

Процюк Л. Б.

ДНУВЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

З БАРОКОВОЇ ДРАМИ – У МОДЕРНУ (ДОСВІД ДРАМАТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ)

У статті проаналізовано специфіку творчої ретрансляції барокової драми в модерну у драматургійній спадщині Людмили Старицької-Черняхівської, простежено її погляди на український театр і драму. До уваги взято працю письменниці «Двадцять п'ять років українського театру» та її драми «Вертеп» і «Милость Божя». Виявлено зв'язок теоретичних постулатів Людмили Старицької-Черняхівської та їх художнього втілення у драматичних творах авторки. Доведено, що театрознавчі праці Л. Старицької-Черняхівської та інших представників родини Старицьких, а також художня спадщина письменниці – непересічне явище української літератури. Проаналізовано п'єсу «Вертеп», яка є цікавим взірцем гострої політичної сатири. Твір став цікавим доповненням до тематичного та жанрового розмаїття драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. Простежено, що у «Вертепі» Людмили Старицької-Черняхівської, на відміну від давнього твору цього жанру, уже немає двоповерховості, перевага віддається інтермедійності вертепної драми, не акцентується на її біблійній частині. Вказано, що конфлікт у «Вертепі» Людмили Старицької-Черняхівської практично відсутній. Це можна пояснити обмеженістю проблемно-тематичних аспектів. Визначено дефініцію драми: переробка не прозового чи поетичного тексту у драматичну форму, а драматичного у драматичний. Проаналізовано також п'єсу-інсценізацію «Милость Божя». Вона, незважаючи на подекуди гумористичну оболонку, що пояснюється традиціями давньої української літератури, несла серйозне ідейне навантаження, зіставляла дві доби, два періоди історії України. Твір порушує важливі проблеми української історії, зіставляє в художньому плані різні особливості мислення. Робимо припущення, що Людмила Старицька-Черняхівська своїми драматичними творами шукала підґрунтя для історичного оптимізму у складну політичну добу.

Ключові слова: театр, вертеп, бароко, шкільна драма, поетика, конфлікт, образ, характер.

Постановка проблеми. Драматургічний, а також театрознавчий доробок Людмили Старицької-Черняхівської потребує глибокого та системного вивчення й інтерпретації. Роздуми письменниці про театр та п'єси авторки завдяки їхній ідейно-художній цілісності, національній спрямованості проблематики й оригінальному потрактуванню драматичних конфліктів належать до безперечних здобутків українського театрознавства і драматургії початку ХХ ст. Досвід авторки щодо перетворення барокової драми на модерну – унікальний, потребує уважного переосмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інна Чернова та Володимир Швець системно аналізують драматургію письменниці в різних аспектах. Інна Чернова простежує еволюцію проблематики драматургії Людмили Старицької-Черняхівської, з'ясовує особливості поетики її творів, визначає синтез неоромантизму і неокласицизму як специфіку стильової парадигми цієї драматургії. Володимир Швець також об'єктом своєї уваги

обирає історичну драматургію письменниці. Оксана Олійник констатує органічність її драматургії в тогочасному літературному контексті. Ця думка є також суголосною міркуванням Тамари Гундорової. Невирішеним дотепер залишається зв'язок театрознавчої та літературознавчої іпостасей письменниці, вирішення його у творчій та навколелітературній діяльності Людмили Старицької-Черняхівської, літературна практика адаптації класичних зразків драми до нових умов. Завданням статті є вирішення даних аспектів.

Постановка завдання. Метою статті – проаналізувати театрознавчі погляди Людмили Старицької-Черняхівської щодо барокової драми, суголосні з її власною драматургічною творчістю.

Виклад основного матеріалу. Театрознавчий, а також драматургічний доробок Людмили Старицької-Черняхівської, на жаль, ще й дотепер залишається маловивченим. Водночас роздуми авторки про театр та її п'єси завдяки їхній ідейно-художній цілісності, національній спрямованості проблема-

тики й оригінальному потрактуванню конфліктів належать до безперечних здобутків українського театрознавства і драматургії початку ХХ ст.

