, с. 337].

Драматургиня змальовує різні століття, різних гетьманів, але акцентує на тому, що незмінними залишаються політичні утиски українців. У інтермедії троє пройдисвітів уособлюють ворожі для України сили. Вкотре постає її персоніфікований образ

*Милосердний до Тебе, Боже всесильний,
Прибігаю аз, воззри на плач мій умильний
Доколі мя до кінця забудеш, Боже,
Душа моя від скорби во мені ізнеможе.* [5, с. 363].

Невідомий бароковий автор шукає в образі Богдана Хмельницького альтернативу українському історичному безсиллю, Людмила Старицька-Черняхівська підхоплює цей мотив для підсилення антиімперських настроїв. Постать Данила Апостола є радше статичною, а іноді й схематичною, хоча в історіографії про нього пишуть як про дбайливого господаря України.

Твір був написаний 1918 року, що викликав великі надії на відновлення державності, тому, можливо, письменниця вирішила таким чином організувати художній матеріал.

Висновки

П'єси Людмили Старицької-Черняхівської з української історії, авторське трактування образів українських гетьманів засвідчують небуденність, абсолютне новаторство естетичних пошуків у характеротворенні і трактуванні позитивних героїв та антигероїв, спробу відірватися від узвичаєних тенденцій в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. Драматургія письменниці виконувала просвітницьку і виховну роль, була спрямована на зростання національної самосвідомості та повернення українському народові історичної пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борщак І. Мазепа. Орлик. Войнаровський : історичні есе. Львів: Червона калина, 1991. 254 с.
2. Костомаров М. І. Історія України в життєписах визначніших її діячів; [репринт. відтворення]. К. : Україна, 1991. 493 с.
3. Маланюк Є. Ф. Земна мадонна. Вибране. Братислава – Пряшів – Лондон, 1991. 358 с.
4. Ставицький О. Ф. Драма з глибин народного буття. *Бувальщина: Драми. Комедії. Діалоги. Водевілі*. Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. К. : Дніпро, 1990. С. 5–21.
5. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. К. : Наукова думка, 2000. 848 с.
6. Чернова І. П. Еволюція проблематики та поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література". К., 2002. 20 с.
7. Швець В. С. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (проблематика і поетика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література". Дніпропетровськ, 2008. 19 с.

REFERENCES

1. Borshchak I. Mazepa, Orlyk, Voynarovsky: istorychni esei. Lviv: Chervona Kalyna, 1991.
2. Kostomarov M. I. Istorია Ukrainy zhyttiepysakh vyznachishykh yii diachiv; [reprint. reproduction]. K.: Ukraine, 1991.
3. Malaniuk E. F. Zemna Madomma. Vybrane/ Bratislava – Pryashiv – London, 1991.
4. Stavytskyi O. F. Drama z hlybyn natsionalnoho zhyttia. *Buvalshchyna: Dramy. Comedii. Dialohy. Vodevili*. K.: Dnipro, 1990.
5. Starytska-Chernyakhivska L. M. Dramatychni tvory. Proza. Poezia. Memuary; K.: Naukova Dumka, 2000.
6. Chernova I. P. Evoliutsia poetyky ta problematyky u dramaturhii Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi: avtoreferat. K., 2002.
7. Shvets V. S. Istorychna drama Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi (problematyka i poetyka): avtoreferat. Dnipropetrovsk, 2008.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.23

Liubov Protsiuk, PhD (Philol.), Assoc. Prof.,
ORCID ID: 0000-003-15820434
e-mail: liubovbohdprotsiuk@ukr.net
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine

UKRAINIAN HETMANS AS THE CREATORS OF THE STATE IN THE DRAMATURGY OF LIUDMYLA STARYTSKA-CHERNIAHIVSKA

The article analyzes the specifics of the artistic reinterpretation of the images of Ukrainian hetmans in the dramaturgical heritage of Liudmila Starytska-Chernyakhivska, traces the specifics of character modeling of historical characters. The dramas "Hetman Doroshenko", "Ivan Mazepa", "Mylist Bozha (Mercy of God)" are taken into account. The connection between the theoretical postulates of Liudmila Starytska-Chernyakhivska and their artistic embodiment in the dramatic works of the author was revealed. It is proved that the artistic heritage of the writer is a unique phenomenon of Ukrainian literature. Liudmila Starytska-Chernyakhivska represents the progress of the national spirit through the understanding of national history, and not just borrowing a plot basis from it, but revealing its drama through the depiction of complex characters that define and themselves determine the path of nations. distinguish the figures of the hetmans and their supporters against the background of the general population, endowed with ethnic and religious identity, and therefore politically vague and devoid of firm moral criteria. It is noted that Liudmila Starytska-Chernyakhivska

skillfully and appropriately organizes the composition of her historical dramas. It was concluded that Liudmila Starytska-Chernyakhivska, with her dramatic works, sought the basis for historical optimism in the complex socio-political era of which she was a contemporary, and the writer's drama often played an enlightening and educational role, was aimed at the growth of national self-awareness and the return of the Ukrainian people historical memory.

Keywords: *historical drama, poetics, interpretation, conflict, image, character, hetman.*

Оксана Сліпушко, д-р філол. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-7401-7492
e-mail: o.slipushko@knu.ua

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна,
Ольга Щелкунова, д-р філософії, асист.
ORCID ID: 0000-0002-0030-3592
e-mail: olhashchelkunova@knu.ua
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

АВТОРСЬКА ПАРАДИГМА ОБРАЗУ ГЕТЬМАНА ДМИТРА ДОРОШЕНКА У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Передумова доцільності проведення аналізу полягає у важливості вивчення творчості Людмили Старицької-Черняхівської, яка присвятила увагу історії України, зокрема часам Руїни та постаті гетьмана Петра Дорошенка. Актуальність теми обумовлена прагненням визначити специфіку трактування історичної постаті крізь призму світогляду письменниці та виявити вплив цього тлумачення на загальне сприйняття історії України. У статті визначаються особливості трактування авторкою образу гетьмана, його місце в історії України. Обґрунтовується звернення авторки до жанру історичної драми як найбільш ефективного для представлення складного і неоднозначного образу гетьмана Дорошенка та інших історичних постатей. Усі персонажі подані у світлі авторського художнього бачення. За їх посередництвом Людмила Старицька-Черняхівська осмислює проблему української державності через світогляд і поведінку людей, діячів історичного масштабу. У статті подані історичні факти, пов'язані з життям і діяльністю гетьмана, наголошено на синтезі у творі реального та художнього первнів. Акцентується увага на присутності у тексті авторського домислу. Письменниця міркує про сенс людського буття в історії, про місію і призначення людини через образ Петра Дорошенка як людини з високим історичним призначенням й Івана Самойловича як особистості пересічної, корисливої. В основу статті покладений історико-літературний підхід, що виявляється у застосуванні загальнонаукового (синтез і узагальнення), системно-описового, текстологічного і філологічного методів. Аналіз твору представляє нам твердження, що найвищою

самореалізацією особистості, її високою історичною є боротьба за рідну землю. Ця ідея реалізується через образ Петра Дорошенка. У драмі утверджується теза про майбутнє відродження України, а Руїна часів Петра Дорошенка проектується на сучасне письменницьке життя.

Ключові слова: українська література, Людмила Старицька-Черняхівська, історична драма, художній домисел, синтез, історичний персонаж.

Творча спадщина Людмили Старицької-Черняхівської репрезентує в історії української літератури авторське оригінальне осмислення ряду історичних постатей. Зокрема, складної та неоднозначної особи гетьмана Петра Дорошенка. Специфіка трактування і художнього тлумачення цієї особистості зумовлювалася загальним світоглядом письменниці, її розумінням історії України та ролі персони в ній. Вихована у національних традиціях родини Старицьких і Лисенків, донька відомого письменника і громадського діяча Михайла Старицького й Софії Лисенко представила цілком оригінальний погляд на національні типи, представивши його на сторінках своїх драматичних творів. Загалом художній світогляд письменниці, знайшовши свої вияви в особливостях історичних образів, є результатом життєдіяльності Старицької-Черняхівської.

Свого часу вона була членкинею Української Центральної Ради, виступила однією з фундаторок й активних учасниць Товариства (комітету) "Український національний театр", Національної ради Українських жінок, співробітником Всеукраїнської академії наук. Подібно до багатьох патріотично налаштованих інтелігентів, Людмила Старицька-Черняхівська була заарештована у сфабрикованій справі так званої Спілки визволення України. Під час слідства письменниця обстоювала думку про те, що такої організації насправді не існувало, що вона сама дійсно спілкувалася з іншими заарештованими, але як із приятелями. Загалом же визначальним завданням інтелігенції вона вважали культурну і літературну працю, поширення освіти й українських ідей серед народу. Людмилу Старицьку-Черняхівську було звинувачено у членстві в СВУ та зв'язках із іноземними "капіталістичними державами". Письменницю засудили на п'ять років позбавлення волі з обмеженням у правах на три роки.

1930 р. Старицьку-Черняхівську звільнили з-під варти із заміною строку на умовний, вислали жити в тогочасне місто Сталіно (нині Донецьк). З 1936 до 1941 рр. вона мешкала в Києві. Після звинувачення в антирадянській діяльності була вивезена до Казахської РСР. Померла у дорозі, що виявилася занадто важкою для вже літньої письменниці. Людмила Старицька-Черняхівська була реабілітована 1989 р.

Історична драма Людмили Старицької-Черняхівської "Гетьман Дорошенко" залишається мало дослідженою, зважаючи також і на складність порушених у ній історичних питань та їх художніх тлумачень. Вперше твір було надруковано 1911 р. в лютневому випуску журналу "Літературно-науковий вісник". Після того драма фактично перебувала в забутті до 90-х рр. ХХ ст. Центральна у п'єсі історична постать гетьмана часів Руїни Дмитра Дорошенка представляє загалом суспільно-політичні погляди самої авторки, котра була палкою прихильницею саме державницьких українських позицій. Письменниця поклала в основу сюжету складні історичні події, представивши власне їх розуміння. Старицька-Черняхівська осмислює в художньому ключі важливі постаті української історії, насамперед Петра Дорошенка та загалом історичний контекст часів Руїни. Ці діячі мали різні орієнтації та переконання, формуючи суперечливий тогочасний суспільний контекст. Зокрема, постаті Петра Дорошенка, Івана Мазепи, Павла Полуботка, проте всі вони ставили собі за мету національне звільнення України від будь-якого гніту.

Подаючи художні тлумачення ряду історичних фактів, Старицька фактично продовжує традицію Тараса Шевченка. В його поемі "Заступила чорна хмара та білу хмару", написаній 1848 р., осмислюється доба Руїни, подано художнє трактування трагедії українського народу. Шевченко зобразив гетьмана Дорошенка як "хороброго козака", "вдумливого державного діяча", патріота своєї Вітчизни. Він величає його "запорозьким братом", "славним Дорошенком", продовжуючи народну традицію. Кобзар подає образ гетьмана, який бідкається через історичну долю України:

*– Не боюсь я, отамани,
Та жаль України, –
І заплакав Дорошенко,
Як тая дитина!* [4, с. 156].

Кобзар особливо шкодує про те, що гетьман згас і помер у московській неволі:

*Мов орел той приборканий,
Без крил та без волі,
Знеміг славний Дорошенко,
Сидячи в неволі,
Та й умер з нудьги. Остило
Волочить кайдани.
І забули в Україні
Славного гетьмана* [4, с. 157].

Великий сум висловлює Шевченко через історичне забуття в Україні славних справ гетьмана, зокрема його змагань за волю і боротьбу з Московським князівством у часи свого гетьманування.

У центрі драми "Гетьман Дорошенко" перебуває постать і особистість гетьмана. Він був видатним державним, політичним і військовим діячем. Обравши для змалювання цього образу саме жанр історичної драми, письменниця наголошує: "Історична драма найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee* (не модною). Разом із тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадянським обов'язком і т. ін. Історія України давала багатий матеріал письменнику-драматургу. До літературної творчості мало дужої волі, та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм! Це кристал літературної творчості, в нім повинні переломитись пафос лірики, спокійна величність епосу, глибіню психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени" [1, с. 672–673].

Дмитро Дорошенко – складна і неоднозначна історична особистість. Її художнє осмислення потребувало масштабних авторських інтерпретацій історичного контексту і матеріалу. У 1665–1676 рр. він був гетьманом Війська Запорозького Правобережної України. Стояв на чолі Гетьманщини протягом 1668–1670 рр. Його правління припало на складні часи Руїни. Онук Михайла Дорошенка (соратника Петра Сагайдачного) свого часу проходив службу у Богдана Хмельницького, виконуючи його дипломатичні доручення. Був активним учасником переговорів зі шведським урядом щодо союзу проти Речі Посполитої. А після смерті Хмельницького визнав владу Івана Виговського, хоча не належав до його близького оточення. Дорошенко брав участь у перемовинах із посольством Станіслава Казимира Беневського, які завершилися Гадяцьким договором. 1658 р., перебуваючи у таборі під Гадячем, зробив спробу протистояти московським військам у Срібному, але не вдалося утримати містечко від армії Семена Пожарського, бо та була сильніша. Після посилення у суспільстві настроїв проти тогочасного гетьмана Виговського перемістився на Чигиринщину, увійшовши до близького оточення обраного на Чорній раді гетьмана Юрія Хмельницького. Дорошенко брав участь у перемовинах із Олексієм Трубецьким, які завершилися підписанням Ю. Хмельницьким Переяславських статей. Час швидко довів хибність угод, і Дорошенко знову включився у процес для їх перегляду. У 1665 р. він був обраний тимчасовим гетьманом правобережної України. Серед його реформ варто назвати створення регулярного козацького війська, встановлення на кордоні нової митної лінії, карбування власної монети, провадження політики колонізації незаселених земель, широку міжнародну діяльність. Визначальною тезою політики Дмитра Дорошенка було об'єднання під своєю владою Правобережної та Лівобережної України. Після підписання Андрусівської угоди між Річчю Посполитою й Московією, де було проігноровано інтереси України, Дорошенко прийшов до рішення укласти військовий союз із Кримським ханством і перейти під політичний протекторат Османської імперії. Гетьману вдалося зміцнити свої позиції на Правобережній

Україні та вирушити на Лівий берег. У певний момент він навіть обіцяв Івану Брюховецькому відмовитися від гетьманської влади, якщо той виступить проти московського царя. 1668 р. Петра Дорошенка було проголошено гетьманом усієї України, "обох берегів Дніпра". Проте гетьманував він у такому статусі недовго. Оскільки його політика була спрямована на посилення гетьманської влади та України загалом, московський уряд чинив йому спротив, підтримуючи супротивників. Після укладення Дорошенком угоди з Кримським ханством із-під його влади вийшли козаки Лівобережної України. 1669 р. за допомогою козаків на чолі з Іваном Сірком Дорошенко розгромив військо Петра Суховія і кримських татар, які виступили на його боці. Поки Дорошенка не було на Лівобережжі, у Глухові проголосили гетьманом Дем'яна Многогрішного, який уклав із Московією Глухівські статті. Сам Дорошенко продовжував вести боротьбу за гетьманщину з Московією та Річчю Посполитою. Для нейтралізації Криму він уклав нову угоду з Османською імперією навесні 1669 р. в Корсуні, отримавши від султана титул бея українського санджака. Цікаво, що згідно з цією угодою, султанські грамоти стосовно України мали писатися українською та османською мовами; українська православна церква отримувала автономний статус у складі Константинопольського патріархату; на українських землях не дозволялося будувати мечеті та брати ясир; землі України визначалися від Перемишля до Путивля. Після укладення 1672 р. урядом Речі Посполитої Буцацького мирного договору і фактично відмови від Правобережної України, Московія розпочала свій наступ. Унаслідок було скинуто Дем'яна Многогрішного і проголошено гетьманом усієї України Івана Самойловича. У результаті битви під Чигирином, за допомогою османсько-татарських військ Правобережна Україна знову була під владою Дорошенка. Після війни з Московщиною українські міста і села нагадували руїну. Також відбувалися татарські напади, що зумовлювало розчарування в політиці Османської імперії. 1675 р. Дорошенко сам склав гетьманські повноваження, а Іван Сірко присягнув на вірність Московії та цареві. Сам Дорошенко не виконав вимоги царського уряду присягнути на

вірність цареві у присутності Самойловича й Ромодановського. Після поразки 1676 р. під Чигирином колишній гетьман оселився в містечку Сосниця на сучасній Чернігівщині. Потім на вимогу царського уряду переїхав у Москву, де був призначений в'ятським воєводою. Доживав віку під Москвою в селі Ярополчому, будучи одруженим із Агафією Єропкиною, стовповою дворянкою. Подружжя народило трьох дітей (сини Олександр і Петро, дочка Катерина). Там Дорошенко і помер 1698 р., де й похований.

Саме за художню інтерпретацію такої суперечливої та масштабної історичної постаті взялася Людмила Старицька-Черняхівська. Авторці вдалося представити монументальний образ гетьмана в широкому спектрі його діяльності. На початку драми жіноча постать змальовує картину тогочасної Руїни, котра визначає загальний тон твору:

*Кривавіє, сплюндрованії ниви,
Останній зойк конаючих борців,
Вогні пожеж під грізним чорним небом
І крик страшний ширяючих круків...
Де ділось все? Ви, лицарі Руїни,
Що бились в передсмертній боротьбі,
Що прагнули "заплакану отчизну"
Оборонить, зміцнити й захистить. [2, с. 60].*

Таким чином авторка наголошує на трагічності описуваного періоду, в контексті чого розгортається ідея захисту України від ворогів. У творі актуалізується історичне минуле для того, щоб нащадки зробили з нього належні висновки. У драмі представлено фактично всю історію гетьманування Петра Дорошенка.

На початку драми бачимо старт його гетьманської кар'єри. Події першої дії відбуваються серед українського степу, на хуторі полковника Яненка. Він бесідує зі старим бандуристом про давні часи, порівнюючи їх із тогочасними кривавими часами. Авторка гостро засуджує чвари між гетьманами як велике зло, негативно міркуючи про козацьку старшину і московських воєвод, насамперед обурюється їхнім свавіллям над власним народом. Потім приїздить полковник Черкаський

разом із Іваном Мазепою, Іваном Сірком, Іваном Самойловичем. Настрої твору стають усе більш тривожними і трагічними. Людмила Старицька-Черняхівська представляє специфіку характеру і світогляду кожного з цих історичних діячів, як саме вона їх бачить і розуміє. Особливою потужною є постать Дорошенка як людини щирої, відважної, сильної духом. Мазепа бачиться як розумний, зважений і хитрий політик. Самойлович поданий як образ негативний, суперечливий справжньому духові українського козацтва. Письменниця характеризує його як підлабузника, задрісника, який волочиться за жінками. Сірко постає втіленням українського січового козацтва, він людина смілива і відверта. По суті таким строкатим і неоднорідним було українське суспільство. Сам Дорошенко постає як втілення козацької старшини, її настроїв і прагнень. Своєю місією він бачить об'єднання України, мислячи себе продовжувачем у цьому сенсі справи Богдана Хмельницького. Сірко, як і все січове козацтво, мріє про волю і свободу дій. Іван Самойлович завжди на боці поміркованих, думає про власну вигоду і прагне завжди залишатися на боці сильнішого. Уособленням народу виступають козак Роман і бандурист.

У діалозі Дорошенка й Мазепа наголошується на суперечливості позицій в українському суспільстві, що зумовлює постійну нестабільність у Вітчизні:

Дорошенко: Чому ж то так?

Мазепа: Бо скільки козаків,

То стільки думок у нас буде; осьде

З двома ми лиш балакали, й вони

Не згодяться із нами: кожен буде

Своїх думок доходить... [2, с. 85].

