

## Інтерпретація тексту

Людмила СКОРИНА

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМИ Л.СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ „МИЛОСТЬ БОЖА”: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ТА АНТИКОЛОНІАЛЬНИЙ ПІДХОДИ

У статті зроблено спробу розкрито багатоплановість інтертекстуальних зв'язків драми Л. Старицької-Черняхівської „Милість Божа”, її історизм та універсальну позачасовість, алегорично-символічну знаковість образів і ситуацій. В драматургії письменниці виявлено симбіоз кількох ідейно-естетичних чинників, зокрема націоналізму й антиколоніалізму.

**Ключові слова:** проблематика, поетика, жанрово-композиційна структура, конфлікт, колізія, стиль, неоромантизм.

Протягом 20-х років Л.Старицька-Черняхівська презентувала кілька драматичних творів – „Милість Божа”, „Розбійник Кармелюк”, „Напередодні”, „Іван Мазепа”. Передовсім слід зауважити їх різючу відмінність від драматичної продукції тих, хто утверджував принципи пролетарського мистецтва. Вони дистанціюються з цього потоку формальною вибагливістю, радикально відмінними ідейними засадами, що і зумовило їх витіснення на маргінес критичних досліджень і „відсутність” для пересічного читача.

Драма „Милість Божа” – непересічне явище в історії української драматургії. Перший аспект, який потребує пильної уваги, – її структура. Вона не лише своєю назвою перегукується з відомим твором давньої української драматургії – драмою „Милість Божа” (1728) невідомого автора. Вказаний твір є невід'ємною структурною складовою метатексту Л.Старицької-Черняхівської. Подібний різновид інтертекстуальності Ю.Лотман назвав „текстом в тексті”. За твердженням дослідника, „це особлива реторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської

побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу. Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває рис підвищеної умовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований зміст тощо...” [1,586].

У даному разі йдеться не про іронічність чи пародіювання пам'ятки давньої української драматургії, а про використання її для створення драматичного ефекту. Напевне, варто було б уточнити визначення „текст у тексті”, адже мова йде фактично про „драму в драмі”. Таким чином створюється ефект подвійної театралізації – персонажі твору одночасно є глядачами давньої драми і її коментаторами. М.Сулима так характеризує структуру драми: „У п'єсі Л.Старицької-Черняхівської дія відбувається на сцені, але відбувається вона ще й за кулісами, а також у залі. Якщо у вертепі дія розгорталася на двох сценах, на сцені верхнього і нижнього поверхів, то у п'єсі дія відбувається на трьох сценах водночас, тобто маємо ніби триплощинну структуру вистави” [2,590]. На структурну вибагливість твору вказує також І.Чернова: „Формальна структура драми “Милость Божа” Л. Старицької-Черняхівської складна через її жанровий синкретизм. Незважаючи на часте переривання дії одного рівня дією іншого, вони все ж таки зберігають свою жанрову чистоту, створюючи дивну сумісність в одній п'єсі комічного з драматичним, ірреального з реальним, справді історичним. У “Милості Божій” можна констатувати жанрову дифузю кількох жанрово-структурних компонентів – комедії, інтермедії та драми-мораліте. Крім того, принцип вертепності, покладений в основу твору, став засобом осмислення багатогранності буття” [3]. Зрештою, питання жанрової своєрідності драми Л.Старицької-Черняхівської вирішувалося по-різному. Наприклад, Я.Мамонтов називав її історичною комедією [4,198].

Перед тим, як перейти до докладнішого аналізу драми, коротко з'ясуємо ідейно-естетичну концепцію прототексту. Вперше драму „Милість Божа” було надруковано О.Бодянським в „Чтениях в обществе истории и древностей