Результатом титанічної аналітичної праці стала театрознавча стаття Людмили Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)». Вона була надрукована в журналі «Україна» у 1907 р. Треба сказати, що в цей самий час і в цьому ж часописі була надрукована праця родича Л. Старицької-Черняхівської Івана Стешенка під назвою «Історія української драми».

Хоча в заголовку йдеться про чвертьстолітню історію театру, авторка охоплює значно ширший її відтинок. Портрети видатних представників театру перемежуються з роздумами про специфіку драми як виду літературного та театрального мистецтва. Скажімо, про один з улюблених своїх драматичних жанрів Людмила Старицька-Черняхівська писала: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т. ін.» [12, с. 672]. Як бачимо, авторка в розуміння історичної драматургії вклала не тільки фіксацію історичних дій як таких, а і прилаштування їх до певних культур, реалізацію в конкретно-історичних образах загальнолюдських мотивів. З історичної драми розпочала свою драматургічну творчість і сама письменниця. Письменниця вважає, що історія українського театру – це розірваний ланцюг. Деяким чином вона сама намагалася реанімувати те, що вважала втраченим або не досить збереженим.

Про вертеп авторка писала: «Якщо шляхетство українське тішилося шкільною драмою, народ теж не лишався без театру. Народний театр – то був вертеп, лялечний театр» [12, с. 647]. Текст вертепу – не застиглий, «річ рухома». Прикро, що вертепна українська драма була переслідувана ще від часів Петра І. Жаль, що до цієї справи долучився «хитромудрий» Феофан Прокопович. Як же сама Людмила Старицька-Черняхівська на початку ХХ ст. творчо переосмислювала цей жанр?

Невеличка її п'єса «Вертеп» є цікавим взірцем гострої політичної сатири, що додає ще один істотний штрих до тематичного та жанрового розмаїття драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. Інсценізацією її можна назвати умовно, адже авторка запозичує з вертепних драм лише імена, надаючи героям власних специфічних харак-

теристик. Своїй маловідомій сатиричній п'єсі «Вертеп» Людмила Старицька-Черняхівська дає піджанрову авторську дефініцію – «старинна містерія на нові теми». Письменниця використовує елементи поетики традиційної вертепної драми, однак не первісного вертепу, де дія відбувається у двоверховій «скрині», відкритій з одного боку для глядачів, де на верхньому ярусі розігруються сюжети релігійного характеру, на нижньому – побутові інтермедії [4, с. 112], а вертепу ХІХ ст., коли ляльок заступили живі вертепники. У «Вертепі» вже немає двоверховості, точніше, перевага віддається інтермедійності вертепної драми, не акцентується на її біблійній частині. Письменниця надає власній переробці максимальних політичних алюзій із тогочасною добою. Юрій Хорунжий відзначає: «Гостро сатирична п'єса присвячена «політичним битвам» 1906 р. в російській Думі. На той час вони були в центрі уваги громадськості. Серед думців – й українські депутати, які ставили питання автономії, українського слова й аграрної реформи» [13, с. 11].

Цю мініп'єсу, що складається лише із двох частин, цілком можна назвати політичною сатирою, адже під вертепними костюмами замасковані як тогочасні імперські політичні діячі: А. Століпін, «він фігурує як Стів, на глиняних ніжках, а під царем Іродом, очевидно, треба було розуміти самодержця російського Миколу II» [14, с. 11], так і представники різних тогочасних політичних партій, зокрема шовіністичних союзів (п'єса була надрукована в 1907 р. в газеті «Рада» під псевдонімом Старенька Муха після горезвісних чорносотенних погромів і шовіністичного розгулу). Драматург використовує абрєвіатуру «И.Р.Л» («истинно русские люди»), дотепно пародіює екстремістські устремління чорносотенців:

Вперед, ребятушки не трусь!

Мы распиналися за Русь [11, с. 205].