Таким чином осмислюється нездатність українського суспільства згуртуватися навколо однієї ключової особи. Хоч саме така єдність навколо українського державника вважається авторкою запорукою монолітності суспільства.

У Драмі "Гетьман Дорошенко" визначальною є саме ідея української державності, носієм котрої виступає насамперед головний герой. Він вигукує з болем:

*Ганьба
І сором се! Чи вже останні ми
З усіх людей на цілїм світі білім?
Татарин, лях, москаль, і турчин, й швед,
Усяк народ свою державу має... [2, с. 77].*

Масштабність особистості Дорошенка розкривається також через почуття гетьмана до дочки полковника Яненка – Прісі. Жінка нейтрально ставиться до тогочасних соціально-політичних подій, мріючи жити у світі щасливих людей:

*Хотіла б я
Насамперед урватись з сього степу,
Хотіла б я побачити людей
Відрадісних, веселих, гарних, ясних,
Бо в смутках сих зів'яну, захлинусь.
В моїй душі тремтять пташині крила,
Вони несуть до світла до тепла
Безжурного, прозорого!... [2, с. 66].*

По суті вона звичайна жінка, без політичних позицій і розуміння державницької ідеї. Саме ця пересічність зумовлює те, що вона зраджує з Іваном Самойловичем, постать якого є негативною. Такого історичного факту не зафіксовано, це суто авторська інтерпретація Старицькою історії України. Сам Самойлович є для авторки людиною також пересічною, не здатною відстоювати високі ідеали. Він сам характеризує себе такими словами:

Хто дивиться на небо, той на землі спіткнеться [2, с. 115].

Це такий своєрідний любовний трикутник, в якому особистості мають різне розуміння почуття кохання. Тому компромісу тут бути не може. Для Прісі рідний край, тобто Вітчизна там, де вона буде щаслива. По суті вона чітко не асоціює себе з Україною. Подібно мислить і Самойлович. Для нього важливо отримувати втіху від життя і пити кохання. Натомість зовсім по-іншому мислить Дорошенко. Для нього суть і сенс життя полягають у тому, щоб дбати про народ, вболівати за його долю:

*Те серце вкрай, пече його вогонь
І сорому, і болю за Вкраїну.
Йй за свій народ; як пташка у сільці,
Так в серці сім тріпоче й б'ється думка
Про волю, про свою державу, ось
Що сон жене і заступа кохання,
І гасить сонце в ясних небесах [2, с. 104].*

Друга дія драми присвячена опису подій, які відбуваються в Україні. Авторка представляє роздуми гетьмана Петра Дорошенка про історичну долю Вітчизни. Зокрема, він наголошує на важливості ідеї єдності держави, постаючи прихильником союзу з Османською імперією. При цьому вважає головним максимальне дотримання прав і свобод українського народу та його держави. Дорошенко цілком свідомий того, що Московський уряд не дотримується вимог Переяславської угоди. У свою чергу він розуміє і те, що Польща постійно претендуватиме на певні українські землі й готова піти на змову з султанською Туреччиною. Дорошенко і Мазепа говорять на тему намірів сусідів, яких по суті вважають злими:

*Дорошенко: Ох, думку сю я зміряв геть гадками,
Та в бусурман, невіра ... Ось в чім річ,
Ось що пече....*

*Мазепа: Чи то не християни
Розшматували надвоє нас [2, с. 101].*

Тобто, саме інші християнські народи сприяли тому, що Україна поділена на Правобережну й Лівобережну. Цими християнськими народами є московити і поляки.

Третю дію дослідники цілком правомірно називають психологічною. Бачимо тут описи похмурої осені, які пророчать трагічні події, що наближаються. Вони стосуватимуться як долі України, так і особистого життя Дорошенка. Гетьман отримує анонімну звістку про те, що дружина його зрадила. Він залишає військо й вирушає в Чигирин, де полковник Яненко намагається заспокоїти гетьмана і втішити. Він хоче, щоб Дорошенко залікував "рану в серці", адже його чекають важливі державні справи. Нагадує, що він є лідером козацького війська й України,

тому має піднятися вище особистого болю й образ, а зрадлива дружина не варта його болю й нехтування важливими державними справами. Дорошенко з великим болем і сумом звинувачує дружину в тому, що вона знеславила його ім'я, зрадивши з ворогом Іваном Самойловичем. На думку Дорошенка, Самойлович радий служити всім і будь-якій ідеї заради грошей і слави. А ще його гріхом є постійні залицання до жінок.

*Дорошенко: Не втіхи я шукав
Шукав в тобі любові я! Та так,
Як я тебе кохав, ніхто на світі
Ще не кохав нікого! Думав я,
Що не чужа ж ти рідній Україні,
Що жаль її – твій жаль, твоє життя,
Що рани сі, мої криваві рани
Загоїш ти як рідна, дорога,
Укохана і вірняя дружина [2, с. 128].*

Авторка показує глибокий конфлікт між особистим і суспільним. Для цього вона використовує народну українську символіку, талановито інтегруючи її у контекст душевної драми особистості. На думку Старицької-Черняхівської, кожна особистість здатна чи не здатна на високий чин служіння Вітчизні. У драмі Дорошенко втрачає найкращий час для наступу свого війська. І причиною цього стає особиста трагедія, зрада коханої жінки. Це спонукало його просити допомоги в татар. Стариця Митродора – рідна мати Дорошенка – застерігає сина щодо татар, адже вони невірні, не християни. Коли ж Дорошенко стоїть на своєму, вона проклинає його. Тут бачимо велике психологічне напруження. Кожен із персонажів переживає своєрідний пік почуттів та емоцій. Третя дія п'єси по суті завершується суто політичними і дипломатичними міркуваннями. Авторка у художньому світлі представляє політичні погляди гетьмана Петра Дорошенка у процесі його переговорів із Москвою. Він пропонує угоду, що базується на трьох визначальних тезах: військовий протекторат московського царя, виведення війська з України і ставлення до його козаків-посланців як державних вагомих людей. Стоячи на позиціях Андрусівського договору,

Москва відкидає такі пропозиції українського гетьмана. Водночас гетьман і Москва кожен зі свого боку ведуть перемовини з Польщею. Метою Москви є перетворення Дорошенка на свого союзника, тому йому пропонують різні привілеї, зокрема боярський чин. І хоч багато знатних українців піддалися такій спокусі, гетьман відмовляється, говорячи:

*Не крамар я! З моїх дідів ніхто
Не шинкував, не міряв ліктем зроду.
Не соболів, не грошей й хуторів
Бажаю я, а волі, тільки волі!* [2, с. 148].

Так він послідовно крокує до поставленої мети, наголошуючи на важливості волі особистої та національної.

Четверта дія драми має характер більш оптимістичніший і навіть дещо піднесений. Дорошенко постає переможцем у змаганнях із Польщею, підписуючи з нею мирну угоду, за якою правий берег був під його владою. На жаль, це була остання славна перемога гетьмана Дорошенка. Далі Старицька-Черняхівська наголошує на зростанні хвиль народного обурення з приводу брутальної поведінки "заморського війська", що по суті є окупаційним. І український народ не розуміє, чому так сталося. У суспільстві навіть ходять розмови щодо можливої зради гетьманом свого народу. Розвиток наступних дій драми має характер напружений. Тепер події подаються у стилі більш трагічному і понурому. Дорошенко відчуває певну безвихідь із ситуації, що склалася. Він розуміє, що через нього в його рідній Україні перебувають і хазяйнують представники іншого народу, який не шанує культуру і віру українців. А особисто відвідавши турецького султана, гетьман розповідає Мазепі про побачену наругу іновірців над християнськими святинями. Дорошенко з боєм говорить про те, що сам Магомет IV у мечеті, що була колись християнським храмом, кинув під ноги свого коня хоругви, хрести й образи. Таким чином Людмила Старицька-Черняхівська творить глибокий психологічний образ Дорошенка, особиста і політична драма якого полягає в тому, що він не може помститися так званим "спільникам" за наругу над православною вірою. Гетьман звертається до Мазепи:

*А коні йшли. А серед гатки
Поверх всього, так просто на шляху,
Лежала там свята стара ікона,
Аж почорніла од часу. То був
Святої Діви образ. Просто в небо
Дивилися ті очі із землі,
Сумні, святі, суворі. Ох, несила... [2, с. 161].*

Дорошенко щиро кається, бо вважає, що сам допустив осквернення християнських святинь. Тому порівнює себе самого з Іудою. Тут наголошується на усвідомленні героєм себе як зрадника. Гетьман цілком свідомий того, що має нести за це відповідальність. Адже у складних ситуаціях необхідно радитися з народом. Саме народ має бути головним помічником у справі управління державою і, зокрема, в дипломатичній діяльності. Фактично те, від чого застерігала його колись мати, збулося. Так спрацювало її прокляття. Саме усвідомлення гетьманом своїх помилок є головним чинником розкриття його характеру.

У передостанній дії твору бачимо, як посланці султана вимагають від Дорошенка данину. Найгірше те, що цією даниною мають стати молоді хлопчики, які будуть виховані майбутніми яничарами. І трагічною є згода гетьмана дати цю данину. Такий його крок став остаточним рушієм для відмови від нього рідного народу і козацтва. А сам він змушений втекти на Лівобережну Україну. Четверта дія драми має трагічний характер, будучи сповненою глибоким розпачем Дорошенка. Його трагедія полягає в тому, що він не може зупинити Руїну в Україні. Відображенням важких і трагічних внутрішніх почуттів гетьмана є похмура погода. А себе самого він порівнює з Каїном:

*Я Каїн,
Нема мені тут місця. Чуєш, скрізь
Шепоче все: запродав Україну,
Запродав бісурманові [2, с. 167].*

П'ята дія містить опис битви Дорошенка з ворогами. Він очолює військо, до якого входять віддані його справі старшини і полковники. Всі вони готові померти в бою, але не здатися. У битві під Чигирином це військо протистоїть армії Самойловича

й московського воєводи Ромадановського. По суті їхня поведінка схожа на татарську, адже метою є загарбання України. У трагічному розпачі гетьман починає танцювати, наказавши музикантам грати. Він розчаровано промовляє:

*Там вже нема завзятого лицарства,
Там вже нема козацтва того,
Що піднялось колись за віру й волю [2, с. 167].*

Дорошенко усвідомлює власну поразку і трагедію. А задля порятунку України він готовий піти на муки, якби знав, що Україна знову "воскресне та оживе", що зійде зерно волі на рідних землях. І тепер мати Дорошенка пророче виправдовує сина:

*Ні, сину,
Не згинуло життя твоє і кров,
Проклята тут, не згинула даремне:
Я вироцу її, я переллю її
В нових людей. І всі пекучі сльози,
Проліті тут, квітками я зроцу [2, с. 193].*

Але Дорошенко більше не хоче, щоб гинули козаки, тому вирушає до Самойловича для складання своїх гетьманських повноважень. У цій ситуації полковник Шульга закінчує життя самогубством. Натомість генеральний писар Іван Мазепа, постаючи людиною прагматичною і хитрою, стає на бік Самойловича. А мати-Україна пророче говорить, звертаючись до гетьмана Дорошенка:

*Ти дав минуле, сину, і воно
Уродить нам прийдешиє ... [2, с. 193].*

Таким чином авторка висловлює надію на майбутнє відродження України, у подолання історичної тогочасної Руїни. Фактично Руїна часів Петра Дорошенка проектується на сучасне письменництво життя, коли її Вітчизна так само перебувала під московським радянським гнітом.

Загалом "Гетьман Дорошенко" – блискуча історична драма, в якій представлено складний і неоднозначний образ гетьмана Дорошенка, а також інші історичні постаті у світлі авторського художнього бачення. Письменництво у художньому світлі осмислює

складну проблему української державності через світогляд і поведінку людей, діячів історичного масштабу. Авторка широко міркує про сенс людського буття в історії, про місію і призначення людини. Зокрема, найвищою самореалізацією особистості, її високою історичною місією бачиться Л. Старицькою-Черняхівською боротьба за рідну землю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Старицька-Черняхівська Л. 25 років українському театру. Старицька-Черняхівська Л. *Вибрані твори*. Київ: Наукова думка, 2000. 848 с.
2. Старицька-Черняхівська Л. Гетьман Дорошенко. Старицька-Черняхівська Л. *Вибрані твори*. Київ: Наукова думка, 2000. 848 с.
3. Хорунжий Ю. Вступна стаття. Старицька-Черняхівська Л. *Вибрані твори*. Київ: Наукова думка, 2000. 848 с.
4. Шевченко Т. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Том другий. Поезія 1847–1861. К.: Наукова думка, 1991. 589 с.

REFERENCES

1. Starytska-Cherniakhivska, L. 25 Years of Ukrainian Theater. Starytska-Cherniakhivska, L. *Selected Works*. K.: Naukova dumka, 2000. 848 p.
2. Starytska-Cherniakhivska, L. Hetman Doroshenko. Starytska-Cherniakhivska, L. *Selected Works*. K.: Naukova dumka, 2000. 848 p.
3. Khorunzhyi, Yu. Introductory article. Starytska-Cherniakhivska, L. *Selected works*. K.: Naukova dumka, 2000. 848 p.
4. Shevchenko, T. Poetry 1847–1861. A complete collection of works in twelve volumes. V. 2. K.: Naukova dumka, 1991. 589 p.

Стаття надійшла до редколегії 29.12.23

Oksana Slipushko, DSc (Philol.), Prof.
ORCID ID: 0000-0002-7401-7492
e-mail: o.slipushko@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine,
Olha Shchelkunova, PhD, Assist.
ORCID ID: 0000-0002-0030-3592
e-mail: olhashchelkunova@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

AUTHOR'S PARADIGM OF HETMAN DMYTRO DOROSHENKO IMAGE IN THE DRAMA OF LYUDMYLA STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA

The premise of the feasibility of conducting the analysis is the importance of studying the work of Ludmila Starytska-Chernyakhivska, who devoted attention to the history of Ukraine, to the times of Ruin and the figure of Hetman Petro

Doroshenko. The relevance of the study is due to the desire to determine the specifics of the interpretation of the historical figure through the prism of the worldview of the writer and to reveal the influence of this interpretation on the general perception of the history of Ukraine. The purpose of the paper is the analysis and interpretation of the historical drama "Hetman Petro Doroshenko" by Lyudmila Starytska-Chernyakhivska. The article defines the peculiarities of the author's interpretation of the image of the hetman, his place in the history of Ukraine. The author's appeal to the historical drama genre is substantiated as the most effective for presenting the complex and ambiguous image of Hetman Doroshenko and other historical figures. All characters are presented in the light of the author's artistic vision. Through them, Lyudmila Starytska-Chernyakhivska makes sense of the problem of Ukrainian statehood through the worldview and behavior of people, figures of historical scale. The article presents historical facts related to the hetman's life and activities, emphasizing the synthesis of the real and artistic primal elements in the work. Emphasis is placed on the presence of the author's conjecture in the text. The writer thinks about the meaning of human existence in history, about the mission and purpose of man through the image of Petro Doroshenko as a person with a high historical purpose and Ivan Samoilovych as an average, self-interested personality. The article is based on a historical-literary approach, which turns out to be the application of a general scientific approach (synthesis and generalization); systematic descriptive, textological and philological methods. The analysis of the work presents us with the statement that the highest self-realization of an individual, his high historical one, is the struggle for his native land. This idea is realized through the image of Petro Doroshenko. The drama affirms the thesis about the future revival of Ukraine, and the Ruin is projected on the contemporary life of the writer.

Keywords: Ukrainian literature, Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska, historical drama, Petro Doroshenko, artistic interpretation, synthesis, historical character.

Тетяна Ткаченко, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua

Київський інститут бізнесу та технологій, Київ, Україна

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: І. ФРАНКО – Л. СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА – М. ВОРОНИЙ

Театр є одним із найпопулярніших різновидів мистецтва. У статті висвітлено чільні концепти українського сценічного феномена, дослідження котрого було розпочато митцями та громадсько-культурними діячами, які виступили духовими світочами. У ґрунтовних студіях І. Франка, теоретико-критичних працях М. Вороного й есеїстиці Л. Старицької-Черняхівської наявний діахронічний та синхронічний виміри поступу національного театру, підкреслено чинники розвитку, причини стагнації та перспективи. Тож у праці виявлено специфіку різножанрових та змістовно розмаїтих текстів, які ретельно проаналізовано з виокремленням смислових домінант, котрі увиразнюють ідіостиль авторів. Доведено, що всі праці об'єднує насамперед актуальність проблеми, адже видовишне дійство може виховувати, навчати, спонукати чи, навпаки, зумовлювати деградацію, перетворюючи індивідів на безлику обмежену масу. Театр є репрезентантом нації, здатної розвиватись, поєднуючи питоме і запозичене, трансформуючи у власний формат, аби Україна та українці залишались рівноправними суб'єктами Європи та світу.

Ключові слова: театр, нарис, есей, критика, драматургія, рефлексія.

Вступ

Театр є синтетичним явищем, яке охоплює розмаїті види мистецтва, історичні, культурні та психологічні аспекти, що виявляються в режисерській роботі й акторській грі (взаємодія учасників дійства і глядачів, мова та мовлення, прийоми опанування характерів і бачення контексту, рецепція та інтерпретація), репертуарі (література й музика), декораціях і презентаціях (скульптура, живопис, архітектура). Популярність вистав залежить від різних багатьох чинників, однак незмінними залишаються чари розгортання паралельного буття тут-і-зараз, коли реципієнта захоплюють почуті-побачені думки й чуття і він опиняється віч-на-віч передусім із самим собою.

Український театр став дзеркалом подій, значущих для нашої історії, відобразивши позитивні й негативні, зовнішні та внутрішні складники розвитку національної культури і становлення громадянського суспільства. Для колоніального народу він означав долучення до міжнародної спільноти власними самобутніми зразками. Проте пошуки свого сценічного мистецтва часто були спорадичними, а досягнення – нерівноцінними та оманливими. Про роль театру в осмисленні етноідентичності українства міркували свідки утвердження професійного національного театру – Іван Франко, Людмила Старицька-Черняхівська і Микола Вороний. Їхні праці витворюють умовний диспут, формуючи цілісну картину тогочасної театральної візії.

Мета статті – проаналізувати тексти трьох видатних постатей громадсько-культурного руху, що формують основу вітчизняного театрознавства.

Огляд літератури. Праці дослідників здебільшого спрямовані з'ясувати особливості художньої спадщини зазначених яскравих особистостей (Г. Грицак, Л. Барабан, І. Ільєнко, С. Стежко, І. Денисюк, М. Ткачук, В. Кузьменко, Н. Тихолоз, М. Мороз та ін.). Натомість критичний, історико- і теоретико-літературний доробок є важливим свідченням доби кризь призму тогочасного контексту та у цілісному баченні студій, що містять спільну актуальну проблематику, зокрема театрознавчу, в певний період розвитку національного сценічного мистецтва.

Методи

Чільними методами дослідження стали загальнонаукові та власне літературознавчі, а саме: порівняльно-історичний, біографічний, аналізу і синтезу.