росийских” у 1858 році. У 1875 році її опублікували також В.Б.Антонович і М.П.Драгоманов [2,77] (можемо припустити, що саме цим виданням користувалася Л. Старицька-Черняхівська). Ця драма вважається одним з найталановитіших творів української літератури XVIII ст., її автор вперше звертається до проблем української історії (зокрема до подій 80-літньої давності – національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького). На думку С.Єфремова, „це було, може, перше в нашому письменстві *memento mori* козацькій старшині, що за всіма своїми автономістичними й державницькими симпатіями саме тоді кинулась була „привлащати” хутори, луки й ланки своїх бідніших сусідів та загортати поспільство в кріпацтво. На жаль, чи не було воно для того періоду й останнім, бо вже пізніше письменники майже не торкаються в драматичній формі сучасних пекучих справ, – звісно, коли не лічити панегіричних творів „на високоторжественные случаи”. Обставини часу, поступова ліквідація українських вольностей і цензурні заходи центрального уряду збивають увагу наших письменників на інші проблеми” [5]. На актуальність цього твору вказує також В.Шевчук: „П’єсу витримано в офіційному дусі вірнопідданства російським монархам, але тільки в позверховому читанні, тобто позірно, бо у творі виразно простежується два ряди сприймання: текстовий, де все офіційно-правильно, і підтекстовий, де через систему натяків оповідається про справжнє становище України (...) Перше з того підтекстового читання: драма служить закріпленню історичної пам’яті і проводить виразні історичні паралелі... І хоч говориться про наругу і гніт поляків, сучасники чудово розуміли, що йдеться тут про наругу і гніт росіян”, і далі: „Тему для драми – Визвольна війна Б.Хмельницького – обрано також не випадково. Основний пункт тогочасної автономічної боротьби: змагання за дотримання Росією Березневих статей 1648 р. з Олексієм Михайловичем, через що в тогочасній поезії і в літописах проходить виразна апологізація Б.Хмельницького, який бачився саме в цей час як національний герой... Отже, Данило Апостол, сподівається Україна, має стати

другим Хмельницьким, тобто тим героєм, який постане за свободу, права й вольності її” [6, 486-487].

Персонажі драми Л.Старицької-Черняхівської – учні Києво-Могилянської колегії – розігрують перед поважними гостями (гетьманом і представниками козацької старшини) драматичне дійство про національно-визвольну війну 1648-1654 рр. Серед виконавців авторка згадує і гіпотетичного автора драми – ієромонаха Теофана Трофимовича [6, 483-487; 2, 255-256]. У цьому контексті виникає закономірне питання про те, наскільки точно вона відтворила прототекст (або наскільки вагомим є її втручання у прототекст). Відразу слід зауважити, що наявні текстуальні трансформації несуттєво змінюють оригінал, загалом їх можна згрупувати наступним чином.

*Перша група* – скорочення. Вказані втручання у прототекст цілком логічні і вмотивовані, адже драматичний твір обмежений сценічним часом і не може „розтягуватися” до безкінечності залежно від авторських забаганок. Окрім прототексту, у творі розгортаються інші сюжетні лінії, подана характеристика дійових осіб, а це також вимагає певного драматичного простору. Але справа навіть не в доречності / недоречності скорочень, швидше в тому, які фрагменти прототексту скорочує авторка і з якою метою вона це робить. Здебільшого Л.Старицька-Черняхівська повністю зберігає діалоги і монологи дійових осіб, за винятком тих випадків, коли вони надто об’ємні. Так, наприклад, суттєво скорочено монолог Б.Хмельницького (дія 2 ява 1). Обсяг першоджерела – 101 рядок тексту, натомість у Старицької монолог зменшений майже вдвічі (56 рядків). У цьому випадку використано не прийом „стягнення” (ущільненого переказу змісту), а прийом „відсікання” „зайвого” тексту, тобто видалення окремих фрагментів. У прототексті Хмельницький скаржитися на невдячність Польщі, яка, замість дякувати козакам за військову службу – захист кордонів Речі Посполитої від турецько-татарських нападів, посилює національний, соціальний і релігійний гніт. Однією з характерних прикмет барокового стилю є пишномовність і багатослівність, тому Л.Старицька зумисне вилучає окремі

фрагменти, прагнучи сконденсувати ідейний смисл монологу, не порушуючи при цьому його структурної цілісності.

Подібний підхід застосовано також до розлогого монологу України (дія 3 ява 1), яка просить Бога допомогти Хмельницькому у війні з Польщею. Вилучені: 1) міркування про те, що за Божого сприяння слабший суперник може перемагати сильнішого, 2) порівняння Хмельницького з Мойсеєм. У другій яві цієї дії у монолозі Вісті (звістки) вилучено перелік поляків, які брали участь у війні, та окремі деталі Пилявської битви. У першій яві 4 дії ущільнене звертання Б.Хмельницького до киян, які вітають його зі славними перемогами, зокрема видалено рядки, в яких гетьман велеречиво дякує Богові за сприяння. Видалено також виступ четвертого школяра (де повторюються подяки Богу і міститься твердження, що подаровані Хмельницькому перемоги – винагорода за його чесноти). Суттєво скорочено монолог України (дія 5 ява 1), яка радіє перемогам і дякує Богу за сприяння, зокрема уривок:

Преч лютая од мене зима отступила,  
А благоприятная весна наступила,  
Тьма во світ, а ноц во день златий перемінена,  
Горість серця мого в сладость обращена [7,321].