Також у політичній сатири автор зображує «правих» і «лівих» (гадаємо, що ці дефініції потребують спеціальних історичних екскурсів у тогочасну добу). Розв'язка твору настає тоді, коли Сатана – персоніфікований образ імперського зла – забирає інакомислячих: «Гуртом! Гуртом! В Лукьяновский народный дом!» [11, с. 207]. Останній топос виступає в п'єсі символом горезвісної Лук'янівської тюрми, отже, антидемократичності імперського російського уряду

Під вертепними масками драматургиня показує різні суспільні прошарки – селян, перекупок, акторів; змальовує специфіку їхніх проблем і турбот. Своєрідного колориту вертепній стилізації додає

тримовність, адже драматург використовує російську, українську та стилізовану книжну українську мови. Ці герої відмінні від героїв вертепу, адже образи Ірода, Сатани тощо необхідні для показу тогочасного політичного життя, а не для ознайомлення реципієнта з вертепною драмою загалом.

Конфлікт у «Вертепі» Людмили Старицької-Черняхівської практично відсутній. Обмеженість проблемно-тематичним аспектом (гостра політична сатира) і рамками інсценізації не дозволила належним чином розробити сюжет і виписати характери, отже, конфлікт практично неможливо простежити. Єдине, що відрізняє п'єсу-інсценізацію від першоджерела, – надання старим образам нового символічного звучання. Герої показані не через вчинки, дію, а через мову, тобто діалоги, адже вони відомі реципієнтові ще до початку драми, він сам може дати їм характеристику, тотожну із драматичним дійством. Обрані герої не стають характерами, немає їхнього внутрішнього розвитку чи деградації, оскільки прототипами стають реальні історичні постаті, яким змінено лише імена. Водночас реципієнт знає, про кого йдеться, завдяки мові персонажів.

Юрій Лотман зазначав, що взаємодія тексту й аудиторії можлива лише в разі наявності певної спільної пам'яті, текст може бути звернений до будь-якого адресата, а також до окремого, у процесі чого відбувається «складна гра позиціями» [5, с. 87–88]. У «Вертепі» спостерігаємо другий випадок, коли текст звернений до аудиторії, обмеженої чітким просторово-темпоральним колом. Адже ця політична сатира була важлива й актуальна лише для певного часу й для певного географічного простору. Її розуміння включало абсолютну тотожність текстової пам'яті й пам'яті реципієнта. Відповідно зміна одного з компонентів у процесі текстового руху призводила до послаблення, зменшення ролі самого твору. Виходячи із цього, відсутність складного драматичного конфлікту пояснюється ще й тим, що мета «Вертепу» зводилася до впізнавання у вертепних героях та їхніх діях тогочасних суспільних подій та діячів, про що свідчить і підзаголовок – «старинна містерія на нові теми». Отже, маємо переробку не прозового чи поетичного тексту у драматичну форму, а драматичного у драматичний, коли у стару форму вкладається новий символічний зміст, що дотичне до бурлескно-травестійної традиції.

У праці «Двадцять п'ять років українського театру» Людмила Старицька-Черняхівська багато уваги відводить бароковому театру. Це був час, коли Україна «шпарко взялася до

освіти свого народу» [12, с. 645]. Закономірно, що шкільна драма гарно прижилася та розвивалася в українських школах. Особливу увагу письменника приділяє творам «Милость Божа» та «Воскресеніє мертвих». «Бодай і написано їх важкою, не виробленою ще словесно-українською мовою – визначаються таки справжньою художньою красою. На той час вони повинні були просто зачаровувати глядачів» [12, с. 647]. Погляньмо, як інтерпретує стару шкільну барокову драму письменника на початку ХХ ст.

