

Уникаючи моралізаторських вердиктів, висвітлюючи глибини табуованої теми, прозаїк показав “трагікомедію людської мізерії”. Вдаючись до можливостей неореалізму, він послуговувався модерністською стилістикою, зокрема ускладнюючи композицію другорядними позасюжетними елементами, що позначалися на фабулі, як-от докладно описані переживання Михайла. Впадає у вічі фрагментаризоване, хаотичне мовлення, нагромадження синонімічних синтаксичних конструкцій, багатозначність і невизначеність формулювань, що відтворюють невротичний стан героїв. Сецесійний характер оповідання розкривають дискусії в “Артистичній каварні”. У них брав участь Михайло, устами якого А. Крушельницький висловлював власні погляди на український модернізм: “Треба виждати, поки витвориться в нас справдішня модерна література”.



ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА



Найпомітнішою постаттю серед драматургів старшого покоління, що вписалося в добу “розстріляного відродження”, була Людмила Старицька-Черняхівська (29 серпня 1869 р. – 1941 р.; точна дата невідома). Ще на початку 1920-х років, попри перешкоди Укрреперткому, зацікавленого в поширенні агіток, а не справді художніх п’єс, театри самостійно знаходили популярні серед глядачів твори як класичні, так і “нової драми”. Неабиякий сценічний успіх мала історична 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 і експресивністю твору, зокрема “сильний психологічний струмінь, майже детективна інтрига”, “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 [3, 247]. Переслідувана більшовицьким режимом, Людмила Старицька-Черняхівська проходила у сфальсифікованій справі “СВУ”, але не піддалася на жодні провокації чекістів, тому вони, уже засуджену 19 квітня 1930 р. особливим складом Верховного суду УСРР на п’ять років позбавлення волі, виправдали її (рідкісний і нетиповий випадок радянської псевдофеміди) і вислали з чоловіком О. Черняхівським на п’ятирічне заслання до Сталіно (нині – Донецьк). Згодом вона перебувала під домашнім арештом у Києві, 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 у телячому вагоні до Казахстану. По дорозі стара жінка, неординарна письменниця, кровно пов'язана з родинами Старицьких і Лисенків, не витримавши більшовицької наруги, померла.

Людмила Старицька-Черняхівська у своїх п'єсах ("Сапфо", "Апій Клавдій", "Жага", "Гетьман Дорошенко", "Крила", "Останній сніп" тощо) 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 етюда, історичної сцени, трагічного жарту, історичної комедії тощо. Визначальним для драматичних творів письменниці був симбіоз націоналізму, індивідуалізму й фенімізму [4, 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. Вона, маючи сталі переконання, зважилася пливати проти течії радянського соціуму, відстояти національну ідентичність українства, зробити виклик модернізованому російському шовінізму, майстерно закамурфльованому риторикою пролетарського інтернаціоналізму, спрямованого на нівеляцію природного національного розмаїття світу. 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 у 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 й на власний досвід, адже була співавтором М. Старицького у другій частині діалогії про Івана Мазепу ("Руїна"). У її п'єсі "Гетьман Дорошенко" введено образ молодого прагматичного гетьманського радника Івана Мазепи, який, покинувши романтичного Петра Дорошенка, пристав до Івана Самойловича. У новій історичній драмі Іван Мазепа постає внутрішньо багатою бароковою людиною, охопленою взаємоперехресними 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 ХІХ – ХХ ст. (більшість таврована цензурною позначкою "Неудобна к представлению") та під час національно-визвольних змагань ("Мазепа" О. Сагайдачного, "Мазепа" П. Кононенка). Вона полемізувала з п'єсами, у 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 й 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 Прометея, Мойсея, Дон Кіхота та ін. Письменниця, відмежовуючи історію від міфів, пов'язала 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, 78, 80]. Трагедія Людмили Старицької-Черняхівської не поступається драмам чи драматичним етюдам Дж.-Г. Байрона, Ю. Словацького, поезії “Мазепа” В. Гюґо [1, 80].