Але на більшу увагу заслуговують скорочення у монолозі Смотріння (дія 5 ява 2), адже мова йде не про усунення барокової багатослівності чи повторів. Це скорочення має концептуальний характер і зумовлене ідейною настановою драматурга. Тут вилучено рядки славослів'я на адресу російського самодержця, який після Переяславської ради візьме Україну під свою опіку і дбатиме про грядуще процвітання її у складі Російської імперії:

Прийму бо ты під руку свою вскорі.  
Непобідиміи на землі і на морі  
Монархи російські, – поборники суще  
Іже благочестія, зловірних бодуще:  
Тебі в твоєй потщатся пособляти нужді,  
Не лишать ты поміщі своєї, аки чужді.

Под тим непроломимим щитом перебувая,  
Аки на твердой скалі себе утвержда [7,321].

Панегірична традиція, доволі поширена в бароковій поезії XVII-XVIII ст., виявилася зайвою у п'єсі Л.Старицької, суперечила її антиколоніальній заангажованості. Замість уславлення, авторка викриває загарбницький характер російського панування. Так само з прототексту вилучено хвалебну оцінку Петра II: „Совершенного мужа в юності являя, / Великих по собі дій знаки подавая”. Подібні висловлювання були зумовлені сподіваннями козацької старшини на відновлення української автономії і обрання повноважного гетьмана. Як показали подальші події, ці сподівання виявилися марними, а Петро II не відзначився очікуваними видатними справами.

*Друга група* втручань у прототекст – зміни в структурі драми, покликані наблизити її до вимог драматургії нового часу. Сюди зараховуємо наступні доповнення і структурні трансформації:

1) На початку твору додано пролог, з яким Трофимович звертається до глядачів, стисло коментуючи зміст вистави та її ідейне спрямування.

2) Уведена додаткова постать коментатора (інколи ці функції виконує Трофимович, в інших випадках – спеціальний актор).

3) У прототексті відсутні власне ремарки, тобто описові структури, які містять вказівки на особливості зовнішності дійових осіб, їх поведінку на сцені (зокрема, міміку, пантоміміку), інтер'єр. Л.Старицька частково усуває ці недоліки. Наприклад, наприкінці 1 яви 1 дії додано уточнювальну ремарку – Хмельницький „добуває шаблю і виходить ліворуч за куліси”, цей виразно театральний жест має увиразнити сцену, підкреслюючи рішучість намірів гетьмана захистити Україну. Друга ява починається ремаркою „побачивши Музу і Аполло, ляхи страшенно лякаються і починають ховатися один за одного”. Ляхи у прототексті взагалі не з'являються, вказані поведінкові реакції відсутні, таким чином в цій та інших ситуаціях режисер на свій розсуд мав вирішувати, як поводитися той чи інший персонаж. Враховуючи здобутки української драматургії XIX і початку XX століття, Л.Старицька дещо увиразнює структуру

прототексту, посилюючи його сценічність і розширюючи арсенал характеротворчих засобів і прийомів.

4) У другій дії додана третя ява, пов'язана з появою вісника (у прототексті цей епізод включений до другої яви).

5) На початку четвертої дії в ремарці уточнено розміщення дійових осіб на сцені і вказано на деталь декорації („тріумфальна брама”).

6) На початку п'ятої дії уточнено особливості вбрання дійової особи (Україна „вбрана в святкову одежу”).

7) Проте найхарактернішим є закінчення 1 яви 5 дії, коли Л.Старицька коментує появу нової дійової особи: „З останніми згуками музики завіса в глибині сцени розпинається, видно площадку, оббиту червоним сукном (рай), із неї спускаються кілька східців, теж вибитих червоним шкарлатом. Нагорі на площадці стоїть Смотріння Боже. Біла антична одіж, а на голові трикутник з всевидячим оком, воно намальовано на промасленому папері, за яким світиться свічка”. Подібні уточнення покликані спростити режисерську роботу.

8) У п'ятій дії частина монологу України передана Хору, що також сприяє посиленню театрального ефекту.

9) Вистава завершується фінальним монологом Т.Трофимовича (у першоджерелі це епілог і не відомо, як він має бути представлений на сцені).

Нарешті, *третій рівень* письменницького втручання у прототекст – це зміни мовної структури. Авторка редагує текст, але йдеться не про його переклад сучасною українською літературною мовою, навіть не про цілісне редагування, лише про заміну окремих лексем (точніше їх „українізацію”). Наприклад:

**Прототекст:**

Егей, слави нашея упадок послідній!

Чого в світі живучи дождал козак бідний!

Докозаковалися і ми под ляхами...

Честь і славу в ничово нашу обращають,

Козацькоє потребить ім'я помишляють.