«Милость Божу» письменниця опублікувала в 1919 р. Вона є драматичною інсценізацією шкільної драми «Милость Божія Україну от неудобносимих обид людских чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславногo войск запорозьких гетьмана, свободившая і дарованними єму надляхами побідами возвеличившая на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах кievских 1728 літа», що її виставляли в Києво-Могилянській академії. Валерій Шевчук зазначає, що ця п'єса має дуже складний підтекстовий код, «де через систему натяків оповідається про справжнє становище України» [16, с. 485]. Отже, «драма служить закріпленню історичної пам'яті і проводить виразні історичні паралелі» [16, с. 485]. Погоджуємося з дослідником Миколою Сулимою, що Людмила Старицька-Черняхівська обрала для інсценізації саме цю п'єсу, «шукаючи опертя в історичному минулому нашого народу» [13, с. 34]. Знову ж таки маємо переробку не прозового чи поетичного тексту, а драматичного, з його обрамленням власне авторським текстом. Звернення Людмили Старицької-Черняхівської до бароко й елементів бурлеску є типовим, зрештою, для народницького дискурсу, глибинна мета якого – артикуляція етнічної ідентичності й унікальності, закріплення цінностей романтико-народницької ідеології [2, с. 55]. У «Милості Божій» спостерігаємо функціонування тієї самої інваріантної структури національної нарації, лише не в реєстрі «величного пафосу», а в низькому сміховому й мелодраматичному реєстрі. Ця оригінальна форма в українській драматургії початку ХХ ст., вибрана і виторена авторкою, робила своєрідний ідейний місток між часами, тобто була синхронічним та діахронічним «зрізом» твору. Микола Сулима зазначає: «Звернення Л. М. 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» [13, с. 297].

Сюжетно і композиційно ця п'єса складається із трьох частин, кожна з яких становить окрему текстову завершеність, у якій є власний конфлікт. В інтрмедіях і власне «Милості Божій», що є п'єсою в п'єсі, наявна готова конфліктна модель, яку Людмила Старицька-Черняхівська бере без будь-яких змін. Обрамлення є власним текстом авторки, отже, конфлікт у ньому є суто авторський. Його реалізація чітко простежується в таких аспектах: у проблемно-тематичному (показ доби гетьмана Данила Апостола), сюжетно-подієвому й образно-структурному. Власне, останній аспект дає можливість залучити до глибшого трактування конфлікту наявні інтертекстуальні вплетення.

Отже, це – «п'єса в п'єсі». Основні, сказати б, зовнішні, події відбуваються в Києво-Могилянській академії, на сцені якої ставиться п'єса на честь приїзду до навчального закладу полковників і самого гетьмана Данила Апостола (1728 р.). Драматург із першої ж репліки героїв уводить тогочасну урочисту лексику, пересипає її тогочасною книжною українською мовою. До речі, письменниця ще замолоду виявила глибоке знання барокового українського літературного стилю XVII–XVIII ст. Першою вдалою спробою його застосування в оригінальному творі була «Вірша просительная», жартівливий і водночас урочистий текст, присвячений історичному Володимирі Антоновичу, який Людмила Старицька написала у 27 років. Цим умінням проникнути в мовний стиль минулих століть драматург користувалася під час написання більшої частини своїх п'єс. Євген Маланюк, роздумуючи про мову поезії Юрія Липи, принагідно зазначав, що в п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської «Останній сніп» «дано спробу реконструкції мови XVIII ст.» [6, с. 233]. Такий лінгвістичний прийом у п'єсі «Милость Божа» доречний, адже надає текстові особливого колориту й істотно вирізняє її з-поміж інших українських п'єс початку XX ст., а також наближає інсценізацію до оригіналу, водночас по-новому розставляє потрібні акценти.

Учні колегіуму живуть світським життям, автор із незлобливим гумором передає їхні перенасичені латинізмами репліки, у яких оповідається про бешкетництво молодих людей. Водночас колеґанти складають осанну гетьману Данилу Апостолу: «О преславний і презацний гетьмане, того бо Даниїла дав еси нам Господь, да прославить він заплакану отчизну матку нашу, да укротить ненадлих ворогів, левів рикаючих» [12, с. 337].

Ще одна особливість п'єси Людмили Старицької-Черняхівської «Милость Божа» у тому, що

вона, згідно із законами шкільного театру, високий пафос вистави переплітає комедійним змістом інтермедій, у яких усе ж дослідники відзначають «не лише багатогранність, а й серйозність поставлених там проблем» [3, с. 50]. У праці «Двадцять п'ять років українського театру» письменниця надає інтермедіям великої ваги.

