

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: "советська" 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 глубиной 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: "Примите 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 «русского»". 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 довелось 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-staritska-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: ukraïnski 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. Gheratsiini. 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-staritska-chemyahivska-i-shho-vona-zrobila-dlya-ukrayini-924727>
5. Pavlyshyn M. Kozaky z Yamaiky: postkolonialni rysy v suchasniï 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.*