Сея ли ми от тебе, ляше, ожидали  
Плати, егда вірності нашої показали  
На землі і на морі знаменія многа,  
Бодуца тя врагов сі сокрушая рога?  
Се ли достойная мзда? Сія лі заплата  
За службу нашу? Се ли зиск наш і інтрата  
За неізчислиміє приятіє рани,  
За смерті различніє на различной брани,  
За толікіє і толь славніє побіди...

**Текст Л.Старицької:**

Егей, слави нашої упадок послідній,  
Чого, в світі живучи, діждав козак бідний!  
Докозакувалися вже ми під ляхами,  
Чого нам не роблять ляхи із жидами!  
Честь і славу в нівіщо нашу обертають,  
Козацькеє знищити ім'я помишляють.  
Сея ли ми від тебе, ляше, дожидали  
Плати, егда вірності нашої показали  
На землі і на морі знаменія многа  
Бодуца тя врагов сокрушая рога?  
Се ли добра мзда? Сія лі заплата  
За службу нашу? Се ли зиск наш і інтрата  
За несчисленні приятії рани,  
За смерті ріжні на розличній брані  
За толикії і толь славні побіди...

Тобто драматург намагається зберегти мовний колорит прототексту (і зображеної у творі епохи). Принагідно слід вказати на мовне багатоголосся твору, в якому органічно переплітаються книжна українська мова XVII і XVIII ст., сучасна українська літературна мова, російська (розмовна й „етикетна” – у



мовний партіях російських офіцерів), латинська, польська (в інтермедіях) тощо. Можемо кваліфікувати це як характерну ознаку драматургії Модерну; твір адресований передовсім освіченому глядачеві, який зможе адекватно проінтерпретувати закладені у ньому смисли. Узагальнюючи сказане про трансформації прототексту Л.Старицькою-Черняхівською, підкреслимо, що вказані зміни покликані вдосконалити прототекст, надати йому більшої сценічності і допомогти режисеру в постановці.

Окрім драми „Милість Божа” невідомого автора, у тексті наявні також інші фрагменти, які можна кваліфікувати як „тексти в тексті”. У перерві між діями „основної драми” розміщені три інтермедії. У першій йдеться про те, як Жид Чорта перехитрував (вона має переважно розважальний характер). З точки зору національної і соціальної заангажованості значно гострішою є друга інтермедія, в якій Лях хоче продати Мужика Жидові, але йому перешкоджає Козак, який звільняє Мужика і запрягає Ляха і Жида у віз. Коментарі публіки екстраполюють вказані події і оцінки на тогочасну суспільну ситуацію, з тією лише різницею, що на місці поляків постають росіяни. Третя інтермедія також спочатку видається суто розважальною побутовою сценкою. Але це хибне враження. У контексті численних розповідей про безчинства росіян в Україні ця сценка набуває узагальненого символічного наповнення. Сюжет про пограбування росіянами-яригами наївного сільського хлопчика на ярмарку і фінальною сценою сварки батька з яригами дзеркально відображає основний драматичний текст. Маркером тут стає слово „ярига”: на початку твору, характеризуючи „дві особи великоросійські” (Бригадира й Офіцера), їх називають яригами („Полковник 1-й. А ті яриги московські де поділися?” [8,353]). Тож коли ця лексема виринає вдруге, усі характеристики інтермедійних персонажів мимоволі, але цілком логічно переносяться на персонажів-росіян, тим більше їх наміри подібні – Бригадир збирається одружитися з Настею, аби прибрати до рук статки її батька: „Дай тільки обвенчаться. Полковник Гадячский оброс червонцами, что боров салом, дак мы батюшку сейчас опосля венца за всякие задоры, да за людей убыточенье, да за

крамолу, да за государевого имени поношеньє зашлем туда, куда Макар телят не гонял! Да сами на двух рангах сядем!” [8,372].