У першій інтермедії бачимо вже негативних героїв – це символічні вертепні ляльки різноманітних політичних сил, що пригноблювали Україну. Вони постають смішними, навіть подекуди гротесково комічними. Захар Мороз зазначав, що реалістична драма «у центрі уваги ставить життя позитивного героя, його боротьбу проти всякого гноблення <...> Відповідно характерові життя і боротьби, позитивні герої драми змальовуються, як правило, у суворо-серйозних тонах. Антагоністи ж їх – негативні герої – можуть бути змальовані по-різному: або комічно-смішними, або в похмурих тонах – жадливо потворними» [7, с. 21].

Гострота проблематики драми «Милость Божа» досягається засобами протиставлення різних за сприйманням патріотичної ідеї та за етичною суттю антагоністів. Розкриття особливостей характерів та поглядів персонажів висвітлюється тут здебільшого через політичне підґрунтя. Для прикладу візьмемо будь-які репліки антагоністів:

1. «Бригадир. За черкасишками надзор имеют. Наипаче искусным образом присматривать за архиереями надобно, дабы не выступали из надлежащих сану своему пределов» [12, с. 341].

2. «О. Ректор. Біда та й горе! Гоненіє Діоклетіанове також і на сан духовний. Заказано обирати на архиереїв, хоч і чесніших з наших, а промовані з великоросіян ті, що недавно й монахами. Пребідное отечества нашего состояніє. Плачу і воздыхаю: Господи помилуй!» [12, с. 341].

Драматург змальовувала інше століття, ще одного з українських гетьманів, акцентувала на тому, що незмінними залишалися політичні утиски українського народу, які ставали з боку московських можновладців чимраз брутальнішими та цинічнішими.

Сюжетна колізія п'єси в п'єсі тягнеться дещо одноманітно й монотонно продовжується – монологи гетьмана Б. Хмельницького, які мали би викликати, відповідно до авторського задуму, рецепцію в тогочасному оспалому українському громадянстві. До речі, автор цієї шкільної драми й досі невідомий. Дослідники приписують її викладачам поезики й риторики в Київській академії в ці роки – Феофану Трофимовичу або Інокентію Неруновичу [16, с. 485]. До думки, що автором

драми «Милость Божія, Україну от неудобносо-
мих обид <...>» був саме Феофан Трофимович,
схилився і близький родич Людмили Старицької-
Черняхівської Іван Стешенко у своїй праці «Істо-
рія української драми». Очевидно, письменниця
погоджувалася із цією версією, бо однією з дійо-
вих осіб її п'єси є Феофан Трофимович, професор
риторики, який на сцені Києво-Могилянської ака-
демії проголошує Prologus (його, до речі, у стилі
шкільної драми склала сама письменниця, у пер-
винному тексті прологу немає), епілог і ремарки
п'єси в п'єсі.

Постать гетьмана Данила Апостола, образ
якого в п'єсі «Милость Божа», на відміну
від, скажімо, образу центрального персонажа
п'єси письменниці «Гетьман Дорошенко»
(Петро Дорошенко), радше статичний, а іноді
й схематичний. Може, авторка вважала зайвим
для характеру цієї п'єси глибше змальовувати
постать «дбайливого господаря» [8, с. 187] Укра-
їни того часу, того гетьмана, що, за свідченням
історика Дмитра Дорошенка, «його шестилітне
гетьманування було короткою яснішою смугою
на темному тлі українського життя після упадку
Мазепи» [8, с. 187], але образ його вийшов непов-
нокровним, Данило Апостол хвалить колектив
колегіуму за виставу, яка пробуджує у глядачів
постійні ненав'язливі паралелі з їхнім тогочас-
ним станом: «Немолчні факти гисторії нашої да
живуть во віки в сім колегіумі, всім сином укра-
їнським благопотрібнім» [12, с. 365].

У подієво-проблематичну палітру твору впле-
тено авантюрний елемент. Роман дізнається про
підступні плани російського намісника – одру-
житися з дівчиною, а в її батька забрати чин пол-
ковника, бо «офицерам великороссийской госу-
даревой службы заняты все места полковничьи
надобно, чтобы всех здесь к рукам прибрать»
[12, с. 372]. З'ясовується, що Роман – теж син
полковника, і гетьман бере його у свою канцеля-
рію, але й це не змінює батьківських планів щодо
одруження Насті із бригадиром. Патріотичний
монолог Б. Хмельницького спонука трьох україн-
ських школярів навипередки змагатися у скла-
данні панегіриків великому гетьману Богдану,
слава якого перемогла і прогнала навіть смерть.