Результати

Інтерес І. Франка до сцени з'явився ще під час навчання у Дрогобицькій гімназії, коли він перекладав і адаптував твори зарубіжних авторів для трупи В. Бачинського. Згодом письменник представив критичні огляди вистав, які потім сформувались у розлогі публічні епістоли, окремі розділи студій, ґрунтовні праці з драматургії та театального мистецтва ("Нові матеріали до історії українського вертепу", "Русько-український театр", "Нове літературне життя в 1892 році", "Наш

театр" тощо). Недаремно його вважають засновником українського театрознавства, праці якого містять історію та критику сценічного мистецтва. Домінантою студій постає розкриття і утвердження спадкоємності національного театру, що доводять причинно-наслідкові явища, з-поміж яких виокремлено автентичні й запозичені, а саме: питоме обрядове (календарне і родинне) дійство як першоджерело, зокрема й дитячі забавки-ігри (вир імпровізації та фантазії); середньовічне корегування народних язичницьких традицій через монополізм християнства в усіх видах мистецтва, що призвело до герметизації та консерватизму; повернення до джерел у барокових драмах, вертепі, але передусім – інтермедіях, які стали осердям сьогочасного буття народу; становлення власне українського театру в умовах імперської окупації; перехід від аматорства до професійного сценічного мистецтва; утвердження національного театру, здатного конкурувати з європейським. Аналізуючи поступ безперервної театральної традиції на теренах України, дослідник аргументує думки, розкриваючи кожний етап розвитку фактами з різних джерел і акцентує чільні аспекти для розуміння проблем театрального сьогодення.

Метою культурно-громадської еліти, на думку Івана Яковича, має стати формування "музицького" театру, складниками якого є народна мова, зрозуміла проблематика і тематична злободенність. Мовне питання для України виступає основою існування країни, запорукою самобутності й незалежності. В умовах ополячення і русифікації відбувалась мовна сегрегація, зокрема у сценічних дійствах. Писані чужою народом латиною, старослов'янською, польською мовами драми лише підкреслювали стану прірву. Натомість інтермедійні замальовки, хай з мандрівними сюжетами, та вертепні побутові сценки, в яких лунало живонародне насичене пареміями мовлення, приваблювали маси. Висміювання вищих верств, уведення локальної специфіки дарувало відпочинок і слугувало психотерапією. Натомість порушення важливих глобальних питань залишалось для освічених. Тому тематика і проблематика вистав неодмінно викривала розрив між простолюдом та інтелігенцією, відображений також у фінансовому аспекті.

Прагнення швидкої наживи знижує рівень, встановлений найдавнішими сакральними діями, містеріями та шкільною драмою. Відсутність відповідного репертуару, який розвиває реципієнтів, унеможливує просвіту. Коли відбувся поділ глядачів за верствами, тобто фінансами, тоді сценічна майстерність перетворилась на ремесло. Розшарування публіки зумовило загальну деградацію. Т. зв. "еліта" почала ставитись до театру як до показу себе, а простолюди задовольнялися низькоякісними сценками. Однак театр повинен виховувати глядача, навіть розважаючи. Адже сміх може варіюватись від гумору до гротеску, відкидаючи пошлість і вульгарність. Вибір має залежати не від коштів за квиток, а від потреби публіки, яка захоче розвиватись і вимагатиме поступу від майстрів сцени. Тож доступність є необхідною умовою діяльності "мужицького" театру.

Іван Якович наголошує, що політичні репресії тоталітарних режимів, шовінізм, асиміляція інтелігенції та втота через нескінченну боротьбу за самовизначення не виправдовують апатію та низький рівень репрезентантів мистецтва. Письменники мають наситити репертуар високоякісними текстами для розмаїтої публіки. Слід актуалізувати минувшину в сьогоденні, показуючи зразки народної боротьби проти окупаційного гніту, соціальної нерівності, коли гідний лідер очолює потужне свідоме українство. Режисери й актори потребують самовдосконалення (мова, знання, ерудиція). Антрепренери зобов'язані стати не номінальними, а справжніми посередниками між реципієнтами та майстрами сцени, ратуючи за національну культуру.

Прикметно, що просвітницьку функцію може виконувати не лише "живий" театр, але й ляльковий та інтермедійний, які слід відродити з етноцентричним репертуаром. Триєдність сприятиме пропагуванню питомого сценічного мистецтва, яке виступає пріоритетним у формуванні патріотичного свідомого громадянського соціуму. Задля реалізації проекту дослідник презентує візію драматичного товариства, що виконує такі функції: координуючий центр (співпраця труп, товариств); інформаційна база (популяризація та огляд вистав); бібліотека (історичні й сучасні літературно-театральні здобутки); агенція

(пошук меценатів, які мали би субвенції за умови національної домінанти в репертуарі).

Отже, І. Франко розкрив джерела українського театрального мистецтва і довів спроможність відродити забуті здобутки в оновленому форматі, необхідному для формування нації, здатної утвердити вільну Державу.

Праця Людмили Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" є мемуарним есеєм, який містить цікаві спостереження безпосереднього свідка діяльності одного з найвідоміших очільників яскравої трупі – Михайла Старицького. Батькові переживання і поневір'яння проймають чуттєвий текст доньки, насичений емоційними авторськими спогадами, багаторівневими рефлексіями, що вповні охоплюють зовнішні перипетії та внутрішні відгомони.

Важлива будова праці, в якій відбувається градація від початкового суто суб'єктивного сприйняття до фінального узагальнення об'єктивної рецепції значення театру для українців у часовому зрізі (минулому, сучасному й майбутньому). Людмила Михайлівна слушно зазначає необхідність оцінювати здобутки майстрів сцени, враховуючи історично-політичний контекст. За тотального придушення будь-яких національних проявів ("невиспівані пісні") саме театр виступив поштовхом і рушієм відродження громади. Нудний та одноманітний "чужий" театр поступився щирому демократичному і чесному "своєму". Недаремно попри сюжетну простоту "Наталка Полтавка" І. Котляревського здобула сценічне безсмертя завдяки реалізації "туги за безкраїм" у живих образах і перемозі шляхетної душі над матеріально-статусними леґацатами. Український театр став "сонцем" поневоленого народу.

Свідома еліта виступила оборонцем українства, опираючись асиміляції та нав'язаному комплексу раба: "В часи найгостріших змін форм державного життя історію роблять тільки найрухливіші частини громадянства; решта ж, ґрунт, уся середня інертна маса живе ще традиціями старих часів" [3, с. 654]. Але кожне звернення до посібників окупаційної влади було смертельно небезпечним, як і тривалі перемовини з неукамі-адміністраторами, котрі чинили на власний розсуд. Розгляд

в інстанціях, уклінні прохання та бодай найменші зрушення-перемоги ставали подвигом, який давав нову надію на покрокове подолання перешкод. Адже дозвіл українських вистав уможливив перетворення аматорських труп на професійні. До побутової тематики залучали соціальні проблеми, спільні й зрозумілі загалу. Життєва правда і вічна загальнолюдська тематика, що спонукають відпочити й замислитись, виступили запорукою тріумфу українського театру на імперських теренах, перевершивши російські (Лівобережжя) та польські (Правобережжя) вистави у мистецькому й фінансовому аспектах. Напівпрофесійні трупи вражали щирістю, захоплювали взаємодією, думаючи та почувачи в унісон із глядачами. Порушуючи питання несправедливої суспільної ієрархії, український театр став потужною силою консолідації громади.

Осердям єднання була мова, яка повертала своє право панувати в рідному краю та просвічувати простолюд, пробуджуючи приспану сутність. Пригадуючи появу перших україномовних вистав з українськими акторами, Людмила Михайлівна підкреслює піднесення духу в театрі-храмі, куди приходили родинами в національних строях, вітаючи кожну драму, комедію, трагедію попри невідповідні та вбогі костюми, декорації тощо. "Чужий" театр не міг збудити та вдовольнити духовні потреби українства, нав'язуючи комплекс меншовартості через калічення мови, безбарвну гру, незнання локальної специфіки, карикатурність персонажів та пошлість. Не дивно, що справжнє життя на українській сцені викликало запал, захват, зачарування. Крім того, для "перших українських дітей" введення питомого в загальнокультурний простір виступало визнанням самоідентифікації, гордістю за національне та сподіванням на здобуття втраченої державності. Передусім подібні думки викликало ставлення до народу – повага, навіть у гумористичних замальовках, коли паритет (рівність і свобода) встановлено без жодних упереджень щодо статків і статусу. Звісно, порівнювати зі світовими сценами ці спроби культурного повернення недоречно, бо для колоніального народу головним було усвідомлення національної належності: "Таким робом,

потроху, помалу, а все-таки діячі українського театру добули більше волі рідній сцені, оборонили її від неминучого загину" [3, с. 712].

Мемуаристка зазначає про жорстокі й абсурдні цензурні втручання ("прокрустове ложе" М. Кропивницький), що зумовлювали численні кількарічні переробки (від назви до уявних протестів), спрямовані на знеохочення драматургів і смерть сценічного мистецтва. Крім того, заборона спілкуватись українською дійовим особам-інтелігентам прирікала український театр на вакуумне животіння. Письменники або "ламали перо", підпорядковуючись вимогам тоталітарного режиму, або "готували крила" прийдешнім поколінням, обмежуючи свій талант і вдаючись до езопової мови. Доводилось брати участь у хитрій грі, аби зберегти бодай частину тексту чи приховати лейтмотив. Упровадження до репертуару історичних п'єс дозволило дещо обійти заборони, але не позбутись шовінізму (вимога перекладати російською "небезпечні" тексти, аби українська публіка нічого не зрозуміла). Тож М. Старицький у промові на з'їзді театральних діячів порушив питання нерівності умов труп, завдяки чому отримав дозвіл на вистави про життя інтелігенції, висвітлення громадянських проблем та історичних акцентів у сьогоденні.

Роль Михайла Петровича у становленні українського професійного театру величезна, насамперед вона полягає у переборенні провінціалізму. Недаремно він переклав і адаптував знані світові твори, зокрема й "Гамлета", щоб українство повернути у світовий культурний простір, увів на сцену першого україномовного інтелігента ("Талан") та, витративши власні кошти, створив досконалий ансамбль – оркестр, хор, декорації, актори (брати Тобілевичі, зокрема "аристократ штуки" І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, Г. Затиркевич). Незважаючи на помітну перевагу спогадів про батька, Л. Старицька-Черняхівська називає М. Кропивницького і М. Старицького двома "астероїдами" єдиної "планети" – українського театру.

Сучасні театральні трупи, крім П. Саксаганського ("високохудожній комізм", "розумний сміх", продумані дрібниці та цілісний образ) і М. Садовського (актуальний репертуар,

психологізм, типові явища й позачасові почуття), замість якісної конкуренції постають "паразитами штуки", оскільки наразі сцена є "катедрою", з якої кожний прагне висловитись. Звісно, це зумовлено низьким рівнем драматургії. Тому Людмила Михайлівна називає найкращі зразки ("Фауст" Гете, "Гамлет" В. Шекспіра, "Вільгельм Телль" Ф. Шіллера), виокремлюючи три різновиди сценічної драми, а саме: символічна (проблеми духу, монологи, відкритий фінал, роль звуку і світла, небезпека безмістовної абстракції), настрою (фатум, гегемонія життя, герой – інертний раб, настрої – "альфаветова істина"), соціальна (дія та боротьба, клас вищий за "незначного" тимчасового лідера-індивіда, що спричинює нівеляцію особистості). Театр доби революції має об'єднати найкраще з усіх видів, наслідування та новаторство, показати силу і велич громади, народу в персоналіях – духовних велетнях, висвітлити патріотизм крізь призму внутрішніх рефлексій та суспільної боротьби у двох проявах – особисті та колективні зусилля: "Ми йдемо в театр не студіювати ту або іншу програму, а *почувати життя*. Примусити нас пережити чуже життя, прилучитись своєю душею до загального життя може тільки штука, а не виклад принципів та ідей ... вже сходить сонце ... Українська драма звертає на новий шлях вільної творчості" [3, с. 725–26]. Для втілення задуму потрібно сформувати такі національні складники: інтелігенція (естетичний смак), драматична школа (репертуар), трупа (якісне виконання). Тільки так український театр знову стане прапором боротьби за незалежність.

Театрознавча спадщина М. Вороного містить різножанрові тексти, адже автор виступає мистецтвознавцем, теоретиком, критиком і публіцистом ("Наші артисти в сценах", "Нові твори драматичні", "Режисер", "Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)", "Два ювілеї" тощо). Домінантою праць є показ національного сценічного мистецтва складником світового крізь призму його розвитку в синхронії та діахронії. Аналізуючи творчість акторів, етапи поступу театру, Микола Кіндратович представляє об'єктивне бачення, прагне врівноважити чесноти й недоліки, аргументує думку ретельним студіюванням ролей та

вистав без емоційних сплесків чи огульних тверджень. Сцена виконує культурно-просвітницьку місію, об'єднує народ у формуванні, обґрунтуванні й популяризації національної ідеї. Тому нагальною стає потреба культурного поступу громади, коли театр буде національним і демократичним "свободним форумом для високого перетворення людського Духу і таємничого одкровення Краси" [1, с. 285].

Невільний роз'єднаний народ зберіг самобутність лише завдяки духовним цінностям і спадщині. Брак грамотності зумовив зниження загального рівня українства, проте сценічне мистецтво стало чинником консолідації та відродження культури. Недаремно Микола Кіндратович підкреслює колосальне значення побутового театру, поштовхом для котрого була діяльність І. Котляревського, Г. Квітки, а професійне втілення задумів здійснилось завдяки М. Кропивницькому, М. Старицькому та І. Карпенку-Карому, коли реальна драма набула найвищого розквіту. Попри цензуру, нагляди й заборони вони повертали етносутність зденаціоналізованій юрбі. "Корифеї" збудили національну свідомість і ствердили присутність самобутнього українського народу на світовій мапі. Першість належить Маркові Лукичу, який показав перевагу питомого українського театру над російським завдяки життєвій правді, впізнаваним ситуаціям та зрозумілому втіленню на противагу штучному мелодраматизму, надуманим темам і штапованій грі. Українці викривали проблеми родинного повсякдення та соціальної нерівності у живонародному театрі, сугеруючи глядачів сміхом і сльозами, збираючи аншлаги, здобуваючи похвалу навіть ворожої преси.

Однак тривале захоплення спричинює сакралізацію та небезпечну стагнацію. Надмірна ідеалізація колишніх здобутків унеможливорює об'єктивну візію та поступ. Звиклі до заслуженої популярності визнаних майстрів та вистав керівники труп здебільшого обмежуються наслідуванням, яке перетворюється на забавку посередніх і тимчасових артистів-аматорів. Дослідник акцентує неприпустимість ігнорування загального поступу, новітніх тенденцій, оскільки хто не розвивається, той деградує. Безліч ситуативних труп, примітивний застарілий репертуар, відсутність цілісного бачення майбутнього української сцени –

все це нівелює здобутки другої половини ХІХ ст., викриває занепад сучасного національного театру, який не бажає вдосконалюватись, задовольняючись швидким і легким прибутком. Нова драма вимагає зосереджуватись на саморефлексіях, що реалізуються у внутрішньому конфлікті, боротьбі з еством, тобто психологізмі, де за зразок править модерна драматургія В. Винниченка, почасти твори Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, І. Франка, С. Черкасенка.

Звідси, головними вадами сценічного мистецтва в Україні постає суцільна байдужість, безвідповідальність і брак фахівців у критиці (не ганити чи хвалити, натомість аналізувати й радити без категоричності, войовничості й вульгаризмів; студіювати теорію та історію, мистецькі зразки; об'єктивно критикувати, узагальнювати й висновувати), драматургії (презентувати не "фабричний продукт", а твір, палітру п'єс для читання та сцени, в яких нема пафосу і шаблонів, натомість представлено модерне бачення людини крізь призму сьогодення, виражено проблеми часу, залучено світові сюжети, філософські категорії, що підвищує рівень утілювачів і реципієнтів), режисурі (тон, ритм, стиль і контекст, ясність задуму, плану та ідеї, актуальна інтерпретація, складання пазлів у цілісну мозаїку, адаптація європейських п'єс, посередництво між автором і акторами, аби надихнути-запалити текстом, розподіляючи ролі за здібностями, а не амплуа, врахування законів оптики й акустики), акторстві (самолюбство має поступитись необхідному вивченню основ – дихання, дикція, знання образу й мови, поєднання таланту й інтелекту, аби стати творцем, а не ремісником), рецепції (публіка чи не найпотужніше впливає на театр, оскільки визначає його доцільність і значення у країні та світі, вона повинна виховуватись і водночас виховувати-вимагати залучити її до загальносвітового культурного процесу завдяки сценічному мистецтву).

Микола Кіндратович вважає ключовими складниками театру репертуар і актора. Перший виступає запорукою еволюції або, навпаки, деградації, бо формує обличчя сценічного мистецтва, локального чи національного. Другий може стати творцем "ненаписаної" драми, якщо зуміє правильно встановити пріоритети: "Слава актора скороминуща, як і його творчість, що міститься в руху, згуку, моменті ... Талант, дар творчої ілюзії – велике

щастя. Талант актора – це надзвичайне щастя!.. Сила впливу – безпосередня і експансійна, що може порвати юрбу до бою" [1, с. 357–358]. Дару замало, необхідні праця та постійне накопичення модерних знань і навичок. Студіюючи роль, артист стає співавтором, перевершує задум драматурга, якщо відмовляється від звичної "школи нутра" задля "творимої дії" (занурення в душу, розкриття психологічно-філософської глибини образу), що вдалося опанувати Марії Заньковецькій. Актор здатний оповити реципієнта чуттєво-мисленнєвим контекстом, бути "паном моменту" в гармонії правди та краси.

Аналізуючи театральні трансформації Античності, М. Вороний підкреслює руйнівне перетворення давньогрецького поважного сценічного мистецтва з естетичною домінантою на давньоримську забавку публіки з акторами-рабами. Циклічність історії викриває подібну зміну в сьогоденні, коли втрачені актуальність, правдоподібність і народна шана поступились зиску, що властиво європейському театру. Наразі українство знову втрачає здобуті позиції через асиміляцію, передусім зрусифіковану інтелігенцію, небажання відповідати часу, який вимагає нового змісту та форм. В умовах шовіністичного режиму варто консолідувати громаду, здатну відродитись власними зусиллями. Купа мандрівних труп із "гопачним" репертуаром лише принижує мистецтво, форпостом якого лишаються вистави М. Садовського. Адже динамічне сценічне дійство може охопити всі верстви населення і знову стати лідером-"рухачем" культури.

Наразі український театр – "підліток", що відтворює діалектику буття в одночасному занепаді та переродженні. Він постає амбівалентним явищем з огляду на поєднання утилітарної функції (служити демократії) та естетичного значення (самоцільне іманентне мистецтво). Репертуар і виконання формують "свою" постійну глядацьку аудиторію: з одного боку, в елітарному дійстві порушено філософські питання, наявна образна символіка і вплив на мислення ерудованої публіки, з другого боку, видовищна егалітарна постановка може і повинна виховувати масу зрозумілими та доступними їй засобами. У театрі впливу важлива емоційна гра, яка впливає на почуття масової публіки. Модерний театр вияву апелює до розуму в символічних образах, декораціях, атрибутах без афектації та

штучності. Увага зосереджена на внутрішньому конфлікті, крізь призму якого відбувається осмислення зовнішніх перипетій. Потрібно зберегти й розвинути обидва різновиди, обравши пріоритетом демократичну ідею формування вільної свідомої нації: "Український театр, опріч безпосереднього завдання мистецтва – підносити вгору і облагороджувати душу, може і повинен в справі національного відродження відіграти ще велику і почесну роль" [1, с. 356].