Використанням конструкцій „текст в тексті” інтертекстуальність драми Л.Старицької-Черняхівської не вичерпується. На її сторінках присутні „сліди” інших текстів: повчальний вірш про жінок („Конверсацій жон прилежно блюдися” [8,331], який читає закоханому Романові Андрій у дії 1 яві 1); кант, виголошений під час урочистої зустрічі гетьмана Данила Апостола („Доброгласних муз прекрасних...” [8,336] – дія 1 ява 4); любовний вірш Романа до Насті („Дівчинонько, моє серце” [8,349] – дія 1 ява 3). У мовленні дійових осіб часто зустрічаємо прислів’я, приказки, афоризми (здебільшого біблійні і з античних джерел): „Кожного віку нема без смутку чоловіка” (Роман), „Та не все ж перуни біють і вітри зимовії віють” (Роман), „На тобі сорочки пусто, а на панові полковникові свити шовкової густо” (Андрій), „Gutta cavat lapidem” (гетьман), „Vivat justicia” (каліфактори), „Dum vivo – spero” (гетьман), „Quosque tandem Catilina” (Каліфактор 2-й), „Omnia vincit amor et nos cedamus amori” (гетьман), „Dulce et landabite est pro patria mori” (Каліфактор 1-й) та ін. У репліках полковників виразно віддзеркалює інтертекст Мазепиних творів. Ім’я цього гетьмана у творі жодного разу не згадується (адже після Полтавської битви він опинився „поза законом”), але фрагменти його текстів легко упізнавані. Наприклад, нарікаючи на сварки в середовищі козацької старшини, Полковник 1-й резюмує, цитуючи початок Мазепиної поезії: „Всі покою широ прагнуть, та не в один гуж всі тягнуть”; пізніше, коли всі дізнаються, що Роман – син репресованого Меншиковим полковника Семена Падалки, Полковник 2-й цитує початок пісні, яку частина дослідників приписує Мазепі: „Ой горе тій чайці, горе тій небозі” [8,374]. Цей інтертекст має підтвердити, що „мазепинство” не знищене, не зважаючи на репресії Петра I та його послідовників. У контексті висловлених авторкою антиколоніальних поглядів цей інтертекст виглядає цілком доречно.

Усі вказані інтертекстуальні структури є невід’ємною складовою тексту і виконують важливі функції: пізнавальну, виховну, розважальну, ігрову тощо.

Завдяки цитатам і ремінісценціям з творів давньої літератури Л.Старицькій вдається створити колоритну картину українського життя 20-х років XVIII століття. Особливо цьому прислужилися сценки за участю каліфакторів Нечипора і Данила. Тут виразно віддзеркалений інтертекст „мандрівних дяків” з їх гедоністичним поглядом на світ і специфічним гумором. Ці фрагменти створюють емоційний колорит; знайомлять читача з текстами давнього письменства. І головне – вказані структури не є простими факультативними вкрапленнями (особливо, коли мова йде про „тексти в тексті”), вони щільно пов’язані з основним текстом і працюють на виконання авторського надзавдання – формування антиколоніального контрдискурсу – відсічі колоніальним зазіханням росіян на українські землі.

Іншою складовою драми Л.Старицької-Черняхівської „Милість Божа” є сюжетна лінія, пов’язана з коханням Романа і Насті. Ця лінія кореспондує з традиціями української драматургії XIX століття. Здавалося б, тут немає нічого нового й оригінального. Розгортання цієї лінії типово, навіть стереотипне: випадкове знайомство, зізнання в коханні, перешкоди (сватання бригадира Хрущова), переживання і розпач закоханих (вони нарікають на долю, адже здається, що перешкоди не можна подолати), батьки нареченої змушують її одружитися з ненависним суперником і, нарешті, happy end, що досягається за допомогою використання прийому „deus ex machina”: гетьман, зворушений акторським талантом Романа, розпитує його про родину, а коли дізнається, що Романів батько був його товаришем, – обіцяє влаштувати хлопця до гетьманської канцелярії. Кмітливий студент користується прихильністю гетьмана і просить висватати йому Настю (Хрущов не встиг заслати старостів, більше того він зганьбився як пияк та інтриган – наприкінці драми каліфактори викривають його справжні наміри). Таким чином перешкоди на шляху закоханих до щастя усунуті. Ця сюжетна лінія типово мелодраматична, розвивається за законами т.зв. „добре зробленої п’єси”. Доволі ефектна, вона має „розбавити” інтертекст давнього письменства. Але це лише перше враження.

У класичній українській драматургії основною перешкодою щастю закоханих була, як правило, соціальна нерівність. Батьки (найчастіше мати), дбаючи про майбутнє доньки, віддавали перевагу заможнішому претенденту (ця традиція сягає „Наталки Полтавки” І.Котляревського і „Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ’яненка, червоною ниткою проходить вона в сюжетах інших драм ХІХ століття). Майнові і станові відмінності акцентує у цьому творі і полковниця Грабянка. Дізнавшись, що донька закохалася в бідного студента, вона рішуче протестує: „Богослов?! Та чи ти, дівчино, розум стратила? Щоб полковникова дочка та за сірому пішла, щоб у злиднях щодня купатись та на ступі день в день танцювати? І не думай, і не гадай! І батько не згодяться, і я згоди не дам” [8,370]. На весілля вона погоджується лише після того, як дізнається, що Роман – син полковника і йому протегує сам гетьман. Але соціальна нерівність – не єдина перешкода в цій ситуації. Виникає інша – більш потужна перешкода – суперником Романа став російський офіцер, чії матримоніальні плани підкріплені указом: „Народ Малороссийский всякими меры и способы с Великороссийским соединять и в неразрывное и крепкое согласие приводит супружеством и иным поведением” [8,372]. Саме тому полковник Грабянка вимушений погодитися на цей шлюб, саме тому його дружина на розпачливі протести доньки заявляє: „Що ти, що ти, дитино, і не кажи! Та хіба ти не знаєш, що вони з нами зроблять, аби ми не послухали? І сама загинеш, і батька і матір загубиш. Зашлють на Сиберію, та й кінець віку... не ти перша, не ти й остання...” [8,370]. Таким чином мелодраматична лінія кохання Романа і Насті стає складовою ширшого антиколоніального дискурсу, що є визначальним у драмі Л.Старицької-Черняхівської „Милість Божа”.