Треба відзначити, що, попри виразні ана-
логії між історичними площинами зовнішньої
та внутрішньої дії п'єси, автор іноді свідомо чи
несвідомо протиставляє минуле подіям, коли від-
бувається п'єса, помітно ідеалізує добу Хмель-
ниччини. Писар у своєму монолозі виголошує
культові фрази щодо гетьмана:

Будуть убо вітії скрізь тебе славити,
Будуть і римотворці діла твої піти
З гисторіоографами <...> [12, с. 377].

Актор, що грає Б. Хмельницького, закликає
«про залізо дбати й залізо любити», тобто бути
готовим захищати Україну, а не стягати до себе
хутори, маєтки та гроші.

Остання дія п'єси розпочинається панегіриком
України Всевишньому. Символічний образ Божого
«смотріння», Господнього ока в білій античній
одежі закликає до пошани вченості й політичних
діячів, хор прославляє Богдана Хмельницького:

В похвалах твоїх язык наш безцілен,
Ублажить бо тя достойно не сілен,
Будеш хіба ти возвелічен в небі
Яко єсть требі! [12, с. 383].

На мажорному і святковому акорді п'єса в п'єсі
завершується.

Сюжетні перипетії в Києво-Могилянському
колегіумі ще тривають. Наречений Насті, бри-
гадир, і його товариш, будучи п'яними, згубили
перуки. Автор виставляє їх жалюгідними клоу-
нами. Роман, призначений писарем до гетьман-
ської канцелярії, просить Данила Апостола висва-
тати Настю за нього. Виявляється, що бригадир
з офіцером мали підступні плани заслати полков-
ника в Сибір. Конфлікт зовнішніх подій у п'єсі
розв'язується згодою батьків дівчини на сватання
Насті за Романа, тим паче з гетьманського благо-
словення. Так дещо мелодраматично закінчується
твір. Усі співають «Многая літа». Два каліфактори
повертаються зі здоровенною сулією і з латин-
ським афоризмом на вустах “Repetitia est mater
studiorum” починають пити горілку. Отже, мело-
драматичний ефект доповнюється ще й гуморис-
тичним, що було характерно для традицій напи-
сання шкільної драми. (Один із тогочасних діячів
шкільного театру писав: «Моя найбільша мрія,
щоб праця школярів перетворилася на гру на роз-
вагу <...> Ці веселощі ведуть до серйозних цілей»
[Цит. за: 10, с. 58].

Отже, п'єса-інсценізація «Милость Божа»,
незважаючи на подекуди гумористичну оболонку,
що, як ми вже зазначили, пояснюється традиці-
ями давньої української літератури, несла сер-
йозне ідейне навантаження, зіставляла дві доби,
два періоди історії України. Людмила Старицька-
Черняхівська шукала підґрунтя для історичного
оптимізму, прославляючи Богдана Хмельниць-
кого й Данила Апостола. Тут немає відчуття без-
перспективності, як ми бачили це, наприклад,
в історичних п'єсах драматурга («Гетьман Доро-
шенко», «Іван Мазепа»). Легкий сюжет – це лише

її зовнішній прояв. Твір порушує важливі проблеми української історії, зіставлення менталітету українського, російського та польського народів. «Написана з тонким знанням історичних подробиць і мовної архаїки, «Милость Божа» виставлялась у театрі Миколи Садовського, була оздоблена чудовою музикою видатного композитора <...> Кирила Стеценка, мала успіх у глядачів» [15, с. 4].

Михайло Бахтін зазначав, що у творах часто наявне злиття просторових і часових прикмет в усвідомленому і конкретному цілому. Простір інтенсифікується і втягується в рух часу, сюжету, історії, а прикмети часу розкриваються у просторі, відповідно простір осмислюється і вимірюється часом [1, с. 235]. Щодо просторової локалізації, то в першому випадку – це події в Києво-Могилянській Академії, у другому – події визвольної війни Богдана Хмельницького, у третьому – події інтермедій, що не мають чіткого географічного простору. Відповідно визначено і час: 1728 р., 1648–1654 рр. і неконкретизований час (для інтермедій) із певними рамками.