Дискусія і висновки

Отже, в Україні театр відіграє унікальну роль через історичні колізії. Так, І. Франко, Л. Старицька-Черняхівська і М. Вороний визнають драму, передусім для сцени, найважчим родом літератури, а театр – найвпливовішим засобом виховання і консолідації народу. Іван Якович (домінанта – репертуар) дотримується принципу "наукового реалізму" в ґрунтовних студіях із теорії та історії театру в українському вимірі, Людмила Михайлівна (пріоритет драматурга-режисера) презентує мемуарну мозаїку в автобіографічному есеї, Микола Кіндратович (першість актора) обирає критичний нарис крізь світову мистецьку призму. Вони по-різному оцінюють здобутки ХІХ ст., однак віддають належне "корифеям" за першопоштовх до створення самобутнього професійного театру і майстрам-акторам "золотої доби" (Нечаю, К. Соленику, Н. Ліницькій, Ф. Левицькому та ін.), визначають чільні етапи становлення українського сценічного мистецтва від давнини до сьогодення, підкреслюють появу модерної драми символів з акцентуацією особистості, що вповні втілить Лесь Курбас у виставах "Березоля". Дослідники вбачають живу традицію в інтермедіях та вертепі, вказують на потребу співіснування егалітарного й елітарного мистецтва, наголошують, що театр є "термометром"-дзеркалом буття, оскільки "Кожна нація має такий театр, якого вона варта, якого вона заслугує" [1, с. 351]. Автори праць постають репрезентантами тогочасної театрознавчої візії та спонукають до полілогу щодо формозмістового наповнення і ролі театру прийдешні покоління українства.

Перспективним вбачається подальше студіювання театрознавчих студій початку ХХ ст., їх роль і значення у становленні української модерністської драматургії та новітнього національного театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наукова думка, 1996. 704 с.
2. Касян Л. Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру. *Українознавець*, 2007, № 3. С. 24–28.
3. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К.: Наукова думка, 2000. 839 с.
4. Франко І. Наш театр. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 28. К.: Наукова думка, 1980. С. 279–292.
5. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Зібрання творів у 50-и томах. Т. 29. К.: Наукова думка, 1981. С. 293–336.
6. Edgcomb, S. F. Performing Midsommar: Sweden Nationalism, Folkloric Pageantry, and the Political Power of Symbolic Divergence. *Theatre Survey*, 2023, № 64 (3). С. 324–353. <https://doi.org/10.1017/S0040557423000169>

REFERENCES

1. Voronyi M. Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka. K.: Naukova dumka, 1996. 704 s.
2. Kasian L. Ivan Franko – krytyk, istoryk ta teoretyk ukrayinskogo nacionalnogo teatru. *Ukrayinoznavecz*, 2007, № 3. S. 24–28.
3. Sarytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. K.: Naukova dumka, 2000. 839 s.
4. Franko I. Nash teatr. Zibrannia tvoriv u 50-y tomax. T. 28. K.: Naukova dumka, 1980. S. 279–292.
5. Franko I. Rusko-ukrainskyi teatr (istorychni obrysy'). Zibrannia tvoriv u 50-y tomax. T. 29. K.: Naukova dumka, 1981. S. 293–336.
6. Edgcomb, S. F. Performing Midsommar: Sweden Nationalism, Folkloric Pageantry, and the Political Power of Symbolic Divergence. *Theatre Survey*, 2023, #64 (3). S. 324–353. <https://doi.org/10.1017/S0040557423000169>

Стаття надійшла до редколегії 25.12.23

Tetiana Tkachenko, DSc (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4965-5107
e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua
Kyiv Institute of Business and Technology, Kyiv, Ukraine

THEATRICAL DISCOURSE

OF THE END OF THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES: I. FRANKO – L. STARYCZKA-CHERNYAXIVSKA – M. VORONYI

Theater is one of the most popular types of art. The article highlights the main concepts of the Ukrainian stage phenomenon, the research of which was started by artists and social and cultural figures who acted as spiritual luminaries. In the thorough studies of I. Franko, the theoretical and critical works of M. Voronoi and

the essayist L. Starytska-Chernyakhivska emphasizes there are diachronic and synchronic dimensions of the progress of the national theater, the factors of development, reasons for stagnation and prospects. Therefore, the work reveals the specificity of texts of various genres and content, which carefully analyzes with the selection of semantic dominants that express the idiosyncrasy of the authors. It proves that all works are united primarily by the relevance of the problem, because a spectacular action can educate, teach, encourage or, on the contrary, cause degradation, turning individuals into a faceless limited mass. The theater is a representative of a nation capable of developing, combining the original and the borrowed, transforming it into its own format, so that Ukraine and Ukrainians remain equal subjects of Europe and the world.

Keywords: theater, sketch, essay, critique, drama, reflection.

Ярина Ходаківська, завідувач лабораторії
комп'ютерної лінгвістики
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

РИТМІКА ДРАМИ "ІВАН МАЗЕПА" ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Присвячено розгляду віршиознавчих аспектів драми "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської у порівнянні із творами на історичну тематику Михайла Старицького та Ліни Костенко. Проаналізовано текстологічні проблеми, пов'язані з публікацією драми, вказано на помилки у публікаціях драми технічного та змістовного характеру. Висвітлено використання мовного реєстру у драмі, включення виразів латинською мовою та акцентовано увагу на невербальних елементах, що інкорпоровані до ритмічної структури рядка. З'ясовано ступінь цезурованості 5-стопового ямба у драмі. Показано характер наголошеності стоп у рядку 5-стопового ямба.

Ключові слова: *текстологія, віри, 5-стоповий ямб, ритміка, цезура, невербальні елементи.*

Українська громадська діячка та талановита письменниця Людмила Старицька-Черняхівська мала трагічну долю. Як щира поборниця розвою української культури, вона була звинувачена в націоналізмі, зазнала репресій і загинула внаслідок репресивних заходів НКВД. Надалі у Радянському Союзі її ім'я замовчувалося, а прижиттєві публікації потрапили до закритих спецфондів. Тож творчий доробок Людмили Старицької-Черняхівської на теренах України тривалий час був поза культурним контекстом та не отримав достатньої уваги дослідників.

Метою нашої розвідки буде розгляд драми Людмили Старицької-Черняхівської "Іван Мазепа". Зокрема, ми висвітлимо деякі текстологічні аспекти публікації цього твору, окреслимо певний компаративний контекст історичної драми у віршах

і проаналізуємо її з віршознавчого погляду (особливості komponування поетичного тексту та віршова ритміка).

Літературна творчість Людмили Старицької-Черняхівської, в тому числі її поетична драма "Іван Мазепа", були об'єктом розгляду у дослідженнях Л. Процюк [6], Ю. Хорунжого [13], І. Чернової [14; 15].

Дослідження вірша письменниці нам не відомі, окрім розгляду драматичної дії "Саффо" у розвідці Бориса Бунчука про генезу одного із творів Лесі Українки [2].

Драма "Іван Мазепа" сьогодні відома у чотирьох публікаціях. Перша з них була здійснена у 1929 році [8], незадовго до арешту Людмили Старицької-Черняхівської, який відбувся у 1930-му. Прижиттєве видання "драми на V дій і IX одмін" вийшло в світ у харківському кооперативному видавництві "Рух", дизайн обкладинки розробив Василь Кричевський, що засвідчено його впізнаваним за обрисами шрифту підписом "В·КРИЧ·29". На титульній сторінці було розміщено ідеологічну ремарку про те, що драму дозволено до вистави у державних театрах "з умовою показати соціальну роллю Мазепа ближче до історичної правди" за покликанням на постанову вищої науково-репертуарної ради Головополітпросвіти від 1 березня 1927 року. Ця прижиттєва публікація лишилася основним джерелом тексту, адже оригінал твору не зберігся.

1959 року драму "Іван Мазепа" було перевидано у Нью-Йорку [9]. Зіставлення цього видання з першодруком свідчить, що воно здійснене фототипічним способом. Сторінки тексту ідентичні сторінкам першого видання, подекуди з'явилися характерні вкраплення візуального забруднення, яким може супроводжуватися скопійоване зображення. На титульній сторінці додано плашку із текстом: "Друге не змінене видання. Накладом ООЧСУ і Української Книгарні "ГОВЕРЛЯ". Нью-Йорк 1959 З.Д.А.". Втім, помітних змін зазнала обкладинка другого видання: ахроматичний графічний малюнок став кольоровим (червоний на жовтому тлі), а назва видавництва "Рух" та підпис В. Кричевського зникли.

Третя публікація драми була здійснена 2000 року у виданні: Людмила Старицька-Черняхівська "Вибрані твори. Проза. Поезія. Мемуари", що побачило світ у видавництві Національної академії наук України "Наукова думка" в рамках серії видань художніх творів "Бібліотека української літератури" [7]. Вступна стаття, упорядкування та примітки Юрія Хорунжого. Як зазначено в коментарі до твору, текст драми "Іван Мазепа" подано за першодруком. Мова творів відтворена згідно з правописом 1989 року, чинним на час виходу книжки друком. 2023 року у видавництві "Фоліо" було перевидано текст драми за виданням 2000 року [10] зі збереженням усіх огріхів, яких було допущено у виданні "Наукової думки", про що далі.

Тобто на сьогодні фактично існують дві друковані версії тексту драми Людмили Старицької-Черняхівської "Іван Мазепа": 1) версія 1929 року, точно відтворена у виданні 1959 року; 2) версія 2000 року, виконана за зразком 1929 року, повторена у 2023-му.

На жаль, драма "Іван Мазепа", починаючи з першодруку, не отримала належного технічного оформлення тексту. Як твір драматичний і водночас такий, що включає до своєї структури частини написані віршем, вона потребує дотримання спеціальних правил складання (верстання). Зокрема, рядки вірша мають бути зображені таким чином, щоб можна було простежити цілісність кожного з них. Адже рядок є важливою ритмічною одиницею в поетичному тексті, тим більше, якщо вірш "білий" (що притаманно драматичним творам), тобто відсутня рима як ритмічний маркер.

Цілісне відображення рядків вірша (а отже правильна передача ритму художнього твору) важливе і для читачів твору, і для акторів, які виголошують поетичний текст, і для дослідників-віршознавців, які вивчають закономірності будови тексту. Ми звертаємо увагу на цей текстологічний аспект, бо у віршознавчому дослідженні драми "Іван Мазепа" часто доводилося відшукувати ритм, що мав відповідати авторському задумові, і який було порушено через помилки у верстанні.

Якщо рядок вірша розривається ремаркою або поділяється між репліками двох персонажів, його слід відтворювати "східцями", розташовуючи кожен наступну частину (підряддя) так, щоб її початок був співвіднесений із закінченням попереднього фрагмента. На рис. 1. можна побачити два приклади правильного відображення рядка, поділеного між різними персонажами: "Усіх загнав. / Vivat! Победа! Слава!" та "І п'є устал. / Смотри быть роже драной!". Водночас тут-таки наведено рядок, графічно порушений через неправильне розташування авторських ремарок: "Фу отлегло! / А ти чего не п'єш" [8, с. 117].

	Російської корони злих врагів Усіх загнав.
Голоси.	Vivat! Победа! Слава!..
Петро.	П'є й обтирається. Фу отлегло! До Меншикова. А ти чего не п'єш.
Меншиков	І п'є устал.
Петро.	Смотри, быть роже драной!

Рис. 1. Фрагмент тексту драми з друкованої версії 1929 року

Один із способів виправити це помилкове складання і зберегти графічну логіку рядка наведено на рис. 2. Таким чином, кожен рядок сприйматиметься відповідно до метра і розміру, якими написано твір – білого 5-стопового ямба.

Петро.	<i>П'є й обтирається</i> Фу отлегло!
	<i>До Меншикова</i> А ти чего не п'єш.
Меншиков	І п'є устал.
Петро.	Смотри, быть роже драной!

Рис. 2. Фрагмент тексту драми, виправлений у графічному редакторі

У виданні 2000-го року деякі зміни до складання тексту були внесені, але загалом всі проблеми з технічним оформленням тексту лишилися. Вірш так само не вирівняний по лівому краю через розміщення ремарок у рядку та через те, що довгі імена персонажів, скорочені в першому виданні, були розкриті, і вони "потіснили" власне репліки цих персонажів.

На жаль, у виданні 2000-го року трапилися і помилки, що стосуються змісту, та деякі втрати тексту. Так, скорочену назву групи персонажів *Посп.* було розкрито як *посполит*, а не *посполитий*. Латинську фразу "Fortuna fortis juvat" двічі записано з різними помилками [7, с. 313, 326]. У фрагменті, що наведений на рис. 1, випущено слова "Победа! Слава!" [7, с. 397]. Випущено репліку "Є які листи й папери?" [7, с. 200] і рядок "Самі млини без млива скрізь мололи" перед рядком "Та зрештою спинились і вони" [7, с. 209]. Запитання Орлика до канцеляристів "Універсал списали?" (тобто чи переписали, скопіювали вони універсал) перетворилося на "Універсал писали?" [7, с. 200].

Таким чином, сьогодні є потреба в новому виданні драми Людмили Старицької-Черняхівської "Іван Мазепа", у якому було б виправлено технічні недоліки складання тексту та усунуто інші хиби попередніх публікацій. Сподіваємося, що можливості для такого видання будуть знайдені.

Драму "Іван Мазепа" ми б хотіли розглянути у певному жанрово-тематичному контексті. До зображення подій козаччини у формі великих поетичних творів в українській літературі ХХ століття зверталася Ліна Костенко. Її перу належать історичні романи у віршах ("Берестечко", "Маруся Чурай"), драматична поема ("Дума про братів неазовських"). Якщо у Старицької-Черняхівської формою твору є вірш (білий 5-стоповий ямб), поєднаний із прозовими частинами, то Ліна Костенко оперує переважно віршовими структурами на основі 5-стопового ямба, широко послуговуючись засобами із поліметрії. Обидві авторки вдаються до елементів стилізації давньої книжної мови та народного вірша. Людмила Старицька-Черняхівська використовує їх як стилістичні цитати у прозових частинах; Ліна Костенко –

власне у вірші. Зауважимо також структурну паралель між драмою "Іван Мазепа" та поезією "Любов Нансена" Ліни Костенко. В обох творах жіночий персонаж (Мотря, Єва), ведучи розмову про любов із своїм судженням, набагато сильніше та емоційніше та рішучіше відстоює право на кохання та спільне майбутнє.

Однак передусім взірцем для драматичних творів Людмили Старицької-Черняхівської на історичну тематику був доробок її батька Михайла Старицького – автора віршових драм про події козацької доби "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка", "Оборона Буші" [11]. Саме на його художні схеми орієнтувалася авторка, пишучи власне п'єси для театру, у яких віршові розділи (білий 5-стоповий ямб) сусідили з розділами, написаними прозою. Так само вона вдавалася до поєднання різних мов: поряд з українською використовується російська мова для російських персонажів (у драмі "Іван Мазепа" це Петро та Меншиков) та окремі фрази латинською мовою.

Стосовно використання латини у п'єсі "Іван Мазепа" зауважимо, що нею послуговуються дійові особи українці та іноземці: Мазепа, Орлик, король Карл XII, українські старшини. Росіяни у п'єсі латиною не послуговуються. Тобто латинські вирази, сентенції, вигуки у творі вплетені в українськомовний текст і в українській вірш. Щоб прочитати, як звучали латиномовні фрагменти, ми звернулися до канд. філол. наук, доц. Валентини Миронової. Вона охарактеризувала ці вкраплення до українськомовного тексту як "українська латина" і запевнила, що латина на межі ХІХ та ХХ століть справді могла припасовуватися до норм слов'янського силабо-тонічного вірша та за потреби вимовлятися з нетиповим для класичної латини наголосом тощо.

Наведемо кілька прикладів (тут і далі імен персонажів не зазначаємо; наголоси над словами наші. – Я. Х.):

*

Sapienti sat. Спасибі, батьку наш

[7, с. 212] (згідно з ритмом читається "*sap'ěnti sát*". – Я. Х.)

*

Ми – лицарі: aut vincere, aut mori!

[7, с. 326] (згідно з ритмом читається "авт вінцере, авт м'орі". – Я. Х.)

*

Так, лицарі! Fortúna fórtis júvat.

Весна верне нам все! Vivát! Vivát!

[7; с. 327].

Ще однією рисою, що споріднює вірш Михайла Старицького та Людмили Старицької-Черняхівської, є використання невербальних елементів, вплетених у структуру ритму. Найчастіше у текстах обох авторів зустрічається прийом відтворення сміху через запис на кшталт: *ха-ха, хе-хе, го-го*, який допасований до структури ямбічного рядка. Тобто, передбачається, що актори, сміючись, мають ритмічно повторити задану кількість складів. У драмі "Іван Мазепа" це від двох до восьми складів поспіль: "Го-го! Ще й як! Та ж сили зберемо" [7, с. 210]; "Шабель! Ха-ха! Були колись шаблі..." [7, с. 300]; "І без сорочки. Хá-ха-хá-ха-хá!" [7, с. 246]; "Хе-хе-хе-хе! Хе-хе-хе-хе! Ова!" [7, с. 251]. У Михайла Старицького в п'єсі "Чарівний сон" в одному хореїчному рядку (Х6) зустрічається 3 + 2 + 3 склади відтворення сміху: "Хá-ха-хá, хі-хі! Ой годі! Хá-ха-хá!" [11, с. 567].

В обох авторів у поетичному текст можемо побачити квазі-склад *гм*, який включений у ритмічну структуру рядка як наголошений ("Про мене... Гм!.. А скажуть, що заштатні..." – М. Старицький "Чарівний сон" [11, с. 570]) або ненаголошений ("Гм... Так... ідїть! Одмовити насміливсь..." – Людмила Старицька-Черняхівська "Іван Мазепа" [7, с. 277]).

І тільки в тексті Людмили Старицької-Черняхівської ритмічною функцією наділено також квазі-склади *тс* і *шш*: "Чи не на його вийшло?! Тс... почують..." [7, с. 309]; "Так, батьку! Шш... а з Волги Дончаки..." [7, с. 303].

Зауважимо, що подібний прийом у першій третині ХХ століття можна було зустріти в українській поезії. Наприклад, у віршах Олександра Олеся ("Ха-ха! Ха-ха! Краса яка!", – збірка

"З журбою радість обнялась") чи Євгена Плужника ("Хлип... хлип... / Дайте мені на хліб!", – поема "Галілей"). Та припускаємо, що широкого вжитку він набув наприкінці XIX століття через поширення у концертно-музичній практиці в Російській імперії "Пісні про блоху", написаної М. Мусоргським у 1879 році на слова з російськомовного перекладу "Фауста" Гете, в якій склади на відтворення сміху становлять своєрідний рефрен і повторюються до десяти разів поспіль. Михайло Старицький як особа, зацікавлена у театральній сфері, вочевидь не міг не знати цього популярного твору. Мабуть, тому він та його дочка Людмила включили прийом, на якому базується пісенька, до своїх поетичних текстів.

Переходячи до кількісного аналізу ритмічних особливостей драми "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської, зазначимо, що загалом текст драми містить 3346 рядків вірша. Переважно це рядки білого 5-стопового ямба із невеликим включенням відхилень від метра: рядків 3-, 4-, 6-стопового ямба, хорейних рядків (Х4) та силабічних ритмів. Для визначення показників ритму було сформовано вибірку, до якої увійшли 327 рядків (було відібрано кожен 10-й поетичний рядок твору, деякі з них, які мали розмір, що відрізнявся від 5-стопового ямба, із вибірки виключені). Окремо від цієї вибірки було також виконано обрахунки для тих рядків драми, що написані російською мовою.

Дані по віршу Михайла Старицького використані за дослідженням Бориса Бунчука "Віршування Михайла Старицького". Ми орієнтувалися на усереднені показники ритміки історичних драм поета, написаних у 1890-х роках, наведені дослідником [3, с. 24]. Вірш Ліни Костенко обстежували Наталія Костенко [5] та Ольга Башкирова [1], однак детальних даних стосовно наголошеності стоп та імовірної цезурованості 5-стопового ямба у їхніх працях не наведено, тому ми самостійно обстежили вірш драматичної поеми Ліни Костенко "Дума про братів неазовських" за вибіркою зі 100 рядків [4].