Історія сватання росіянина – не поодинокий випадок, кілька разів у репліках різних персонажів згадується ця сумна тенденція. Про це, наприклад, йдеться у розмові полковниць:

„Стара полковниця. Це вже загибель на дочок наших пішла! Віддають їх за тих кацапів, а вони їх зі світу зводять.

Молода полковниця. А так. Як віддали бідну гетьманівну за Толстого, – зсохла, зів'яла дівчина, за два роки старою стала” [8,343].

Пояснення такої політики намагається дати Полковник 3-й (Грабянка): „Дочок наших за своїх висватують, а то на те, щоб і увесь рід козацький викоренити і саме ім'я його з гисторії стерти” [8,366]. Прагнення асимілювати місцеве населення, прищепити йому власну систему цінностей, перетворити на покірних підданих – типові стратегії колоніального панування. Так само сватання Бригадира-росіянина до Насті окрім прямої вигоди (посада, придане і статки її батька) може бути проінтерпретоване в категоріях постколоніальної критики. Воно переростає рамки особистої трагедії дівчини і набуває символічного забарвлення. У постколоніальній критиці підкорена країна часто ототожнюється з дівчиною чи жінкою, яку силоміць намагається здобути завойовник. На це вказує, наприклад, Ева Томпсон: „Тривіалізація національної ідентичності колонізованих народів була одним із способів їх підкорення, класифікуючи їх як таких, яким чогось бракує, не таких позитивних, як їх поневолювачі, таких, що мають спільні риси зі слабшою статтю, чия доля мала залишитися в руках їхніх опікунів-чоловіків” [9,27]. Подібні мотиви М.Шкандрій знаходить у творах О.Пушкіна, М.Лермонтова та інших російських письменників XIX ст., які свідомо чи мимовільно легітимізували експансіоністську політику Російської імперії. Літературознавець, зокрема, зазначає: „У літературі сексуальне поневолення колонізованих і завойованих жінок часто репрезентує відносини між імперією та завойованою територією. Серед таких жінок у творах Лермонтова можна назвати черкеску Белу, грузинку Тамару з „Демона”, українську ундіну з „Тамані” та литвинку з однойменної поеми. Ці жінки, чиїх чоловіків усунуто зі сцени, вже колонізовані політично, за словами Енн МакКлінток, вони „стали доступними для гри в сексуальне завоювання”, будучи „живою плоттю національного тіла, розкритого та оголеного для хтивих обіймів”. Образи цих непокірних, принаймні попервах, а часто й небезпечних жінок є прикладами еротики тілесно-політичної наруги та прикордонними знаками імперії” [10,89]. Характерно, що Бригадир не особливо

турбується про те, аби сподобатися майбутній дружині (тут спрацьовує і „домостроївська” мораль росіян – якщо батько погодився, донька має підкоритися, і символічна переконаність росіянина, якому Україна видається покійною, згідною на все колонією).

Окрім вказаного мотиву, оскарження російської політики щодо України стосується найрізноманітніших аспектів. Перший – кадрова політика. Одним з основних заходів колоніальної влади стає формування власної інфраструктури, коли всі основні посади обіймають росіяни. В одному з епізодів Грабянка зауважує: „Сіла Москва на карк. Намагаються вже всіх старшин поскидати, та натоміць своїх посадити” [8,366]. Тому так упевнено почувається Бригадир, якому обіцяно вигідну посаду: „Пушай они хаклов своих не подымают, все уже у нас в мешке (...) Им полковниками сидеть? Офицерам великороссийской государевой службы занять все места полковничьи надобно, чтобы всех здесь к рукам прибрать” [8,372]. До речі, це стосується не лише світських посад: на початку твору Отець ректор скаржиться гетьману: „Біда та й горе! Гоненіє Діоклетіянове також і на сан духовний. Заказано обирати на архієреїв, хоч і чеснійших з наших, промовані з великоросіян ті, що недавно й монахами” [8,341].