Дія-обрамлення могла би становити окрему п'єсу без відповідних ускладнюючих компонентів, оскільки вона має своїх героїв і схематично окреслене конфліктне поле: складна ситуація в колегіумі й любовний трикутник. Обидві ситуації вирішуються, не досягши істотного розвитку. Пояснити це можна тим, що авторка намагалася якомога точніше відтворити тогочасну добу з урахуванням специфіки сприймання сучасного їй реципієнта. Тобто головною метою було показати структуру давнього українського театру, а не перевести давньоукраїнську п'єсу в сучасну площину й відповідно надати персонажам якогось символічного підтексту. Якщо у «Вертепі» наявний цей підтекст, коли у вертепних образах прочитуються герої абсолютно іншої доби, то в «Милості Божій» немає зміщення темпоральних площин (мається на увазі не всередині тексту, а в дотичності «минуле – сучасне»). Дія утворює щільне замкнуте коло без прориву «четвертої стіни» для реципієнта. Складнішою є просторова локалізація, яку ми зазначали вище.

«Внутрішня п'єса» становить варіант «Милості Божої», написаної в 1728 р. Тобто авторка намагалася відтворити шляхом драматичного дійства першу постановку п'єси. Вона вводить у неї Теофана Трофимовича, який є одним з імовірних авторів цієї драми. Прорив «четвертої стіни» відбувається всередині «п'єси в п'єсі», адже герої коментують побачене, Трофимович звертається до аудиторії, та й загалом монологи персонажів

більше орієнтовані на реципієнта, а не для реалізації драматичної дії чи скерування на інших персонажів. Складним є і моделювання самих персонажів, адже частина з них виконують подвійні ролі: у власній реальній дії й у п'єсі, яку вони ставлять. Відбувається постійне втручання «зовнішньої» п'єси у «внутрішню» через коментарі персонажів стосовно «внутрішньої» дії. Інтермедії окремо до уваги не беремо, адже вони є частиною «внутрішньої» дії. Спостерігаємо чітко розмежовані дві драматичні структури – зовнішню і внутрішню, з постійним втручанням першої у другу.

«Внутрішня п'єса» виступає інтертекстуальним вплетенням, тому що «Милость Божа» як давня п'єса подана практично без суттєвих змін. Це інтертекст-переказ із дописуванням «чужого» тексту, не розрахований на впізнавання, адже тогочасний глядач, очевидно, не був знайомий із «Милостю Божою», написаною в 1728 р. Власне авторка й мала на меті ознайомити його із цією п'єсою, тому вона виходила не з потреби впізнавання, а з потреби ознайомлення. Єдиним компонентом впізнавання є мова персонажів, яку ми докладно аналізували вище. Тобто саме мовні особливості вказують на час і умови дії, подекуди виступають класифікатором не тільки часу дії, а й приналежності персонажів до того чи іншого соціального стану.

Другим інтертекстом є заголовок твору, оскільки він тотожний заголовку давньоукраїнської драми. Тобто Людмила Старицька-Черняхівська в готовому вигляді запозичує чужу заголовкову формулу, що конденсує художній потенціал тексту і підводить його до нового образного змісту. Сам заголовок набуває іншого навантаження, адже тепер він передбачає синтез змісту давньоукраїнської драми і власного тексту Старицької-Черняхівської, тобто його смислова функція розширюється.

Висновки і пропозиції. «Вертеп» і «Милость Божа» не є інсценізаціями у прямому значенні цього терміна, адже становлять переробки драми у драму. Розвиток дії в «Милості Божій» відбувається відповідно за принципом драматичного монтажу, що передбачає поліплощинний сценічний простір і полягає в поєднанні окремих епізодів у цілісний континуум [9, с. 8]. Така єдність зумовлена змістовою взаємозалежністю «зовнішньої» та «внутрішньої» п'єс. Також у «Вертепі» дія відбувається лінійно завдяки моносюжетності, монопросторовості й одночасовості. У «Милості Божій» дії відбуваються паралельно внаслідок розвитку частин сюжету в кількох просторово-часових площинах.