Прикметною рисою ритміки 5-стопового ямба у творчості Михайла Старицького є те, що він мав чітко виражену цезуру

(сталий словоподіл після 2-ї стопи, або 4-го складу, що зберігався у всіх рядках твору). Хоча наприкінці ХІХ століття цезура у цьому розмірі для слов'янської поезії, здавалося б, уже була не актуальною, але, за даними Бориса Бунчука, у віршованих драматичних творах Михайла Старицького цезура охоплювала 100 % рядків [3, с. 23].

Людмила Старицька-Черняхівська у драмі "Іван Мазепа" дотрималася словоподілу після 2-ї стопи у 85 % рядків 5-стопового ямба. Це досить високий показник, який, безсумнівно, впливає на ритмічний малюнок вірша. Дослідник двоскладових розмірів Кирило Тарановський називає такий вірш (у якому словоподіл після 2-ї стопи коливається від 80 до 95 %) – віршем із вільною цезурою [12]. Тобто можна вважати, що поетка значною мірою лишалася в силовому полі ритміки, заданої творчістю Михайла Старицького. Цікаво спостерегти, що понад 1 % рядків драми не мають цезури через те, що починаються з лексеми *ясновельможний*, словоформи якої складаються щонайменше із п'яти складів:

*Свавілля тут, || а там тиранство люте...
Тут кожен пан, || – там кожен хлоп! Це я,
Ясновельможний гетьмане і батьку.
Хрещениця? || Мотрона? І сама!
А пан суддя || і пані судієва?
Вони іще || збираються, а я
Вперед прийшла. || Не буду на заваді? [7, с. 206].*

Інших настільки частотних повнозначних слів (навіть меншої довжини) на позиції початку рядка у творі не спостерігається. Цезурованість окремо взятих рядків російського тексту у драмі "Іван Мазепа" трохи вища від середньої по драмі – 90 %, втім це значення також входить до діапазону поняття вільної цезури.

Якщо дослідити характер словоподілів у 5-стоповому ямбі Ліни Костенко, то можна сказати, що у вірші поетки не тільки не простежується тенденцій до цезурованості після другої стопи, а й навпаки – є виразне прагнення не акцентувати цю позицію в рядку. У "Думі про братів незавських" словоподіл після 4-го складу припадає лише на 41 % рядків.

Наголошеність стоп – один із важливих ритмічних показників, який надає можливість досліджувати індивідуальні риси поетичної манери письменника та простежувати еволюцію певного ритму в літературі. У табл. 1 наведено цифрові показники наголошеності стоп 5-стопового ямба у драмі "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської (вибірка з 327 рядків та окремо по рядках, написаних російською мовою), у віршових драмах Михайла Старицького (за даними Б. Бунчука) та у поемі "Дума про братів неазовських" Ліни Костенко (вибірка зі 100 рядків). На рис. 3 подано графічне представлення характеру наголошеності стоп 5-стопового ямба за тими ж показниками, окрім даних по російських рядках у драмі "Іван Мазепа", через те що обидві лінії гістограми за даними драми досить близькі між собою і на рисунку майже збігаються.

Таблиця 1

Наголошеність стоп 5-стопового ямба, відсотки

	I	II	III	IV	V
"Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської, вибірка	78	70	89	45	100
"Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської, рядки російською мовою	75	72	87	50	100
Віршові драми Михайла Старицького	88	82	89	58	100
"Дума про братів неазовських" Ліни Костенко	96	73	80	28	100

Як можна спостерегти, характер 5-стопового ямба у драмі "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської ближчий до ритму, засвідченого у поетичній драматургії Михайла Старицького. Наголошеність третьої стопи у їх вірші ідентична. По першій, другій та четвертій стопах акцентуація у вірші доньки рівномірно знижена – приблизно на 10 % у кожному випадку. Таким чином Людмила Старицька-Черняхівська у своїй

творчості відійшла від надміру чіткого скандованого ритму (імовірно, за рахунок використання слів більшої довжини), хоча в цілому продемонструвала впізнаваний ритмічний малюнок як спадкоємиця батьківської традиції.

Ліна Костенко, як зауважує дослідниця українського вірша Наталія Костенко, загалом послуговується "франковою моделлю" ямбічного 5-стоповика, у якому сильні перша та друга стопи, а третя та четверта послаблені [5, с. 173–174]. Однак на нашій вибірці саме такого характеру наголошеності стоп не простежується. "Франковою" є перша стопа – із високою, майже суцільною акцентуацією. А друга стопа, все-таки, слабша від третьої, тобто загальний характер альтернуючого ритму із чергуванням сильних та слабких стоп, притаманний 5-стоповому ямбу, збережено. Четверта – традиційно найслабша – стопа у вірші Ліни Костенко виразно послаблена і за наголошенням не досягає навіть 30 %, тоді як, приміром, у вірші Михайла Старицького навіть четверта стопа близька до позначки 60 %.

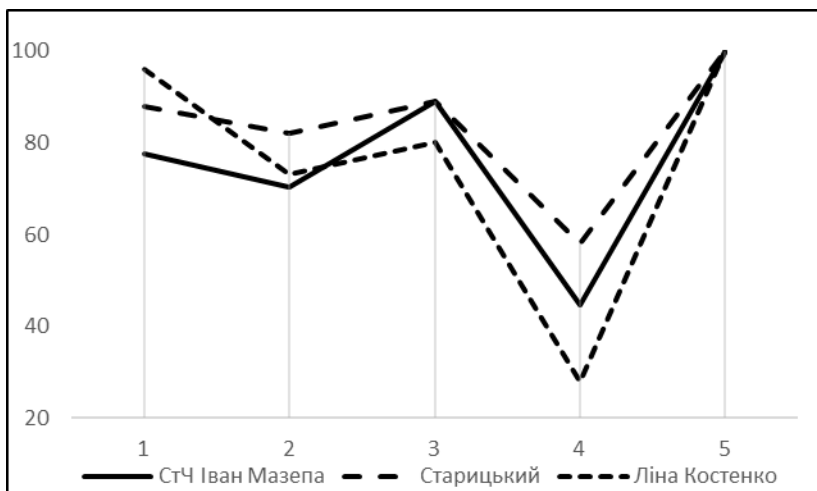


Рис. 3. Наголошеність стоп 5-стопового ямба, відсотки

Таким чином, наше дослідження ритміки драми "Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської засвідчило необхідність актуалізувати текстологічну роботу над творами письменниці, продемонструвало доречність порівняльного підходу у вивченні творчості авторки, зокрема в контексті доробку її батька Михайла Старицького. Ми простежили характер ритміки вірша у драмі "Іван Мазепа" у компаративному аспекті і сподіваємося на подальші широкі як віршознавчі, так і загальнофілологічні та культурологічні дослідження творів Людмили Старицької-Черняхівської.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башкирова О. М. Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка) : Дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. 18 с.
2. Бунчук Б. І. Про можливі джерела форми драматичної сцени Лесі Українки "Іфігенія в Тавріді". *Сад віршознавчий: збірник до ювілею доктора філології, професора Наталії Василівни Костенко*. К., 2021. С. 38–53.
3. Бунчук Б. І. Віршування Михайла Старицького: навч. посібник. Чернівці: Рута, 2004. 48 с.
4. Костенко Ліна. Дума про братів неазовських. *Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема-балада, драматичні поеми*. К.: Рад. Письменник, 1937.
5. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття: Навч. посібник. 2-ге вид., випр. та доп. К.: ВПЦ "Київський університет", 2006.
6. Процюк, Л. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (особливості конфлікту та засобів характеротворення). *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. 2007. № 108. С. 82–93.
7. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К.: Наук. думка, 2000. 848 с.
8. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Харків: Рух. 1929. 152 с.
9. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Нью-Йорк. Друге не змінене видання. 1959. Накладом ООЧСУ і Української Книгарні "Говерля". 152 с.
10. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа. Драматургія. Харків: Фоліо, 2023. 350 с.
11. Старицький М. П. Твори. У 8 томах. Т. 4. Драматичні твори. Упоряд. І. Стешенко. К.: Дніпро, 1964. 704 с.
12. Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Белград, 1953. 367 с.
13. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська. Старицька-Черняхівська Людмила. *Вибрані твори*. К., 2000. С. 5–34.
14. Чернова І. Еволюція проблематики й тематики у драматургії Людмили Старицької Черняхівської: автореф.... канд. філолол. наук. К., 2002. 20 с.
15. Чернова І. Мов криця загартована: образ Івана Мазепи у творчості Людмили Старицької-Черняхівської. *Визвольний шлях*. 2002. Кн. 3. С. 87–98.

REFERENCES

1. Bashkyrova O. M. Versyfikatsiia Liny Kostenko (metryka, rytmika, strofika, fonika) : Dys... kand. filol. nauk: 10.01.06. Kyivskiy natsionalnyi un-t imeni Tarasa Shevchenka. 18 s.
2. Bunchuk B. I. Pro mozhyvi dzhherela formy dramatychnoi stseny Lesi Ukrainky "Ifiheniia v Tavridi". *Sad virshoznavchyi: zbirnyk do yuvileiu doktora filolohii, profesora Natalii Vasylivny Kostenko*. K. 2021. S. 38–53.
3. Bunchuk B. I. Virshuvannia Mykhaila Starytskoho: navch. posibnyk. Chernivtsi: Ruta, 2004. 48 s.
4. Kostenko Lina. Duma pro brativ neazovskykh. *Sad netanuchykh skulptur: Virshi, poema-balada, dramatychni poemy*. K.: Rad. Pysmennyk, 1937.
5. Kostenko N. V. Ukrainske virshuvannia KhKh stolittia: navch. posibnyk. 2-he vyd., vypr. ta dop. K: VPTs "Kyivskiy universytet", 2006.
6. Protsiuk, L. Istorychna dramaturhiia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi (osoblyvosti konfliktu ta zasobiv kharakterotvorennia). *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya Filolohichni nauky*. 2007. № 108. S. 82–93.
7. Starytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. K.: Nauk. dumka, 2000. 848 s.
8. Starytska-Cherniakhivska L. Ivan Mazepa. Kharkiv: Rukh. 1929. 152 s.
9. Starytska-Cherniakhivska L. Ivan Mazepa. Niu-York. Druhe ne zminene vydannia. 1959. Nakladom OOChSU i Ukrainskoi Knyharni "Hoverlia". 152 s.
10. Starytska-Cherniakhivska L. Ivan Mazepa. Dramaturhiia / Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. Kharkiv: Folio, 2023. 350 s.
11. Starytskyi M. P. Tvory. U 8 tomakh. T. 4. Dramatychni tvory. Uporiad. I. Steshenko. K.: Dnipro, 1964. 704 s.
12. Taranovsky K. Rusky dvodelny rytmovy. Beohrad, 1953. 367 s.
13. Khorunzhyi Yu. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska // Starytska-Cherniakhivska Liudmyla. Vybrani tvory. K., 2000. S. 5–34.
14. Chernova I. Evoliutsiia problematyky y tematyky u dramaturhii Liudmyly Starytskoi Cherniakhivskoi: avtofef... kand. filolol. nauk. K., 2002. 20 s.
15. Chernova I. Mov krytsia zahartovana: obraz Ivana Mazepy u tvorchosti Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi // Vyzvolnyi shliakh. 2002. Kn. 3. S. 87–98.

Стаття надійшла до редколегії 25.12.23

Yaryna Khodakivska, Head of the Computer
Linguistics Laboratory
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE RHYTHM OF THE DRAMA "IVAN MAZEPA" BY LUDMILA STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA

The article is devoted to the poetic aspects of the drama "Ivan Mazepa" by Lyudmila Starytska-Chernyakhivska. A comparison is made with dramatic works in poems on historical themes of Mykhailo Starytskyi (Lyudmila's father) and Lina Kostenko. Textological problems related to the publication of the drama "Ivan

Mazepa" are analyzed. It is indicated that there are two versions of the publication of the drama. The publications contain numerous technical errors (incorrect composition of the verse text) and errors in words and omission of phrases. The use of language register in the drama and the inclusion of expressions in the Latin language are highlighted. The method of using quotations in Latin is "Ukrainian Latin", that is, the adaptation of Latin phrases to Ukrainian pronunciation and to the rhythm of a poetic iambic line. Emphasis is placed on the use of non-verbal elements included in the rhythmic structure of the line. It is indicated that Lyudmila Starytska-Chernyakhivska introduces quasi-syllables (quasi-words) into the rhythmic structure of the line to indicate laughter and other non-speech sounds. The possible genesis of such a technique is traced to the popular "Song about the Flea" based on Goethe's "Faust". It was found that in the drama "Ivan Mazepa" the iambic pentameter has a high level of caesura (stable hyphenation after the 4th syllable is 85 %). It is indicated that the caesura is conditioned by the use of certain vocabulary at the beginning of a poetic line. It is noted that the caesura is inherent in the poetic works of M. Starytskyi, although at the beginning of the 20th century it was considered an outdated phenomenon in poetry. In modern poetry (Lina Kostenko's works), there is no caesura in the iambic pentameter. The nature of accentuation of the feet in a line of iambic pentameter is shown. It was found that the rhythm of the drama "Ivan Mazepa" by L. Starytska-Chernyakhivska is quite close to the rhythm of M. Starytskyi's works. Whereas the rhythm of Lina Kostenko's works has a different character. Hopes were expressed for a new scientific edition of Starytska-Chernyakhivska's works and for the continuation of poetic studies of her works.

Keywords: *textology iambic pentameter, caesura, verse, rhythm, non-verbal elements.*

Ганна Холод, канд. філол. наук

ORCID ID: 0000-0002-2479-9721

e-mail: kholodanna@ukr.net

Міжрегіональної академії управління персоналом,

Київ, Україна

СПЕЦИФІКА ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ "ДІАМАНТОВИЙ ПЕРСТЕНЬ"

Проаналізовано образи Віталія Лисенка, Гончаренка, Броніслави, Стефана Порецького, пані Стецької, старої польської графині, собаки Трезора, Ружмайлова, діамантового персня, образ крил, війни. З'ясовано засоби характеротворення, використані письменницею для повного розкриття образів персонажів, презентації їхніх емоційних станів, духовної трансформації, композиційні особливості історичної повісті, які дозволяють реконструювати історичні події в їхній динаміці й простежити причинно-наслідкові зв'язки.

Ключові слова: образ, засоби характеротворення, емоційний стан, історична повість.

Вступ

Творчість Л. Старицької-Черняхівської була об'єктом дослідження Л. Процюк [4], Т. Кари [1], В. Отчиченко [3], І. Чернової [7], Г. Немченко [2], В. Разживіна [5] тощо. Науковці Т. Кара, Г. Немченко, В. Разживін зосередили увагу на дослідженні історичної повісті "Діамантовий перстень".

Т. Кара в статті "Людмила Старицька-Черняхівська як історичний повістяр" [1] приділила увагу історії видання історичної повісті "Діамантовий перстень", аналізу зображення польського повстання, відзначила новизну обраної письменницею теми, проєктування "події польської історії на історію українську" [1].

У статті Г. Немченко "До проблеми дослідження творчості Л. Старицької-Черняхівської" [2] частково висвітлено проблемно-

тематичний, композиційний, образний, мовний рівні повісті "Діамантовий перстень". У цій статті обґрунтовано твердження щодо кваліфікації повісті "Діамантовий перстень" як історико-пригодницької.

В. Разживін у статті "Художня своєрідність історичної повісті Л. Старицької-Черняхівської «Діамантовий перстень»" осмислив художню своєрідність історичної повісті "у контексті особливостей літературного процесу 20–30-х років ХХ століття" [5], переважно зосередивши увагу на образі головного персонажа.

Отже, з огляду на вищезазначене ґрунтовного висвітлення потребує образна система історичної повісті "Діамантовий перстень", зокрема й образи тих персонажів, які не потрапили в поле дослідницької уваги.

Мета статті – з'ясувати специфіку образної системи історичної повісті Л. Старицької-Черняхівської "Діамантовий перстень".

Методи

Для дослідження специфіки образної системи історичної повісті Л. Старицької-Черняхівської "Діамантовий перстень" використано описовий, системний методи, методи аналізу, синтезу, узагальнення.

Результати

Необхідно зазначити, що специфікою історичної повісті "Діамантовий перстень" є така композиційна особливість, як використання розлогої ретроспекції у формі спогаду українця, колишнього ротмістра російської армії, що дозволяє письменниці продемонструвати всі етапи його духовної трансформації й динаміку історичних подій.

Образ діда, колишнього учасника бойових дій, у повісті "Діамантовий перстень" змодельовано за допомогою вербальної реконструкції історичних подій 30-х років ХІХ століття, зокрема битви на Гроховому полі між польськими й російськими військами, з акцентом на динаміці емоційних станів діда, візуалізованих за допомогою жестів ("Дід сердито махнув рукою і загорнувся серпанком диму" [6, с. 9]), виразу очей і фізіологічних реакцій організму ("Очі дідові спалахнули, обличчя зашарілось" [6, с. 9]; "Очі дідові грізно блимали"

[6, с. 10]), тону голосу ("додав дід вже спокійніше" [6, с. 12]), а також створеному ним образом війни.

Детально змальовуючи битву на Гроховому полі, героїзуючи й романтизуючи подвиги тогочасних воїнів, дід за допомогою антитези констатує їхню відмінність від війни кінця XIX століття ("Е, хіба тепер розуміють, що таке війна, тепер не війна – різниця! Нема захвату, нема поезії, нема завзяття. Є холодний розрахунок – знищити щонайбільшу частину ворога. В наші часи війна мала свій ореол, це був герць найвищих сил людського духу: завзяття, презирство до смерті, сила волі, шалений героїзм, життя за товариша, повага до співборця, ганьба довічна тому, хто не кинувся б з добутою шаблею один на п'ятьох, хто повернув би спину ворогові! Годі були завзятці! На дуелі під дулом пістоля їли вишні, на полі січі, бачачи неминучу перемогу суборця, пускали собі кулю в лоба. Завзятці мали право на війну, а тепер!.." [6, с. 8]).

Змалювання кривавої різанини повстанців-поляків у Володимирі регулярним російським військом за допомогою зорових ("Ще купи трупів, чоловічих і жіночих, в роздертій одежі, з розпатланими косами, що свідчили про скажену лютість людську, трупи почеплені на воротях, розбиті будинки, колишні тихомірні притулки добрих родин..." [6, с. 21]) і слухових ("Але серед гвалту, пострілів, скажених вигуків, брязкоту щабель, шипіння вогню, гуркоту одірваних віконниць, розбитих брам, парканів чулися хриплі вигуки: «Єще Польска не згінела»" [6, с. 21]) деталей трагедизує події й сприяє створенню ефекту імерсивності (занурення) в історичний дискурс. Крім того, у творі представлено різні типи командирів, які очолювали воїнів, зміну психологічних станів солдатів у зв'язку з відсутністю бойової активності, впливом інформаційної війни ("До того всього ще й досада, ображене самолюбство. Не знаю вже яким робом, але до нас доходили європейські часописи французькі й англійські. Треба сказати, що вся європейська преса підтримувала поляків, вихваляла їхній героїзм, патріотизм, напала на російський деспотичний уряд, що хотів знищити волю і незалежність Польщі, неславила російську

армію за її невдалі операції. Це обурювало офіцерів, і диспути не припинялися" [6, с. 14]).