Інша типова колоніальна стратегія – знищення військової потуги колонізованих, яка б могла стати базою для розгортання руху опору, – винищення козаків шляхом залучення їх на будівництво каналу. Полковник 1-й з цього приводу констатує: „Від полковника Черняка одержав лист втимний: пише, що при Ладозі на каналній роботі многеє число козаків хорих і померших знаходяться і щораз, то більш умножаються тяжкії хвороби. Мруть козаки. Одначе приставні офіцери не вважають на таку нужду бідних козаків, без жодного бачення немилостиво б’ють при роботі палками, без спочину до неї приганяють. Боїться полковник, що, як і той рік, – з тих козаків тільки третя частина додому верне!” [8,357] Вказані висловлювання кореспондують з початком драми „Милість Божа” (1728), коли Хмельницький дорікає полякам за кривди й утиски українського народу. Цю тезу підтверджують і наступні

висловлювання-маркери: „Минуло лядське лихо, настало друге, також, як за Богдана ляхи, взялись за нас москалі” і далі „Страшна річ! Вскочили з одного лиха в друге” [8,357].

Ще один крок колоніальної влади – знищення системи освіти, яка б дбала про патріотичне виховання молоді. Так Отець ректор нарікає на припинення фінансування колегії і крайню матеріальну скруту [8,346-347]. Логічний висновок з усього сказаного – потрібен новий Богдан Хмельницький, який би вивів Україну з нової неволі – московської. Козацька старшина покладає надію на Данила Апостола, але його можливості щодо відродження української автономії більш, ніж скромні. Відповідаючи на скарги ректора, він нагадує про скасування Малоросійської колегії і одержання т.зв. „рішительних пунктів” (1727 р.), які мали підтвердити права України, передбачені Переяславськими статтями. Але ці надії виявилися марними. Таким чином у тексті співіснують імперський великодержавний дискурс (презентований російськими офіцерами) та значно потужніший антиколоніальний контрдискурс гетьмана і козацької старшини.

Імперській презентації колонізованого (українця) як „екзотичного” чи демонізованого Іншого антиколоніалізм протиставляє власне саркастичне ставлення до Іншого – росіянина. Як відомо, антиколоніалізм використовує кліше колоніалізму, змінюючи при цьому оцінний вектор. М.Павлишин зазначає, що „антиколоніальні стратегії об’єднує структура заперечення... колишніх колоніальних аргументів та цінностей. Антиколоніалізм не менш монологічний та ідеологізований, ніж його противник” [11,223-236]. О.Федунь в унісон підкреслює: „Антиколоніальним варто вважати звичайний опір колоніалізму, спроби перевернути з ніг на голову ієрархії колоніальних цінностей, щоби на місце фальшивих імперських міфів поставити справжні ідеї національного визволення” [12, 10].

У драмі „Милість Божа” протиставляються патріотично налаштовані представники козацької старшини, Роман (як кращий представник українського етносу – розумний, вродливий, вихований, носій усіх чеснот) – та його антипод росіянин Бригадир (Хрущов), для характеристики якого авторка не пошкодувала

сарказму. На початку твору він шпигує за гетьманом і його оточенням, маючи наказ „за черкасишками надзор имеют” [8,341]. Це зневажливе „черкасишки” і далі „хохол” (коли мова йде про полковника Грабянку) доповнюється не менш промовистою реплікою: „Воры! Донесение послать надобно” (типове для колоніальної стратегії змішування кримінального і політичного злочинів). Але замість виконання вказаних функцій російські офіцери надто захопилися дегустацією тернівки і швидко дійшли до ганебного стану. Саме тоді прямо виявилися підступні наміри Хрущова. Але найбільшого сатиричного ефекту досягнуто у сцені знайомства Бригадира з нареченою – Настею. Мовлення росіянина нагадує Возного з „Наталки Полтавки”, хіба що замість канцеляризмів тут використано значну кількість вульгаризмів (таким чином Хрущов намагається довести свою „гламурність”). „Вишукані”, як йому здається, репліки („Страсть, сердце обуявшая, марьяж имеет в прожекте, а посему любопытен я знать, каковое суждение о моей особе имеется...”) провокують виникнення ситуації комунікативного розриву.