Людмила Старицька-Черняхівська мала на меті зняти з Івана Мазепи нашарування упереджених московських міфів, передусім звинувачення в “зраді”, приписане йому Петром I 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 зважуються 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, приборкуючи егалітарну стихію, мусив посилати запорожців на придушення донського повстання (1707 – 1708) на чолі з отаманом Кіндратом Булавиним, утілював національну свідомість, ховаючись за лояльною маскою, дбав про інтелектуальну націю, посилаючи спудеїв на навчання до Європи, тощо. Він обстоював своє право на інакшість у розмові з московським посланцем та особливо з капітаном Михайловим Петром – травестованим Петром I. Російський цар не лише по-блазеньськи 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 вільнолюбну вдачу козаків, амбітно заявив про появу нової сили, здатної не лише приборкати їх, 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 гетьманового небожа Андрія Войнаровського, у Європі його “тираном – не монархом звать”. Драматург зумисне не українізувала шорстке, бруталне російське мовлення імператора, яке контрастує з кардіоцентричною українською мовою, аби показати різку відмінність двох несумісних національних ментальностей.

Петро I, дбаючи про “России честь и славу!”, у своїх наказах уже трактував Україну як власну колонію, дбаючи про зиск з овечих заводів, засівання конопель, навчання козаків “майстерству корабельному”. Проникливий Іван Мазепа розумів справжню мету імперських апетитів царя, розкриваючи її натяками,

через образну семантику. Оглядаючи жита (“мов золотом поростилались руна”), він із прикрістю констатував, що “Петрові батоги / І хліб глушать...”, наполягав на потребі виполювати бур’ян. Його конотативні 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 покладена агресивна московська ментальність, будувалася на підступі, тому українці, аби вижити, мушили адаптуватися до них. Не винятком був і Іван Мазепа. Він спочатку на вимогу царського посланця вагався видавати полковників Семена Палія й 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, 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 Іскру, хоча він також брав участь у цій акції. Людмила Старицька-Черняхівська підкреслила особисту помсту генерального писаря та його дружини за дочку Мотрону, бо дівчина покохала гетьмана. Корозія підлості охоплювала не тільки козацьку старшину, що потрапила під деструктивний московський вплив, а й усі 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 Російської імперії, про що здогадуються канцеляристи під час нотування гетьманського наказу в першій яві першої дії, натякаючи на “клеветників навітуючих” і “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”, канальними 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. Значні надії гетьман покладав на “свейського короля” Карла XII, які перетворилися на конкретний план після інформації 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 із 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, 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 тобою поділю,
І радощі, і славу, і неславу...

Поміркуваний Іван Мазепа, коли дівчина втекла від батьків до нього, сподівався, що цар дасть дозвіл на шлюб, тому відправив її назад до пана судії, давши перстень, обіцяючи їй зробити гетьманшею. Від щирих слів закоханого Івана Мазепи до Мотрі "віє шіллерівською романтикою коханих і борців за справедливість" [1, 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 р.), "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 і інші її твори "Гетьман Дорошенко", "Останній сніг", "Жага" тощо, художньо недовершеною; авторці закидали незнання історії України, коли насправді все було навпаки. У такому "недоліку" запідозрювали авторкиню харківські професори, обрані владою на роль експертів. Людмила Старицька-Черняхівська розуміла, що її драму навряд чи поставлять в театрі. Влада робила все, щоб вона опинилася на маргінесах драматургії 1920-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).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабан А.* 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. – Черкаси, 2009. – 598 с.
3. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. – Київ: Вид. АН УРСР, 1959. – 656 с.
4. *Чернова І.* Еволюція проблематики й тематики у драматургії Людмили Старицької Черняхівської: автореф.... канд. філол. наук. – Київ, 2002. – 20 с.