Згадуючи історичні події, учасником яких був головний персонаж, дід, українець за походженням, моделював образ себе – молодого ротмістра за допомогою лаконічного портрета ("Я обернувся, – все було гаразд: і уніформа, й зброя, і темне волосся, що високо піднімалося над чолом, і темний вус, і струнка постать" [6, с. 29]), учинків (урятував пані Стецьку з підпаленого козаками будинку – "Я не скінчив, вчүвся страшний гуркіт, частина стелі завалилась, і чорний дим ринув з горища валом, і в ту ж хвилину, несподівано сам для себе, я зіскочив з коня, кинувсь у вікно, схопив жінку на оберемок і перекинув її через вікно і тільки-но встиг вистрибнути сам, як нова частина стелі з гуркотом впала, всю кімнату заслало чорним димом" [6, с. 23]; не скористався правом переможця в польському будинку – "Я зарекомендувався і звернувся до старої графині на французькій мові. Не бажаючи користатися з свого права переможця, я сповістив графіню про те, що мені наказано розташувати екскадрон в її селі, і прохав в неї дозволу спинитися в її садибі і взагалі перепоручав себе її гостинності і ласці" [6, с. 31]; двічі врятував життя українцю Гончаренко – "В турецьку кампанію я його двічі врятував – раз від шаблі, другий – від жовтої пропасниці, і тепер він за мене сторч головою в воду кинувся б" [6, с. 33]; дотримав слова, даного Броніславі й Стефану Порецькому, проігнорував свої почуття заради щастя коханої жінки), зображення емоційного стану під час невдачі щодо порятунку Броніслави й Стефана Порецького, яких під виглядом куплених ним кріпаків намагався перевезти через кордон ("Моє хвилювання, моя мука дійшли такого ступеня, що, здавалося, серце розірветься в грудях. Я прагнув тільки одного – забуття! Темного, безпросвітнього забуття" [6, с. 109]).

Крім сміливості, безкорисливості, доброти, відповідальності, здатності на самопожертву, ротмістру Лисенкові притаманна ще здатність до аналітичного й критичного мислення, яке не тільки сприяло появі в ньому мудрості, пов'язаної з утвердженням пріоритетності любові ("Що – нації, релігії, держави?! Одна любов – єдине щастя на землі" [6, с. 144]), але й підштовхнуло

до прийняття важливого рішення – подати у відставку й повернутися на Полтавщину.

Польська бібліотека графства Ружмайлів, де в молодого ротмістра була можливість ознайомитися із книгами Вольтера, забороненими віршами Раєвського, Рилєєва, Пушкіна, у яких ішлося про боротьбу за волю, стала символічним місцем початку духовної трансформації особистості, відродження національної самоідентичності ("Я згорнув зшиток. Обличчя мені пашіло і кров стукала в скроні. Так... Тут, в цій країні, прокинулася "гідра дремлющей свободы", тут люди взяли за шаблі, щоб вирвати з рук деспота й тирана свою отчизну, а я, а ми... За що ми б'ємося?" [6, с. 55]), що визначила подальші вчинки молодого ротмістра. Зокрема, ідеться про обіцянку польському князеві Стефанові Порецькому, який переховувався в старій липі і якого таємно годувала графиня Броніслава, зберегти його тасмницю. Ця ситуація призвела до внутрішнього конфлікту, зумовленого, з одного боку, усвідомленням порушення свого службового обов'язку, з іншого боку, розуміння чесності вчинку з огляду на людяність ("Що роблю, що зачиняю?! Я, офіцер російської армії, під час війни переховую інсургентів, обіцяю їм допомогу?! Та серце не слухало розсуду" [6, с. 79]).

З образом ротмістра Віталія Лисенка безпосередньо пов'язаний образ спритного денщика Гончаренка, який за будь-яких обставин підтримував і підстраховував свого господаря. Завдяки гострому розумові Гончаренка, його практичності, комунікабельності, умінню прогнозувати розгортання подій Віталію Лисенкові вдавалося уникати неприємних і небезпечних ситуацій. Зокрема, саме Гончаренко, на відміну від молодого ротмістра, переймався тим, що Віталій Лисенко під час порятунку Броніслави й Стефана загубив офіцерську острогу, саме її знайшов німець Штілер і міг використати як доказ участі Віталія Лисенка у звільненні ув'язнених. Передбачивши можливість виникнення такої ситуації Гончаренко максимально швидко придбав другу офіцерську острогу й розмістив її на чоботі ("Такий доказ в його руках! Згадка про загублену острогу ошпарила мене, – я глянув непевно на свої чоботи... Остроги

були на обох. Гончаренко! Це він. Я глянув по хаті і побачив його, він стояв при дверях, рівний, мов струнина, руки по швах, обличчя закам'яніле, тільки в очах радість та хитрий вогник десь в глибині... Наших не піймаєш, – не таких, мов, наскочили" [6, с. 153]). Між денщиком і ротмістром був настільки міцний зв'язок, що після завершення служби Гончаренко приїхав до Віталія Лисенка й залишився жити в нього.

Ще один образ, який відіграє функцію більш глибокого розкриття образу головного персонажа, – собака Трезор, який не один раз доводив свою вірність ("Та хіба ж би він всидів без нас? Вікна побив би! Такого б шелесту наробив!" [6, с. 94]) господареві й усвідомлював, як правильно чинити в критичних ситуаціях. Крім того, він дуже добре відчував емоційний стан господаря й співчував йому, намагаючись повернути до себе увагу різними способами ("Трезор вже спостерігав, що робилося щось незвичайне, він не зводив з мене очей, штовхав мордою під бік, сідав біля мене, бив хвостом по підлозі, клав мені лапу на коліна і починав скиглити" [6, с. 94]).

Поляк Стефан Порецький, наречений Броніслави, прогресивний у своїх поглядах молодий патріот Польщі, який узяв до рук зброю, щоб звільнити її від російського ярма, під час спілкування з ротмістром Віталієм Лисенком, який походив із роду козаків, завдяки використаній антитезі "ворог – друг" чітко провів межу між царем Миколою й українським, російським народами, окресливши таким чином свою політичну позицію ("Так, я ворог деспота Миколая, але друг українського й російського народу" [6, с. 73]). Про сформованість його політичних переконань свідчать чіткі аргументи, що ґрунтувалися на знанні історії Польщі й України, осмисленні помилок Польщі стосовно українського народу, переконанні в необхідності, урахувавши їхні негативні наслідки, будувати нові відносини. У своїй промові він чітко окреслив причинно-наслідкові зв'язки між історичними подіями й пояснив мотивацію Польщі повстати проти російського царя й ціною власного життя вибороти державі волю. Суттєво доповнює його образ обожнюване ставлення до коханої жінки, яка була його однодумницею й натхненницею до продовження боротьби за волю своєї держави

("Пане ротмістре, ось сила і надія Польщі, – промовив він з запалом, – польська жінка. Коли жінка стоїть при вівтарі отчизни, вогонь його не згасить ніхто" [6, с. 84]).

З образом поляка Стефана Порецького пов'язано образ його нареченої Броніслави – патріотки Польщі, готової віддати своє життя заради волі Батьківщини. Письменниця поступово розкриває її образ, підкреслюючи портретними деталями красу Броніслави, її освіченість, вихованість, здатність до стратегічного мислення й аналізу історичних подій і помилок ("Треба було поробити запаси, придбати амуніцію, артилерію. – Англія і Франція постачали охоче нам все, але він не робив того, грався в лояльність, в додержання присяги, він не хотів війни, не вірив в перемогу польської зброї, і він причинився до поразки її" [6, с. 83]). Потрапивши до в'язниці разом зі своїм нареченим, вона все одно вірила Віталію Лисенкові й залишалася вдячною йому все своє життя, навіть одного із синів назвала на його честь. Їй, як матері, довелося втратити обох своїх синів на війні, однак відповідно до тональності листа Броніслава приймає цю втрату як честь ("Мої обидва сини, – Віталій і Стефан, – зробили те, чого не поталанило зробити, – вони полягли в січі, разом з тими, що вмирили за отчизну" [6, с. 156]).

Хоча ротмістр Віталій Лисенко й Броніслава, Стефан Порецький стали друзями, однак під час політичних дискусій щодо перспектив ведення війни ці образи набували ознак антитетичності на рівні оцінки ситуації. Віталій Лисенко реально оцінював перспективи боротьби поляків ("Справа не про прийдешнє, а про сучасне: не треба дарма лити крові, боротьбу треба припинити" [6, с. 84]), а закохана пара по-іншому оцінювали ситуацію, романтизуючи історичні події ("О, ні! – скрикнув Стефан, – боротьби не треба припиняти ніколи!" [6, с. 84]).

Образ пані Стецької, ще однієї польської жінки, виразно репрезентує активну роль жінок у польському повстанні 1830–1831 років. Смілива жінка не тільки вдало давала відсіч чоловікам-ворогам, а й змогла втекти з полону, щоб присвятити своє життя служінню Богові після втрати свого чоловіка, яку

мужньо прийняла ("Але, – очі пані Стецької засяяли, – журитися не треба! Він вмер за отчизну!" [6, с. 91]).

Образ старої графині, яка мужньо переживала смерть членів своєї родини, господині Ружмайлова, доповнює сформульовану письменницею концепцію сильної польської жінки, здатної поступитися своїми інтересами й інтересами своєї родини заради національних інтересів і гідно прийняти всі виклики долі. Її ставлення до смерті як до можливості поєднатися з родичами й друзями надає образу графині філософської тональності ("Не жалуйте за мною, коли звістка сумна долине: молодість зрозуміти старості не може, сама найвища воля дає нам радість смерті, там всі мої друзі і кривні, – вони чекають на мене, вони простягають мені руки – і я їду до них... Я втомилася жити" [6, с. 93]), яку підсилюють її мудрі настанови молодому поколінню щодо важливості збереження в серцях Ружмайлова.

Образ Ружмайлова, розкішної й затишної польської садиби, у творі змодельовано за допомогою детальних описів приміщення й антитези на рівні "гомін – тиша й порожнеча", актуалізованої для оприявлення наслідків польського повстання для конкретної польської аристократичної родини, члени якої були його активними учасниками. З огляду на настанови старої графині своїм нащадкам щодо необхідності збереження й плекання в серцях батьківського обійстя образ Ружмайлова, своєрідного уособлення Польщі, набуває символічного значення незнищенності історичної пам'яті ("В Ружмайлові ми не зберемось більше ніколи, – промовила вона урочисто, – але вип'ємо за те, щоб кожен з вас, де б він не був, щоб з ним не сталося, – відбудував Ружмайлово в серці своїм" [6, с. 93]).

Образ діамантового персня в однойменній історичній повісті створює композиційне обрамлення, оскільки з'являється на початку ("То був старовинний перстень з чудовим діамантом блакитної води, якийсь тоненький жіночий палець прикрашав він колись; в тьмяному світлі свічок чудовий діамант грав всіма вогнями одвічної краси і сили" [6, с. 3]) і наприкінці твору ("Діамантовий перстень блищав вічною красою в сумній півтмі" [6, с. 157]). Саме образ цієї речі став поштовхом до рефлексії головного персонажа, оскільки діамантовий перстень

був своєрідним духовним зв'язком із коханою Броніславою й згадкою про ті часи, коли з Віталієм Лисенком відбулася особистісна трансформація, що визначила його подальше життя. На нашу думку, вибір письменницею такого дорогоцінного каменя, як діамант, з огляду на те, що діамант означає в перекладі з грецької мови "непереможний", є імпліцитним способом утвердження незнищенності прагнення волі.

У своєму творі письменниця використовує лейтмотивну деталь "крила" у різних варіантах: "чорні крила" як містична ознака смерті ("Здалося, якісь чорні крила промаяли над нами і холодом смерті повіяло з-під них" [6, с. 91]), крила як ознаку молодості, легкості ("А, та чого не здається, коли маєш двадцять сім років, коли в серці вогонь, а крила за плечима!" [6, с. 86]). На нашу думку, усі варіанти цього образу в історичній повісті Л. Старицької-Черняхівської корелюють з образом волі, який у творі є наскрізним.

Висновки

Отже, в історичній повісті Л. Старицької-Черняхівської "Діамантовий перстень" є образи людей, тварин, речей, абстрактні образи, за допомогою яких зроблено історичну реконструкцію подій, пов'язаних із польським повстанням 1830–1831 років. Письменниця детально моделює за допомогою різних засобів характеротворення образи українців й поляків, розкриває їхні ідеологічні переконання, завдяки жіночим образам презентує концепцію сильної польської жінки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кара Т. Людмила Старицька-Черняхівська як історичний повістяр. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8754/1/Kara.pdf>
2. Немченко Г. До проблеми дослідження творчості Л. Старицької-Черняхівської. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/2241/ДО%20ПРОБЛЕМИ%20ДОСЛІДЖЕННЯ%20ТВОРЧОСТІ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
3. Отчиченко В. Людмила Старицька-Черняхівська: штрихи до біографії URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Otchychenko_Vira/Liudmyla_Starytska-Cherniakhivska_shtrykhy_do_biografii.pdf?PHPSESSID=hg3m8tu2vn13q9lotm4c36ad82
4. Процьок Л. Історична драматургія Людмили Старицької-Черняхівської (особливості конфлікту і засобів характеротворення). URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/956/1/108-42-47.pdf>

5. Разживін В. Художня своєрідність історичної повісті Л. Старицької-Черняхівської "Діамантовий перстень". *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Випуск 15. С. 217–219.

6. Старицька-Черняхівська Л. М. Діамантовий перстень. К.: Центр учбової літератури, 2022. 160 с.

7. Черновой І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореферат дис. ... к. філол. наук: 10.01.01. К., 2002. 21 с.

REFERENCES

1. Kara T. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska yak istorychnyi povistiar. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8754/1/Kara.pdf>

2. Nemchenko H. Do problemy doslidzhennia tvorchosti L. Starytskoi-Cherniakhivskoi. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu//bitstream/handle/123456789/2241/ДО%20ПРОБЛЕМИ%20ДОСЛІДЖЕННЯ%20ТВОРЧОСТІ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

3. Otchychenko V. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska: shtrykhy do biohafii URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Otchychenko_Vira/Liudmyla_Starytska-Cherniakhivska_shtrykhy_do_biohafii.pdf?PHPSESSID=hg3m8tu2vn13q9lotm4c36ad82

4. Protsiuk L. Istorychna dramaturhiia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi (osoblyvosti konfliktu i zasobiv kharakterotvorennia). URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/956/1/108-42-47.pdf>

5. Razzhyvin V. Khudozhnia svoieridnist istorychnoi povisti L. Starytskoi-Cherniakhivskoi "Diamantovyi persten". *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*. 2011. Vypusk 15. S. 217–219.

6. Starytska-Cherniakhivska L.M. Diamantovyi persten. K.: Tsentr uchbovoi literatury, 2022. 160 s.

7. Chernovoi I. Evoliutsiia problematyky i poetyky u dramaturhii Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi: avtoreferat dys. ... k. filol. nauk: 10.01.01. K., 2002. 21 s.

Стаття надійшла до редколегії 28.12.23

Hanna Kholod, PhD (Philol.)

ORCID ID: 0000-0002-2479-9721

e-mail: kholodanna@ukr.net

Interregional Academy of Personnel Management, Kyiv, Ukraine

SPECIFICITY OF THE IMAGINARY SYSTEM HISTORICAL STORY OF L. STARYTSKA-CHERNYAHIVSKA "DIAMOND RING"

The article "Specifics of the figurative system of L. Starytska-Chernyakhivska's historical novel "The Diamond Ring" analyzes the images of Vitaly Lysenko, Honcharenko, Bronislava, Stefan Poretsky, Mrs. Steiska, the old Polish countess, the dog Trezor, Ruzhmailov, the diamond ring, the image of wings, and war. The means of characterization used by the writer (gestures, portrait details, eye expression,

physiological reactions of the body, tone of voice, emotional states, dialogues, actions, etc.) used by the writer to fully reveal the images of the characters, the presentation of their emotional states, spiritual transformation, compositional features of the historical novel are clarified. which allows us to reconstruct historical events in their dynamics and trace cause-and-effect relationships.

Special attention is paid to the analysis of antithetical images of war, presented with the help of memories and lyrical digressions of the former captain of the Russian army in a diachronic aspect, the depiction of war with the help of visual and auditory details, which create the effect of immersion (immersion) in the historical discourse and tragicize the reconstructed events. In addition to the image of war and images of people, attention is paid to the understanding of the images of things, which, performing a symbolic function, confirm the idea of the indestructibility of historical memory and will.

Keywords: *image, means of character creation, emotional state, historical novel.*

Олександр Холод, д-р філол. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-6851-0176
e-mail: oleksandr.holod@pnu.edu.ua
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна

ПСИХОЛІНГВІСТИКА ОБРАЗІВ ЖІНОК У ТВОРІ "МРІЯ" ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Автор ідентифікує психолінгвістичні маркери ключових образів жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської. Звертається до трьох груп **методів**: загально-наукових (діалектичний), емпіричних (спостереження й опис) і методів теоретичного дослідження (метод аналізу, індукції, дедукції, методу класифікації, статистичний метод).

У дослідженні застосовується методика, що передбачала декілька таких процедур: читання тексту твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської; ідентифікація психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицької-Черняхівської у згаданому творі; складання таблиць із внесенням у них усіх випадків маркування ключових образів жінок твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської; застосування кількісно-якісного аналізу частотності вживання психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицькою-Черняхівською у згаданому творі; побудова діаграм, що відбивають показники таблиць; класифікація груп психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицькою-Черняхівською у згаданому творі; формулювання висновків дослідження.

У дослідженні було ідентифіковано 46 випадків застосування автором психолінгвістичних маркерів утворення образу "недужої" жінки. Згадані випадки були класифіковані в 17 груп із шістьма частотними групами маркерів.

Отже, ключовими образами жінок аналізованого твору "Мрія" є два таких: образ "недужої жінки" й образ "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" (Старицька-Черняхівська, 2023). Кожний із двох образів жінок має конкретний перелік психолінгвістичних маркерів.

Ключові слова: Людмила Старицька-Черняхівська, твір "Мрія", образи жінок, психолінгвістичні маркери.

Вступ

Складна доля Людмили Старицької-Черняхівської відбилася в непростій для сприйняття й багатогранній авторській творчій рефлексії, яку залишила після себе українська письменниця й громадська діячка XIX–XX століть. До числа непростих творів письменниці ми відносимо твір "Мрія", який в одних джерелах називається "повість" (Незламна гілка життя..., 2023), в інших – оповідання" (Старицька-Черняхівська, 2023), у третіх авторів знаходимо визначення "новела" (Агеєва, 2020). Дотепер згаданий твір "Мрія" не досліджувався з позиції ідентифікації психолінгвістичних маркерів образів жінок, які авторка створила в тексті. Пошук й опис таких маркерів дасть дослідникові орієнтацію на лексичний і семантичний, а також семіотичний аспекти психологізації жіночих образів. У свою чергу інвентаризація психолінгвістичних маркерів образів жінок стимулюватиме дослідників-початківців звертати увагу на подібні маркери в інших творах Л. Старицької-Черняхівської. Останній фактор дозволить здійснювати глибший фаховий літературознавчий аналіз творчості письменниці, що є, на наш погляд, актуальним.

Спираючись на викладене, ми визначили *мету дослідження*, а саме: ідентифікувати психолінгвістичні маркери ключових образів жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської.

Об'єктом дослідження було визначено ключові образи жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської, *предметом* – психолінгвістичні маркери ключових образів жінок у згаданому творі.

Методи й методика дослідження

Для реалізації поставленої мети ми звернулися до трьох груп методів: загально-наукових, емпіричних (практичних) і методів теоретичного дослідження.