Чим зумовлений антиколоніальний пафос цієї драми Л.Старицької? Напевне, далися взнаки традиції національного виховання у родині Старицьких, але більшою мірою – історична ситуація, коли був написаний цей твір. На це вказує, наприклад, М.Сулима: „Звернення Л.Старицької-Черняхівської саме до „Милості Божої” було продиктоване, очевидно, схожістю піднесення, яке намітилося в Україні за царювання Петра II, і піднесення, яке панувало в Україні в 1918-1919 рр., коли з’явилася можливість дістати Україні незалежність” [2,297]. Здавалося б, з’явився реальний шанс позбутися колоніальної залежності і вибудувати власну державу. На жаль, це не вдалося. Як зазначає Ю.Хорунжий [8,19], п’єса виставлялася у театрі Миколи Садовського у супроводі прекрасних мелодій Кирила Стеценка і мала успіх у глядачів. Л.Барабан доповнює цей перелік: „Протягом 1919-1922 рр. п’єса йшла в п’яти театрах (Київ, Черкаси, Полтава, Кам’янець-Подільський, Ромни)... П’єсу успішно використовував навіть агітаційно-пропагандистський український театр у 1919-1922 роках, сюжетна канва часом доповнювалася актуальними на той час репліками та



репризами” [13,33]. Надалі, зважаючи на антиколоніальний пафос, цей твір зник з театральних підмостків і повернувся до читачів (на жаль, не до глядачів) лише на початку ХХІ століття.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Лотман Ю.* Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.586.
2. *Сулима М.* Українська драматургія XVII-XVIII ст. – К.: ПЦ „Фоліант”, ВД „Стилос”, 2005. – С.297.
3. *Чернова І.* Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської// <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3551.html>.
4. *Мамонтов Я.* Українська драматургія пореволюційної доби // Червоний шлях. – 1926. – №12. – С.198;
5. *Єфремов С.* Історія українського письменства // <http://www.utoronto.ca/elul/history/Iefremov/index.html>.
6. *Шевчук В.* Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII ст.: У 2 кн. – Кн.2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К.: Либідь, 2005. – С.486-487.
7. Цит. за: Українська література XVIII століття. – К.: Наук. думка, 1983. – С.320.
8. *Старицька-Черняхівська Л.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вст. ст., упорядк. Ю.М.Хорунжого. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
9. *Томпсон Ева М.* Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М.Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2008. – С.27.
10. *Шкандрій М.* В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Тарашук. – К.: Факт, 2004. – С.89.
11. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / М. Павлишин // Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – С.223-236.
12. *Федунь О.* Постколоніальна критика в українському літературознавстві // Слово і час. – 2001. – №10. – С.10-13.
13. *Барабан Л.* Людмила Старицька-Черняхівська. Сторінки драматургічної творчості // Слово і час. – 1992. – С. 33.

*Людмила Скорина*

#### *ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ Л.СТАРИЦКОЙ-ЧЕРНЯХИВСКОЙ „МИЛОСТЬ БОЖИЯ”: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ И АНТИКОЛОНИАЛЬНЫЙ ПОДХОДЫ*

В статье предпринята попытка раскрыть многоплановость интертекстуальных связей драмы Л. Старицкой-Черняхивской „Милость Божия”, ее историзм и универсальность, аллегорически-символическую знаковость образов и ситуаций. В драме выявлено симбиоз нескольких идейно-эстетических составляющих, в частности национализма и антиколониализма.

**Ключевые слова:** проблематика, поезика, жанрово-композиційна структура, конфлікт, колізія, стиль, неоромантизм.

*Ludmyla Skoryna*

*THE INTERPRETATION OF THE DRAMA OF LUDMYLA STARYTSKA-CHERNIAKHIVSKA THE FAVOUR OF THE GOD: INTERTEXTUAL AND ANTICOLONIAL APPROACH*

The thesis exposes intertextual connections in the drama of Ludmyla Starytska-Cherniakhivska, their historicism and universal out of time. A symbiosis of several ideated-aesthetic is showed, as nationalism, anticolonialism in the writer's drama.

**Key words:** problematic, poetics, genre-compositional structure, subject, conflicts and collisions, system of images style, neoromantism.

*Валентина КОВАЛЕНКО*

**«УКРАЇНСЬКИЙ ЗАЖИВОК ДАРИНКИ»**

**(психоаналітичні розмісли над оповіданням Івана Виргана «Даринка з братиком»)**

У статті вперше робиться спроба психоаналітичного прочитання оповідання Івана Виргана «Даринка з братиком» через символіку, пов'язану із ментальністю української жінки.

**Ключові слова:** символіка, психічний код національного «Я», міфологічний материнський простір.

Кому таланом не суджено було спізнати сільського життя, той, очевидно, з подивом, а то й недовірою примірюватиме собі поведінку, а надто ж думки дівчинки-підлітка з Вирганового оповідання. Бо вони справді-таки дісталися навиріст оцьому дівчаті після смерті розстріляної фашистами матері (за те, що батько партизанів у лісах, запекло змагаючись із окупантами).

Даринці ураз лягла на плечі відповідальність за братика-немовля та ще й господарство нехитре – козу Лиску, півня і «зелене поле грядки», на якому мати «встигли тільки ж понасаджувати всього...». Отож, усе те вимагало, щоби йому «дати остаточний лад».