Внесок Людмили Старицької-Черняхівської в літературу й театр важко переоцінити. Її цікавила ціла історія українського театру, а також письменниця не боялася експериментувати зі зразками драми. Результатом стали оригінальна творчість письменниці та концептуальний погляд аналітика доби. Тому перспективи дослідження очевидні.

Список літератури:

1. Бахтин М. Літературно-критическіе статті. Москва : Худож. лит, 1986. 541 с.
2. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). *Слово і час*. 1993. № 1. С. 55–66.
3. Козлов А. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : навчальний посібник. Київ : Вища школа, 1991. 200 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / упор. Р. Гром'як та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
5. Лотман Ю. Внутрі мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
6. Маланюк Є. Юрій Липа-поет. *Книга спостережень* : у 2-х т. / Є. Маланюк. Торонто : Гомін України, 1962. Т. 1 : Проза. С. 225–238.
7. Мороз З. На позиціях народності. *Дослідження з історії української драматургії* : у 2-х т. / упоряд. та прим. В. Мороз. Т. 2. 480 с.
8. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2-х т. Київ : Либідь, 1995. Т. 2 : Від середини ХVІІ ст. до 1923 р. 608 с.
9. Речка А. Особливості композиції «драми для читання». *Дивослово*. 2002. № 5. С. 8–11.
10. Софронова Л. Поетика славянського театру. Москва : Наука, 1981. 272 с.
11. Старицька-Черняхівська Л. Вертеп. Старинна містерія на нові теми. *Зона*. 2001. № 15. С. 205–207.
12. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ю. Хорунжого. Київ : Наукова думка, 2000. 848 с.
13. Сулима М. Українська драматургія ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. 368 с.
14. Хорунжий Ю. Людмила Старицька Черняхівська. *Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари* / Л. Старицька-Черняхівська ; упоряд., вступ. ст. та приміт. Ю. Хорунжого. Київ : Наукова думка, 2000. С. 5–34.
15. Хорунжий Ю. Ніщо не гине в світі... *Літературна Україна*. 1993. 23 вересня. С. 4.
16. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література ХVІ–ХVІІІ ст. : у 2-х кн. Київ : Либідь, 2005. Кн. 2-а : Розвинене бароко. Пізнє бароко. 728 с.

Protsiuk L. B. FROM BAROQUE DRAMA – TO MODERN ONE (EXPERIENCE OF LYUDMYLA STARYTSKA-CHERNYAKHIVSKA'S DRAMA WORKS)

The article analyzes the specifics of the creative retransmission of baroque drama into modernism in the dramatic heritage of Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska, traces her views on Ukrainian theater and drama. The work of the writer "Twenty-Five Years of Ukrainian Theater" and her dramas "Vertep" and "Mylist Bozha" were taken into this paper. The connection between the theoretical postulates of Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska and their artistic embodiment in the dramatic works of the author is revealed. It is proved that the theatrical works of Starytska-Chernyakhivska and other members of the Starytsky family, as well as the artistic heritage of the writer – an extraordinary phenomenon of Ukrainian literature. Starytska-Chernyakhivska. It has been observed that in Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska's "Vertep", in contrast to the ancient work of this genre, there is no two-story building, preference is given to the intermediacy of the nativity drama, it does not focus on its biblical part. It is stated that the conflict in Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska's drama work "Vertep" is practically absent. This can be explained by the limited problem-thematic aspects. The definition of drama is defined: the transformation of not a prose or poetic text into a dramatic form, but a dramatic into a dramatic one. The play-staging "Mylist Bozha" is also analyzed. It, despite the sometimes humorous shell, which is explained by certain traditions of ancient Ukrainian literature, carried a serious ideological load, comparing two days, two periods of Ukrainian history. The work raises important issues of Ukrainian history, compares different mentalities in terms of art. We assume that Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska, with her dramatic works, sought a basis for historical optimism in a difficult political time.

Key words: national theater; nativity scene, baroque, school drama, poetics, conflict, image, character.