Серед *загально-наукових методів* валідними, на наш погляд, можуть бути методи аналізу й синтезу. Завдяки *методу аналізу* ми зможемо розчленувати ключові образи жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської на складові частини, як-от: лінгвістичні й психолінгвістичні маркери, структурні складники твору, літературознавчі характеристики твору тощо. Метод синтезу дозволить нам з'єднати раніше виокремлені психолінгвістичні

маркери в єдине ціле. Потенціал *методу індукції* ми зможемо застосувати, коли будемо виводити загальні положення про систему психолінгвістичних маркерів зі спостереження за специфікою одиничних прикладів їхнього вживання в тексті твору. Коли ми звернемося до загальної структури твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської, корисним для виведення висновків одиничного характеру про кожний психолінгвістичний маркер стане *метод дедукції*. Задля розподілу психолінгвістичних маркерів по групам залежно від їхніх ознак і фіксованих закономірних зв'язків один з одним і між групами ми звернемося до *методу класифікації*.

До числа *емпіричних методів*, які спрямовані на досягнення поставленої нами мети, було зараховано *метод спостереження* як цілеспрямоване й організоване сприйняття психолінгвістичних маркерів у тексті твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської. Фіксацію результатів згаданого спостереження ми здійснили завдяки *методу опису*.

Статистичний метод як метод *теоретичної частини дослідження* дозволив нам визначити середні показники, що характеризують усю сукупність психолінгвістичних маркерів ключових образів жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської.

Дослідницькою процедурою (*методикою*) нашого дослідження стала впорядкована система таких дій:

- 1) читання тексту твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської;
- 2) ідентифікація психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицької-Черняхівської у згаданому творі;
- 3) складання таблиць із внесенням у них усіх випадків маркування ключових образів жінок твору "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської;
- 4) застосування кількісно-якісного аналізу частотності вживання психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицькою-Черняхівською у згаданому творі;
- 5) побудова діаграм, що відбивають показники таблиць;
- 6) класифікація груп психолінгвістичних маркерів двох ключових образів жінок, описаних Л. Старицькою-Черняхівською у згаданому творі;
- 7) формулювання висновків дослідження.

Результати дослідження

У творі "Мрія" Л. Старицькою-Черняхівською зображено два ключових образи жінки: 1) образ "недужої" жінки й 2) образ "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" (Старицька-Черняхівська, 2023).

Згідно з визначеною методикою дослідження ми сформували табл. 1, у якій презентували психолінгвістичні маркери образу "недужої" жінки у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023). Відповідно в табл. 3 знайшли своє відображення результати ідентифікації психолінгвістичних маркерів образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023).

За результатами аналізу показників табл. 1 ми ідентифікували 46 випадків застосування автором психолінгвістичних маркерів утворення образу "недужої" жінки, що дозволило нам сформувати табл. 2 "Кількість психолінгвістичних маркерів образу "недужої" жінки у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023). Згадані 46 випадків застосування психолінгвістичних маркерів утворення образу "недужої жінки" були класифіковані в 17 груп (див. табл. 2 в Додатках). Аналіз показників табл. 2 дав нам право встановити 6 частотних груп маркерів (див. також діаграму 1 у Додатках), серед яких такі:

- 1) маркер фізичного стану (частотність 44 %);
- 2) маркер негативної емоції (6,9 %);
- 3) маркер дії (6,9 %);
- 4) маркер меншовартості (6,9 %);
- 5) маркер прагнення (4,6 %);
- 6) аксіологічний маркер (4,6 %).

Графічна інтерпретація даних табл. 2 представлена нами у вигляді діаграми 1 (див. Додатки), що дозволила нам зафіксувати безперечну домінанту частотності психолінгвістичного маркеру фізичного стану "недужої жінки". Нами було встановлено, що

показник частотності маркеру фізичного стану в 6,3 рази більший за показник частотності маркеру меншовартості й у 9,5 разів більший за показники частотності аксіологічного маркеру й маркеру прагнення. Завдяки ідентифікованій згаданий співвіднесеності ми встановили, що автор твору "Мрія" цілеспрямовано створив один із ключових образів – образ "недужої жінки" завдяки активному застосуванню маркеру фізичного стану. Доповненням образу "недужої жінки" стали маркери меншовартості, аксіологічний маркер і маркер прагнення.

Аналіз показників табл. 3, у якій зафіксовано кількість психолінгвістичних маркерів образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023), дозволив нам констатувати декілька особливостей. По-перше, усіх психолінгвістичних маркерів, завдяки яким авторка створила образ "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" (Старицька-Черняхівська, 2023), нарахували лише 18 (100 %). Згадані маркери ми умовно диференціювали на 4 групи, а саме (див. табл. 4 у Додатках):

- 1) габітарний маркер маркер зовнішності, невід'ємний від внутрішнього змісту (Г);
- 2) маркер дії (Д);
- 3) вокальний маркер (В);
- 4) інтернумний маркер маркер внутрішнього світу, ментальності (В).

По-друге, нами було встановлено, що до частотних можна віднести лише дві групи психолінгвістичних маркерів, завдяки яким Людмила Старицька-Черняхівська у творі "Мрія" створила образ "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" (Старицька-Черняхівська, 2023), а саме: 1) вокальний + габітарний маркери (47 %) і 2) габітарний маркер (29,4 %). Результати співвіднесення показників височастотних і низькочастотних психолінгвістичних маркерів ми відобразили в графічній формі (див. діаграму 4 у Додатках).

По-третє, аналіз показників кількості (%) психолінгвістичних маркерів образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023) дозволив зафіксувати кратність співвіднесення групи "В + ГМ" із групою "ГМ" (див. діаграму 4 у Додатках) у 1,59 рази на користь домінування першої. Співвіднесення показників групи "В + ГМ" (47,0 %) і групи "Г + ІМ" (6,9 %) показало кратність, що дорівнює 6,8 разів на користь домінування групи "В + ГМ".

Висновки

На початку дослідження ми ставили мету ідентифікувати психолінгвістичні маркери ключових образів жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської. Згадану мету ми досягли повною мірою.

Було встановлено, що ключовими образами жінок аналізованого твору "Мрія" є два таких: образ "недужої жінки" й образ "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" (Старицька-Черняхівська, 2023).

Кожний із двох образів жінок має конкретний перелік психолінгвістичних маркерів, домінуючими з яких є для: 1) образу "недужої жінки" маркер фізичного стану, 2) образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" (Старицька-Черняхівська, 2023) вокальний і габітарний маркери.

У перспективі подальших досліджень вважаємо дотичним аналіз другорядних образів жінок у творі "Мрія" Л. Старицької-Черняхівської з метою ідентифікації психолінгвістичних маркерів, які допомогли авторці створити яскраві жіночі персонажі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Аристократка, феміністка, діячка Центральної Ради. URL: <https://tyzhden.ua/arystokratka-feministka-diiachka-tsentralnoi-rady>
2. Незламна гілка життя: історія письменниці Людмили Старицької-Черняхівської (б/а). Україна молода. 2023, 19 липня. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3864/164/176834>
3. Старицька-Черняхівська Л. Мрія. *Чтиво*. URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Mria>

REFERENCES

1. Aheieva V. Arystokratka, feministka, diiachka Tsentralnoi Rady. URL: <https://tyzhden.ua/arystokratka-feministka-diiachka-tsentralnoi-rady>
2. Nezlamna hilka zhyttia: istoriia pysmennytsi Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi (b/a). Ukraina moloda. 2023, 19 lystnia. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3864/164/176834>
3. Starytska-Cherniakhivska L. Mriia. Chytyvo. URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Mria>

Стаття надійшла до редколегії 28.12.23

Oleksandr Kholod, DSc (Philol), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-6851-0176
e-mail: oleksandr.holod@pnu.edu.ua
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine

PSYCHOLINGUISTICS OF IMAGES OF WOMEN IN THE "DREAM" LYUDMILA STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA

The author chose to identify psycholinguistic markers of key images of women in the "Dream" by L. Starytska-Chernyakhivska as the purpose of the research. The author refers to three groups of methods: general scientific (dialectical), empirical (observation and description) and theoretical research methods (method of analysis, induction, deduction, classification method, statistical method).

Research methodology: reading the text of the "Dream" by L. Starytska-Chernyakhivska; identification of psycholinguistic markers of two key images of women described by L. Starytska-Chernyakhivska in the mentioned work; compilation of tables with the inclusion of all cases of labelling of key images of women in work "Dream" by L. Starytska-Chernyakhivska; application of quantitative and qualitative analysis of the frequency of use of psycholinguistic markers of two key images of women described by L. Starytska-Chernyakhivska in the mentioned work; construction of charts reflecting table indicators; classification of groups of psycholinguistic markers of two key images of women described by L. Starytska-Chernyakhivska in the mentioned work; formulation of research conclusions.

Based on the results of the study, 46 cases of the author's use of psycholinguistic markers to create the image of a "sick" woman were identified. The mentioned cases were classified into 17 groups with six marker frequency groups.

In the conclusions, the author of the study states that the key images of women in the analyzed work "Dream" are two: the image of a "sick woman" and the image of "a transparent figure of a woman, covered with a long white veil" (Starytska-Chernyakhivska, 2023). Each of the two images of women has a specific list of psycholinguistic markers.

Keywords: *Lyudmila Starytska-Chernyakhivska, the "Dream", images of women, psycholinguistic markers.*

Додатки

Таблиця 1

Психолінгвістичні маркери образу "недужої" жінки у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023)

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Коди маркерів
	Частина 1	
1	"...її мозок страшним тягарем гнітила одна думка..."	МС
2	"А серце ж, молоде серце так прагне почуття величного, а жага славетних вчинків і голосних діл палить і душу, і мозок, і бажання широкого, вільного життя б'ється у серці, мов птиця з могучими крилами в тісну клітку"	П
3	"...гірко всміхались її вуста"	НЕ
4	"Ти жінка, – гадала вона, – і вузька твоя стежка в світовій просторі!"	А
5	"...вона стояла тут довгі, довгі часи, стояла і молодою дівчиною, і старою жінкою..."	Д
6	"...до неї долітали мелодії якогось величного гімну, але зрозуміти їх було їй <i>несила</i> і відчинити тяжку браму не здолала її <i>недужа рука</i> ..."	ФС
7	"...стояла вона день і ніч, стояла без світу, під холодним дощем, огорнена якимсь нерозумним жахом, немов обшарпана жebraчка на сходах величного храму"	НЗ
8	"...гірко всміхались її запеклі уста..."	НЕ
9	"...я не чую в своєму серці тієї сили, того завзяття, що веде великих чоловіків широким шляхом поперед свого народу!"	МГ
10	"...запали очі її здіймались темним огнем і між бровами лягала глибока смуга..."	ФС
11	"Ти жінка, – гадала вона, – і не тобі зламати те, об що розбивається марно і сила чоловіка. Не варт же бути матір'ю!"	Н
12	"...гірка заздрість проймала її недуже серце..."	З

Продовження табл. 1

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Коди маркерів
13	"...душа її здивовано прокидалась перед вчинками "великих", перед славетними сторінками життя народів..."	По
14	"...а очі туманились сльозами на власну нікчемність і кволість..."	ФС
15	"В блідих, нервових обличчях других жінок вона читала свої власні думки, і зустрічатись з ними їй було тяжко, як тяжко стрінутись очима після ворожої звитяги бранцям в чужім стані"	Со
16	"Її лічили недужою — тому була вправда: душа її була слаба..."	МС
17	"...очі недужої жінки дивились..."	ФС
18	"Ти жінка, нікчемне і кволе створіння... — прошептали її запеклі уста"	МВ
19	"Нікчемне створіння! — відказали їй великі дзигарі своїм холодним, наче розміреним голосом"	МВ
20	"– Тобі несила осяяти темряви. – Несила осяяти темряви! – знов відказали великі дзигарі. – Ні знання, ні правди, ні віри! – Ні правди, ні віри! – глухо прохрипіли дзигарі і замовкли"	МВ
21	"І важкі її склепили очі недужої жінки"	ФС
Частина 2		
22	"...вона зовсім згубила свою власну волю:..."	Б
23	"...Недужій жінці..."	ФС
24	"...недужа жінка"	ФС
25	"Серце її затріпотіло і впало, мов підстрелена птиця..."	
26	"...недужа жінка..."	ФС
27	"Недужа жінка заплющила очі, серце її окипіло кров'ю"	ФС
28	"...недужою жінкою:..."	ФС
Частина 3		
29	"...недужа жінка"	ФС
30	"Серце недужої жінки трепотіло від жаху у грудях"	Ж

Закінчення табл. 1

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Коди маркерів
31	"Все захиталось у очах недужої жінки і вона непритомно схилилась в обійми білої жінки..."	ФС
32	"...підняла свої важкі вії..."	ФС
33	"...спитала недужа жінка"	ФС
34	"...недужа жінка заплющила вії і почула, як її знову огорнуло холодне накривало білої жінки"	ФС
Частина 4		
35	"...скрикнула недужа жінка і серце її радісно забилося в грудях"	Р
36	"...скрикнула жінка"	Под
37	"...забилося в серці недужої жінки, і вона жадними очима глянула на долину"	Под
Частина 5		
38	"...недужа жінка"	ФС
Частина 6		
39	"...Серце недужої жінки защеміло від жалю і сповнилось сльозами"	ФС
40	"...юна з нечоловічою силою вирвалась від білої жінки і, розштовхнувши юрбу, упала до ніг перед матір'ю Гракхів"	Д
41	"О нещасна жінко, нещасна мати! – заговорила вона, обнімаючи її коліна і обливаючи їх гарячими сльозами".	Д
42	"– Мені жалко тебе, нерозумна рабине".	А
43	"...кинула смілий царський погляд на недужу жінку"	ФС
44	"...біля недужої жінки"	ФС
45	"...скрикнула недужа жінка і піднялась з ліжка"	НЕ
46	"...– і недужа жінка тріпочучими руками схопила її за край накривала"	П

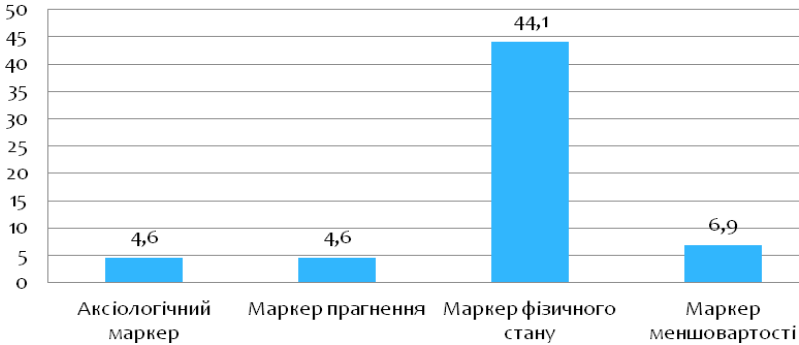
Таблиця 2

**Кількість психолінгвістичних маркерів
образу "недужої" жінки у творі "Мрія"
Людмили Старицької-Черняхівської
(Старицька-Черняхівська, 2023)**

№ з/п	Назва психолінгвістичного маркеру	Код	Кількість/ % маркерів за кодами
1	– Аксіологічний маркер	А	2/4,6
2	– Маркер прагнення	П	2/4,6
3	– Маркер негативної емоції	НЕ	3/6,9
4	– Маркер дії	Д	3/6,9
5	– Маркер фізичного стану	ФС	19/44,1
6	– Маркер незламності	НЗ	1/2,3
7	– Маркер моральної глухоти	МГ	1/2,3
8	– Маркер невпевненості	Н	1/2,3
9	– Маркер заздрості	З	1/2,3
10	– Маркер поваги	По	1/2,3
11	– Маркер сорому	Со	1/2,3
12	– Маркер морального стану	МС	1/2,3
13	– Маркер меншовартості	МВ	3/6,9
14	– Маркер безвольності	Б	1/2,3
16	– Маркер жаху	Ж	1/2,3
17	– Маркер радості	Р	1/2,3
18	– Маркер подиву	Под	1/2,3
19	РАЗОМ:	–	43/100

Діаграма 1

Кількість (%) частотних психолінгвістичних маркерів образу "недужої жінки" у творі "Марія" Людмили Старицької-Черняхівської



Таблиця 3

Психолінгвістичні маркери образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023)

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Кількість/ % маркерів за кодами
1	Частина 1	
2	–	–
3	Частина 2	
4	"...біліла прозора постать якоїсь жінки, закрита з головою довгим білим серпанком"	Г
5	"...біла жінка огорнула її своїм довгим серпанком"	ГД
6	"...тихий голос з-під білого серпанку..."	ВГ
7	"...голос білого накривала..."	ВГ
8	"...роздалося з-під білого серпанку"	ВГ
9	"...почула вона з-під білого серпанку"	ВГ

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Кількість/ % маркерів за кодами
10	Частина 3	
11	"...з-під білого серпанку"	Г
12	"...білої жінки..."	Г
13	"...суворий голос:"	Г
14	"...білої жінки"	
15	Частина 4	
16	"...почувся голос з-під білого серпанку..."	ВГ
17	"...почулося з-під серпанку"	ВГ
18	Частина 5	
19	"...тихий голос з-під білого серпанку"	ВГ
20	Частина 6	
21	"...промовила жінка і зняла з голови легкий серпанок".	ВГ
22	"...сказала їй біла жінка..."	В
23	Частина 7	
24	"...– і серпанок скотився з голови додолу"	Г
25	"Перед нею стояла чудова красуня з такими чистими гострими очима, котрі наскрізь проймали чоловіка, в котрі дивитись було страшно... але обличчя її було сумне і журливе"	ГІ
26	"–Я та, що всі женуть і топчуть по цілому світу. Я – правда, – голосно і суворо заговорила чудова постать. – І до вас я прийшла, бо в вас мій рятунок. Жінко, ти світило правди й добра! В твоїх руках рятунок всього народу. Не зітхати і плакати, а встати за правду й добро і підняти за неї і синів й чоловіків своїх твоє діло, жінко. Ти сьайво життя! Ти виховуєш велетнів, з-під твого крила вилітають орли на широкий світ, біля тебе гартується юнацька сила, ширшає завзяття в грудях, росте жага до боротьби за славне діло"	

№ з/п	Психолінгвістичні маркери	Кількість/ % маркерів за кодами
	Нехай же кожен, на кого впаде промінь твого сьайва, вчиться любити свою вітчизну, – але цього мало, – вчиться шанувати "великих", вчиться любити правду і боротись за неї до смерти, до загину. Вперед! Прокинься! Іди сама і веди своїх дітей на боротьбу за правду, і величні тіні полинуть поруч з тобою!.."	I

Примітки:

Г – габітарний маркер маркер зовнішності, невід'ємний від внутрішнього змісту;

Д – маркер дії;

В – вокальний маркер;

I – інтернумний маркер маркер внутрішнього світу, ментальності.

