**УДК 821.161.2-2.09“19”**
**DOI: 10.18523/2618-0537.2026.6-7.3-7**

*Альошин В. В.*

# КОЛОНІАЛІЗМ, МІФ, МОДЕРН: БАГАТОГРАННІСТЬ ВІЗІЙ С. ЧЕРКАСЕНКА У «КАЗЦІ СТАРОГО МЛИНА»

*У статті проаналізовано драму С. Черкасенка «Казка старого млина» з погляду архетипної, міфоритуальної, колоніальної та екокритики. Проведено компаративний аналіз тексту із драматургією Ґергарта Гауптмана, зокрема його драмою «Затоплений дзвін». Розвідку про текст «Казки...» проведено в контексті як літературних тенденцій і впливів (романтизм, нова європейська драма, ніцшеанство), так і суспільно-політичних тенденцій того часу. Фокус уваги спрямовано на просторовий і психологічний аспекти тексту, актуалізовані проблемою освоєння та видобування ресурсів на території українського степу. Вагомою також є загальна проблематика індустріалізації кінця XIX — початку XX ст. та ролі «високого» європейського мистецтва в її поступі.*

**Ключові слова:** нова європейська драма, модернізм, колоніалізм, індустріалізація, Ваґнер, Ніцше, Гауптман, *fin de siècle, imago mundi,* український степ.

Українська література на межі XIX–XX ст., або ж література періоду *fin de siècle*, лишила сучасним науковцям широке поле для досліджень. Це сталося не останньою чергою через радянську цензуру, яка намагалася викреслити згадки про багатьох неперсічних письменників. Одне з провідних місць у цьому списку відведено Спиридону Черкасенку. У праці «Українська драматургія: крізь виміри часу» Степан Хороб наголошує, що «спадщина Черкасенка донедавна майже не була знана не лише широкому загалу, а й почасти науковцям» [6, с. 131]. Гортаючи поодинокі статті про його творчість, а також не такі вже й численні згадки у напрацюваннях про *нову європейську драму (драму живих символів)*, ми можемо тільки підтвердити цю думку.

За відправну точку аналізу драматургії С. Черкасенка ми візьмемо широковідомий афоризм Бодлера: *La poésie n’a pas la veritè pour objet, elle n’a qu’Elle-même*, або ж «Предмет поезії — не істина, а вона сама». Опісля ідею чистого мистецтва експлуатували на європейському континенті чи не усі митці, які могли до неї дотягнутися. Звідси, за словами Миколи Вороного, пішла вся *символічна фонда*. Не зупиняючись детально на його статті «Драма живих символів», однак зазначмо: у ній викладено спробу теоретизувати нову модерну поетику як намагання порвати з реалістичною традицією і впровадити якісно нову. Бо ж «для тих хто не вміє думати або занадто мало розвинений [...] потрібні мандрівні вчителі, а не мистецтво» [1, с. 164]. Натомість «нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» [1, с. 165]. Про відчутність впливів європейського письменства можуть свідчити як численні полеміки — згадаймо лиш Лесю Українку та Сергія Єфремова [6, с. 130], так і широкі інтертекстуальні реляції. Текст «Казки старого Млина» Спиридона Черкасенка помережаний перегуками з творчістю Гауптмана і Риделя, особливо в аспекті типологічному. Степан Хороб небезпідставно акцентує увагу на тому, що «символи драматургії С. Черкасенка, крім того, що [...] національно закодовані, по суті завжди стають мистецьким виразом гострих суспільних і соціальних проблем» [6, с. 133], в той час як символізм Гауптмана відір-

© *Альошин В. В.,* 2026

ваний від конкретної дійсності, та й не зовсім мотивований, за що останнього критикував І. Франко. Тим не менш його «Затоплений дзвін» (1896) можна справедливо вважати предтечею таких феноменальних драм, як «Лісова пісня» Лесі Українки (1911), і аналізованої нами «Казки старого млина» (1913).

Досліджуючи стильовий дискурс «Казки...», Оксана Кузьма зазначила, що у цьому тексті С. Черкасенко розгортає «конфлікт між патріархальною культурою та техногенною цивілізацією, між матеріальним і духовним, показує комунікативний розрив між носіями різних ідей» [5, с. 43]. Із самого початку простір степу постає перед нами «незайманий, як в перший день творіння». Власне з цього моменту інтерпретаційна стратегія ділиться на дві частини: міфоритуально-герменевтичну і постколоніально-феміністичну. За першою — простір постає сакральним, первозданним, наскрізь символічним, мов та «Земля обітована». За другою — отримуємо мотив завоювання та освоєння «диких» земель, а також пов'язаний із цим мотив утрати дівочої цноти. Це розкривається в наступних рядках і конденсується в словах-маркерах: *тубілець, дикий танок, камінне сокирище, дикий кущ*. Ключем для розуміння також стає ототожнення Казки-Мар'яни з цим простором. Патріархально-колоніальні мотиви підкреслюють рядки: «людей пошлю під землю, за скарбами». Тут формальна мотивація «окультурення диких земель» розкриває істинну мету — захоплення ресурсів. Звернувшись до історичного контексту, а саме процесу індустріалізації та урбанізації українського степу на зламі XIX–XX ст., можемо побачити тонкий паралелізм між культурними впливами заходу на вкраїнську інтелектуальну еліту (натяки на творчість Ріхарда Ваґнера, гауптманівський інтертекст, ніцшеаніські ідеї) та деструктивним впливом європейських підприємців і технічних спеціалістів, які мислять «Землю обітовану» виключно зі споживацької точки зору. Така критика з боку автора є цілком логічною, зважаючи на його соціал-демократичні погляди й особистий досвід дорослішання в період активної індустріалізації. Спиридон Черкасенко народився 1876 р. в Херсонській губернії, тож на власні очі міг бачити жорстоке ставлення до робітників й умови, в яких їм доводилося існувати. Звідси й песимізм, щодо «казки дужих», себто магнатів, яка має закінчитись, майже не розпочавшись.

Повернімося до «Землі обітованої», відповідно — до христологічних мотивів, актуалізованих на початку тексту, втілених, зокрема, в архетипі пастиря-вівчара Юрка. Він є прямою опозицією до ніцшеанського образу Ваґнера. Цю думку обстоював у своїй праці й Михайло Кудрявцев: «На роль надлюдини, що хоче підкорити усе власним амбіціям, на ощасливлювача і творця претендує герой драми "Казка старого млина" культуртрегер Густав Вагнер» [4], дослідник також наголошує на паралелі Ваґнера і Генріха із «Затопленого дзвону», відзначивши те, що в творі Гауптмана антигуманна *ніцшеанська ідея* (курсив мій. — *А. В.*) сильної особистості зазнала краху [4]. Кінець драми Черкасенка натомість залишається дискусійним (враховуючи ідеологічні позиції самого автора, а також історичний контекст, у якому народжується драма), однак цілковитою перемогою індустріалізації, а тим паче «індустріалізаторів», це назвати аж ніяк не можна: освоєння українського степу шляхом деструкції й експлуатації ще до початку приречене на провал. Навіть попри те, що «для Ваґнерів навік умерла Казка», млин валиться, і останнє, з чим лишає читача п'єса, — звук гудка із заводу, на якому працюють люди, належні до цього простору. Саме вони в минулому були тими ж чабанами, мельниками etc.

Та все ж образ Ваґнера, безперечно належний до «чужого», модерного, європейського світу, дуже багатогранний: його складно увігнати в бодай якісь чи то ніцшеанські, чи то інші рамці. Перед нами постає неоромантичний персонаж, індивідуаліст, певною мірою позитивіст, який попри все вірить у те, що «немає меж змагання чоловіка». Він намагається «окультурити» (як йому здається) недоторкані землі, у кращих колонізаторських традиціях, звісно. І це все на фоні розквіту ідей західної філософії й літературних тенденцій в українському інтелектуальному середовищі! Тим не менш поява самого Ваґнера у цих краях мотивована насамперед бездіяльністю панів старого покоління, які занедбали ці землі. Черкасенко, власне, протиставляє їх активним людям модернізму й урбанізму відповідно. Кудрявцев у межах цієї парадигми зазначає, що Ваґнер терпить моральний крах, оскільки «не може поєднуватись у людині одночасно руйнівник і будівничий» [4]. Твердження доволі суперечливе, особливо з погляду архетипної критики, однак воно має право на існування. Більш ґрунтовною з цього приводу є думка Степана Хороба, він відштовхується від того, що «його (Ваґнера. — *А. В.*) прагнення до культуртрегерства замикаються на власній особі. Ваґнер також залишається самотнім і водночас спустошеним» [6, с. 132]. Порівнюючи Ваґнера зі згадуваним вище Генріхом Гауптмана, дослід-

ник наголошує на тому, що «і конфлікт його із самим собою абсолютно різниться від конфлікту Генріха, якого "надихає стихія до нових вчинків і переродже наново; Ваґнер лише на час піддається його могутній силі, далі вступає з нею у боротьбу і ніби виходить переможцем"» [6, с. 132–133]. Отож Ваґнер прагне вибудувати «Казку дужих», от тільки тут постає питання — якою міркою скористатися і яку ціну можна за це заплатити?

Цікаво, що автор місцями ніби глузує з Ваґнера як репрезентанта західної цивілізації, оскільки в його імені безперечно міститься сема, пов'язана з композитором Ріхардом Ваґнером, який мав колосальний вплив як на розвиток європейської культури, так і на Ніцше зокрема. Тим не менш у драмі Ваґнер виступає абсолютно сліпим і поверхневим у розумінні світового ладу, а здатністю вербалізувати музичні теми наділені мешканці, далекі від високого культурного поступу.