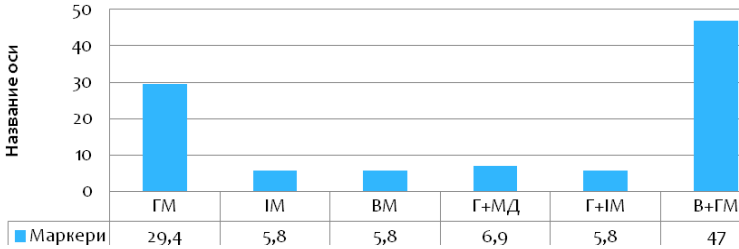
Таблиця 4

Кількість психолінгвістичних маркерів образу "прозорої постаті якоїсь жінки, закритої з головою довгим білим серпанком" у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської (Старицька-Черняхівська, 2023)

№ з/п	Назва психолінгвістичного маркеру	Код	Кількість/ % маркерів за кодами
1	– Габітарний маркер	Г	5/29,4
2	– Інтернумний маркер	I	1/5,8
3	– Маркер дії	Д	0
4	– Вокальний маркер	В	1/5,8
5	– Габітарний + Маркер дії	ГД	1/5,8
6	– Габітарний + Інтернумний	ГI	1/5,8
7	– Вокальний + габітарний	ВГ	8/47,0
8	РАЗОМ:	–	17/99,6

Діаграма 2

Кількість (%) психолінгвістичних маркерів образу "прозорої постаті якоїсь жінки,..." у творі "Мрія" Людмили Старицької-Черняхівської



Примітки:

ГМ – габітарний маркер;

ІМ – інтернумний маркер;

ВМ – вокальний маркер;

Г + МД – габітарний + маркер дії;

Г + ІМ – габітарний + інтернумний маркер;

В + ГМ – вокальний + габітарний маркер.

Діана Шемчук, студ.
e-mail: dianashemc@gmail.com
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВИКОРИСТАННЯ МЕМУАРІВ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ ПРИ ВИВЧЕННІ БІОГРАФІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мемуаристика Л. Старицької-Черняхівської є важливим джерелом для вивчення біографії Лесі Українки на уроках української літератури. Особливості творчих стосунків Лесі Українки і Людмили Старицької-Черняхівської дають змогу учням аналізувати та досліджувати творчість і життєвий шлях Лесі Українки. Було використано такі методи: аналіз досвіду письменниці в реалізації мемуару "Хвилини життя Лесі Українки"; дослідження різних методів використання мемуару на уроках української літератури. Визначено, що одна з провідних художньо-ідейних стратегій автора у творі увиразнюється розмаїттям творчості Л. Старицької-Черняхівської в жанрі мемуаристики. Стверджується, що мемуаристика мисткині відіграла значну роль в популяризації Лесі Українки, зокрема при вивченні творчості письменниці в середній школі.

Ключові слова: культурний простір кінця XIX – початку XX століття, мемуаристика, образне мислення, маловідомі факти, дослідження, біографізм, психологізм.

Вступ

Культурний простір кінця XIX – початку XX сторіччя не можливо уявити без Людмили Старицької-Черняхівської – письменниці, активістки, громадської діячки, критикині. Вона була справжньою дочкою своїх батьків – Михайла Старицького та Софії (в дівоцтві Лисенко, сестри Миколи Віталійовича Лисенка). Середовище, в якому зростала Людмила Старицька було тим підґрунтям, яке сприяло для самоідентифікації та відповідних життєвих переконань жінки. Безстрашна у своїх рішеннях, впевнена у вчинках, активна в політичному та

громадському житті – Л. Старицька-Черняхівська зробила значний внесок у історію та культуру України.

Метою роботи є з'ясування особливостей використання мемуару "Хвилини життя Лесі Українки" Людмили Старицької-Черняхівської на уроках української літератури.

Огляд літератури. Творчість Людмили Старицької-Черняхівської цікавила багатьох вчених (В. Отчиченко [1, с. 102–105], О. Гураль [2, с. 746–751], Л. Могильного [3, с. 25–30] та ін.). У згаданих працях літературознавців висвітлюються життєвий шлях письменниці, її епістолярна спадщина, суспільно-політична позиція. Але проблема, пов'язана із залученням епістолярної спадщини при вивченні творчості Лесі Українки мало досліджена, тому метою нашої розвідки буде розгляд цієї проблеми. Людмила Старицька-Черняхівська зреалізовувала себе в різних жанрах літератури – поезії, прозі, драматургії і про це пишуть критики, проте недооціненою залишається мемуаристика авторки. Письменниці вдалося блискуче викласти спогади про своїх сучасників, але нині український читач, на жаль, майже не знайомий із цим літературним спадком мисткині.

Методи

Було проведено аналіз літературознавчих праць про Людмилу Старицьку-Черняхівську та їх подача разом із методичними матеріалами при підготовці й проведенні уроків пов'язаних з вивченням біографії Лесі Українки на уроках української літератури в основній школі, зокрема роль мемуару Людмили Старицької-Черняхівської "Хвилини життя Лесі Українки".

Результати

Вивчаючи життєвий і творчий шлях Лесі Українки шляхом аналізу мемуару Людмили Старицької-Черняхівської, учні мають змогу заглибитися в історичний і культурний контекст життя письменниці, дізнатися маловідомі факти та навчитися самостійно опрацьовувати інформацію.

Дискусія і висновки

Прийнято вважати, що мемуари – насамперед цінне історичне джерело, проте не варто применшувати їх значення для навчального та виховного процесу. Серед методичної літератури можемо виділити роботу О. Галича "Мемуари на уроках української літератури" [4, с. 4–7], в якій автор стверджує, що

мемуаристика – джерело матеріалів, звідки можна почерпнути цікаві й унікальні відомості про письменників.

Обидві письменниці з дитинства були знайомі з українською культурою та літературою, українськими звичаями і традиціями. Сім'ї товаришували, тому Людмила та Леся проводили багато часу разом. З плином років жінки продовжували підтримувати контакт, а після смерті Лариси Косач Людмила Старицька-Черняхівська напише мемуар "Хвилини життя Лесі Українки" [5, с. 741–763] – працю, в якій висвітлить свої спогади про поетесу. Твір містить багато цікавих і маловідомих фактів з життя обох митців, а головне – Людмила Старицька-Черняхівська відтворює і цікаво викладає яскраві описи, використовуючи відповідну лексику, що допоможе школярам краще зрозуміти, усвідомити та співпережити описані події, пов'язані з життям обох мисткинь.

Яскраво ілюструє це уривок: "Я не пишу біографії Лесі – я пишу на могилі. Хочу тільки показати ту основу буденного життя нашого поета, на якій ткали чудові шати серце і талан" [5, с. 741].

Першим кроком для успішного вивчення творчого доробку автора є ознайомлення з його біографічними відомостями. Якщо учні зможуть зрозуміти, в якому історичному та культурному контексті жив письменник, які життєві події впливали на його світогляд, тільки в такому випадку школярам вдасться всебічно розглянути та глибоко осягнути твір. Для ефективного використання мемуару як засобу навчання на уроці української літератури під час вивчення життєвого шляху Лесі Українки, вчителю важливо провести підготовчу роботу:

I. Підібрати уривки з мемуару, які будуть найбільш інформативними для учнів і відповідатимуть їхнім віковим особливостям.

II. Ознайомити учнів з біографією авторки мемуару (Людмили Старицької-Черняхівської).

III. Застосувати інтерактивні технології на уроці для активізації уваги учнів і залучення їх до роботи в команді.

IV. Використати міжпредметні зв'язки для розвитку критичного мислення й аналітичних навичок школярів.

Аналіз мемуару "Хвилини життя Лесі Українки" дає можливість виділити окремі пункти, розглядаючи які, учні зможуть проаналізувати життєвий шлях Лесі Українки: дитинство, хвороба письменниці, подорожі та творчість у різні періоди. З метою мотивації школярів вчитель може створити "цифровий інструмент" для навчання, наприклад сайт з усіма матеріалами для роботи над темою, де буде розміщено: біографію Людмили Старицької-Черняхівської, доступ до тексту мемуару, відібрані матеріали, а також завдання.

На першому етапі роботи учні за допомогою текстових та відеоматеріалів мають ознайомитися із постаттю Людмили Старицької-Черняхівської, після чого перейти до прочитання та аналізу мемуару. Часто самостійний аналіз викликає труднощі в учнів, тому вчителю варто підібрати певні уривки з мемуару – своєрідні "теми-опори" для аналізу життя та творчості Лесі Українки.

1. Дитинство.

Людмила Старицька-Черняхівська розповідає, що родини Косачів і Старицьких часто бачилися і діти мали змогу контактувати. Хоча ментально сім'ї були дуже схожі, але кожен мав своє бачення на ті чи інші події, певну свою точку зору. На противагу Лесі, що навчалася вдома, діти Старицьких ходили до гімназії, а це неабияк впливало і на зовнішній вигляд, і на мову. Все це Людмилі Старицькій-Черняхівській вдалося описати, також особливу увагу письменниця приділила зовнішності та характеру Лесі Українки. Використовуючи уривки з мемуару, наприклад: "Вже й тоді Леся мала хоробливий вигляд, була тиха, соромлива і серед гуртка "безшабашних" [5, с. 742], учні мають змогу проаналізувати подані пункти, а для кращої систематизації інформації можуть створити ментальні мапи – асоціативні схеми, які допоможуть структурувати отримані відомості. Створювати такі "карти" школярі мають змогу як у письмовій форм, так і в електронному вигляді, наприклад, за допомогою платформи Mind Meister.

2. Хвороба.

Про "перше дитяче горе", першу перешкоду в житті одинадцятирічної Лесі Людмила Старицька-Черняхівська говорить з особливою турботою, співчуттям і водночас повагою. Згадує вона й про те, як Леся Українка запевняла всіх, що з нею все гаразд, вона продовжувала писати твори. Так, світ побачив її вірш "Талого снігу платочки сивенькі...". Твір, який образами-символами передає увесь настрій та переживання Лесі Українки. Цікавим завданням для школярів буде аналіз цього вірша в такий спосіб:

- прочитання вірша;
- виписування слів, які асоціюються з певним кольором;
- відповідь на запитання: "Яка кольорова палітра вийшла? Як вона відображає внутрішній світ Лесі Українки під час хвороби?".

3. Творчість

Значення мемуару Людмили Старицької-Черняхівської – безціне. Адже її описи та розповіді побудовані на особистому досвіді та враженнях від розмов з Лесею. Жінки працювали на творчій ниві, мали спільний досвід коректорської роботи. У мемуарі згадується "Літературне бюро", яке було створене для редагування "Дзвінка", а також цікаві матеріали, які здебільшого подавала Леся Українка для дитячої аудиторії. Життя творчих людей завжди пов'язане з мистецтвом, тому навіть в дитинстві, коли сім'ї Косачів і Старицьких збиралися разом, обов'язковим був "конкурс", головним завданням якого було написання оповідання на обрану тему, а темою могло стати будь-яке слово. Справжньою пригородою для учнів стане можливість заглибитися в життя Лесі Українки, спробувати "пограти" в творчі літературні ігри, в які у свій час "гнали" письменниці.

4. Подорожі

Людмила Старицька-Черняхівська згадує про спричинені хворобою регулярні мандрівки Лесі Українки. Лікарі радили письменниці лікуватися в різних країнах, часто за межами рідного краю, здебільшого на півдні. Такі поїздки не подобалися Лесі, адже душею вона завжди була вдома, на рідній землі. Про

довірливі стосунки між Людмилою та Лесею свідчать рядки з листа, в яких Леся Українка звертається за матеріальною допомогою до Людмили Старицької-Черняхівської, адже лікування було дорогим. Людмила згадує, що Леся не хотіла, щоб до неї ставилися з жалем, тому навіть у найважчі часи, під час таких подорожей, підпрацьовувала репетитором, аби забезпечувати себе.

Леся Українка відвідала багато країн, про це згадує в мемуарі Людмила Старицька-Черняхівська. Проаналізувавши уривки про подорожі, учні можуть позначити на карті місця, де побувала письменниця.

Підсумовуючи, слід зазначити, мемуаристика Людмили Старицької з погляду методики навчання української літератури потребує подальшого дослідження. Мемуар "Хвилини життя Лесі Українки" розкриває соціальний і політичний контекст, в якому жила письменниця. До того ж, дає змогу розглянути родинні та дружні стосунки між сім'ями Косачів і Старицьких, питання освіти та особистого розвитку. Аналізуючи мемуар, учні розширяють своє розуміння творчості Лесі Українки, а також Людмили Старицької-Черняхівської.

Під час з'ясування особливостей використання мемуаристики на уроках української літератури нами було створено навчальний сайт, який доступний за посиланням <https://litl21.my.canva.site/lst>.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Отчиченко В. Людмила Старицька-Черняхівська: Штрихи до біографії. 2014. С. 102–105.
2. Листи Людмили Старицької до батьків (1880-ті початок 1890-х років). *Український археографічний*. Вип. 21/22. Т. 24/25. К., 2018. 988 с.
3. Могильний Л. Суспільно-політична позиція Людмили Старицької-Черняхівської. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2017. Вип. 4 (135). С. 25–30.
4. Галич О. А. Мемуари на уроках української літератури в школі / О. А. Галич. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2005. Т. 1. С. 4–7.
5. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Вступ, стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. К.: Наук, думка, 2000. 848 с.

REFERENCES

1. Otchychenko V. Liudmyla Starytska-Cherniakhivska: Shtrykhy do biohrafii. 2014. S. 102–105.
2. Lysty Liudmyly Starytskoi do batkiv (1880-ti pochatok 1890-kh rokiv). *Ukrainskyi arkhoeohrafichnyi*. Vyp. 21/22. T. 24/25. K., 2018. 988 s.
3. Mohylnyi L. Suspilno-politychnapozytsiia Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Istoriiia*. 2017. Vyp. 4 (135). S. 25–30.
4. Halych O. A. Memuary na urokakh ukrainskoi literatury v shkoli / O. A. Halych. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*. 2005. T. 1. S. 4–7.
5. Starytska-Cherniakhivska L.M. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. Vstup, stattia, uporiadkuv. ta prymit. Yu.M. Khorunzhoho. K.: Nauk, dumka, 2000. 848 s.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.23

Diana Shemchuk, Student

e-mail: dianashenc@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE USE OF MEMOIRS OF L. STARYTSKA-CHERNIAHIVSKA FOR STUDYING THE BIOGRAPHY OF LESIA UKRAINKA IN THE LESSONS OF UKRAINIAN LITERATURE

The article analyzes the memoir by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska and its significance in the study of the biography of Lesia Ukrainka in the lessons of Ukrainian literature. Consideration of the peculiarities of the creative relationship between Lesia Ukrainka and Liudmila Starytska-Cherniakhivska.

It is claimed that memoirs can popularize the character of Lesia Ukrainka. The presented article emphasizes the importance of the figure of Liudmyla Starytska-Cherniakhivska for Ukrainian literature.

Keywords: *culture of the late 19th and early 20th centuries, memoir, imaginative thinking, rare facts, research, biography, psychologism.*

ЗМІСТ

Семенюк Григорій

Окраса української літератури 5

Атаманчук Вікторія

Моделювання фікційної свідомості персонажа
у драмі Л. Старицької-Черняхівської "Напередодні" 9

Вільна Ярослава

Роль М. Старицького у процесі становлення
українського професійного театру.
Оптика Л. Старицької-Черняхівської 16

Вощенко Олена

"Каїн та авель" (1917): Раритетне видання
Л. Старицької-Черняхівської з колекції
"Реабілітована література" Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського 29

Гасвська Надія

Творчість Людмили Старицької-Черняхівської в контексті
жіночого письма кінця XIX – початку XX століття
(на матеріалі малої прози) 52

Гош Мрідула

Сходознавчі стежки Людмили Старицької-Черняхівської 62

Жуковська Галина

Антиколоніальні аспекти творчості
Людмили Старицької-Черняхівської (на матеріалі праці
"Двадцять п'ять років українського театру") 76

Касьянова Олександра

Вивчення наголосу української мови інокомунікантами
(на прикладі оповідання "Навіщо"
Людмили-Старицької-Черняхівської) 94

Ковалів Юрій

Історіографічна контраверсія історичної драми
"Іван Мазепа" Людмили Старицької-Черняхівської..... 106

Литвинська Світлана, Сібрुक Анастасія, Дячук Тетяна

Національна державницька ідея в драмах М. Старицького,
Л. Старицької-Черняхівської та О. Коломійця..... 116

Науменко Наталя

Культурологічна символіка в поезії
Людмили Старицької-Черняхівської..... 125

Процюк Любов

Українські гетьмани як державотворці у драматургії
Людмили Старицької-Черняхівської..... 139

Сліпушко Оксана, Щелкунова Олена

Авторська парадигма образу гетьмана Дмитра Дорошенка
у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської 151

Ткаченко Тетяна

Театральний дискурс кінця ХІХ – початку ХХ ст.:
І. Франко – Л. Старицька-Черняхівська – М. Вороний..... 167

Ходаківська Ярина

Ритміка драми "Іван Мазепа"
Людмили Старицької-Черняхівської..... 181

Холод Ганна

Специфіка образної системи історичної повісті
Л. Старицької-Черняхівської "Діамантовий перстень" 195

Холод Олександр

Психолінгвістика образів жінок у творі "Мрія"
Людмили Старицької-Черняхівської..... 206

Шемчук Діана

Використання мемуарів Л. Старицької-Черняхівської
при вивченні біографії Лесі Українки
на уроках української літератури..... 221

CONTENT

Semeniuk Hryhorii

The greatness of Ukrainian literature 5

Atamanchuk Victoria

Modeling of personage's fictional consciousness
in drama L. Starytska-Chernyakhivska "On the eve" 9

Vilna Yaroslava

The role of M. Starytskyi in the process
of the Ukrainian professional theater formation.
Optics of L. Starytska-Cherniakhivska..... 16

Voshchenko Olena

"Cain and Abel (1917)": rare edition
of L. Starytska-Chernyakhivska from
the "Rehabilitated literature" collection of the National Library
of Ukraine named after V. I. Vernadskyi 29

Haevska Nadiya

Creative process in L. Starytska-Cherniakhivska in the context
of women's literature of the late 19th and early 20th centuries
(on the material of short prose)..... 52

Ghosh Mridula

Oriental trails of Liudmyla Staryts'ka-Chernyakhivs'ka..... 62

Zhykovska Halyna

Anti-colonial aspects of creativity Lyudmila
Starytska-Chernyakhivska (on the material of the work
"Twenty-five years of Ukrainian theater") 76

Kasianova Oleksandra

learning ukrainian accent by foreigners (on the example
of the story "Why" by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska)..... 94

Kovaliv Yurii

Historiographical controversy of the historical drama
"Ivan Mazepa" by Ludmyla Starytska-Chorniakhivska 106

Lytvynska Svitlana, Sibruk Anastasiia, Diachuk Tetiana The national state idea in the dramas of M. Starytsky, L. Starytska-Chernyakhivska and O. Kolomyiys	116
Naumenko Nataliia Culturological symbolism in the poetic works by Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska.....	125
Protsiuk Liubov Ukrainian hetmans as the creators of the state in the Dramaturgy of Liudmyla Starytska-Chernyakhivska.....	139
Slipushko Oksana, Shchelkunova Olha Author's paradigm of hetman Dmytro Doroshenko image in the drama of Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska	151
Tkachenko Tetiana Theatrical discourse of the end of the late 19th and early 20th centuries: I. Franko – L. Starytska-Chernyakhivska – M. Voronyj	167
Khodakivska Yaryna The rhythm of the drama "Ivan Mazepa" by Ludmila Starytska-Chernyakhivska	181
Kholod Hanna Specificity of the imaginary system historical story of L. Starytska-Chernyakhivska "Diamond ring".....	195
Kholod Oleksandr Psycholinguistics of images of women in the "Drean" Lyudmila Starytska-Chernyakhivska	206
Diana Shemchuk The use of memoirs of L. Starytska-Chernyakhivska for studying the biography of Lesia Ukrainka in the lessons of ukrainian literature.....	221

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 2(65)

Редактор *Т. В. Мельник*

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 13,5. Наклад 100. Зам. № 224-10870.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф10.
Підписано до друку 19.03.24

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"

Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 58; (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua; vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
[http: vpc.knu.ua](http://vpc.knu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02