Звичайно, «дикість» простору є умовною, адже центральним образом тексту постає млин — точно не хтонічна споруда, а, скоріш, вивірений механізм. Тут можна застосовувати і широко відомі концепції Мірчі Еліаде для аналізу *imago mundi*, а також інтерпретувати млин як модифікацію образу Світового дерева. Так, його спалення ознаменує творення нового індустріалізованого світу (нової казки) з центром у формі водокачки для заводу. Центр світу, як степового, так і світового у глобальному сенсі, зміщено: на перший план виходить техногенність, витискаючи «чисте» природне буття. Останнє може існувати тільки в тісному зв'язку з цивілізацією. Культура ж натомість зобов'язується співіснувати з природою і людством на взаємовигідних засадах: згадаймо образ сопілки в руках робітника. Експлуатація породжує руйнування, незгоду, черговий бунт, вона також нерозривно пов'язана з божевіллям, тут навіть можна простежити паралель долі Ваґнера і Ніцше. Культура має велику силу, однак поступ потребує гармонії: інтелектуальної еліти й звичайних робітників, технологічного прогресу і бережного ставлення до природних ресурсів. Таким чином можна поєднати мітологічне, ідеологічне й екокритичне прочитання драми Спиридона Черкасенка, який зумів поєднати роботу в модерному європейському інтелектуальному полі із дискусією навколо долі українських земель та українців як політичної нації.

Зміщення центру світу має й інший аспект, підкреслений символічною смертю всіх персонажів, належних до степового «природного» простору. Живим залишається тільки Подорожній, що, за думкою Оксани Кузьми, є «резонером у драмі, авторським голосом, зовнішнім комунікантом» [5, с. 44]. Цікаво, що його, як і образ Юрка, можна деконструювати через призму натурфілософських ідей [5, с. 44], варто лишень згадати основні світоглядні позиції: «я йду своїм шляхом», а також ідею *ad fontes* (повернення до джерел аби живою водою воскресити Казку). Тим не менш він як ніхто інший демонструє перехід від природи до культури, втілений у перевдяганні в робітничий одяг. Подорожнього певною мірою можна наділити рисами як Сковороди, так і Заратустри, зважаючи з яких світоглядних і культурних позицій на нього дивитися. Однак, якщо опиратися на сам текст «Казки старого млина» і на думку Оксани Кузьми, цей образ ідеологічно функціонує в ролі відбивача соціал-демократичних ідей, як ідеального світогляду, здатного збалансувати нову казку. Ці, соціалістичні за своїм духом, ідеї потім розгорнуться у драматургії М. Куліша та інших, які намагалися віднайти рівновагу в новому урбанізованому й політично та економічно відмінному від попереднього світі.

У «Казці старого млина» зустріч цивілізації та природи є спочатку метафоричною. Ваґнер зустрічає «красуню-дикунку» Мар'яну, яку потім назве Казкою. Власне «Казка» у тексті є чи не найбільш розгалуженою семантичною структурою: починаючи з назви, закінчуючи логічними ототожненнями й опозиціями Казки і Факту. Найпростіше цю систему можна розкласти за формулою *поезія* + *міт*. Перша поява Мар'яни відбувається у супроводі звуків Юркової сопілки і «жагучого танку», згадаймо працю Ніцше «Народження трагедії із духу музики» [8] та його діонісійське начало. Власне весь простір до символічного «підкорення» виступає живим і наповненим звуками, однак прикметно, що з позиції завойовника цей простір здається загорнутим пеленою сну. Зазначмо також, що сон Ваґнера є як одним із ключових моментів структурної мотивації, так і певною мірою кальдеронівським мотивом, якщо тільки не порівнювати це із біблійним сном Адама. Власне у структурі сну, зокрема в контексті опозицій живе / мертве, дійсне / фіктивне, перед нами постає предтеча комунікативного розриву, про який ми раніше згадували і який далі тільки зростатиме. Так, люди, належні до західної «культурної» цивілізації, вбачають у крику про допомогу звуки пугача і привиддя (Сусанна), а спів Мар'яни вже «окультурені» робітники декодують як спів ранньої пташки, квакання жаби і т. д.

Цей комунікативний розрив натомість компенсується фактом абсолютного порозуміння серед мешканців степового простору. Так, Мар'яна може запросто декодувати звуки Юркової сопілки в складні семантично-значущі структури і навіть вибудовувати із Юрком діалог, що знову повертає нас до «Народження трагедії...». У контексті твору сопілка є наскрізь символічною: коли Юрко її ламає в момент переходу Мар'яни зі «свого» простору в «чужий», навколо панує тиша. У моменті перебування в «чужому» саду Юркові мелодії вибудовують особливий фон, який слугує для низки як експресивно-виражальних, так і структурно-мотиваційних прийомів. Абсолютно можливо цей плач сопілки зіставити з Плачем Єремії над ще не збудованим містом... Насамкінець сопілка потрапляє до рук робітника, на якій той награє фабричний мотив «Когда я бил слабодний мальчик...». Варто зазначити, що це єдиний момент у тексті, коли перед нами постає російська мова, як ще один момент, співвіднесений із роллю російської імперії в процесі «освоєння» Степової України, а також зв'язку індустріалізації та політичної волі. Ефект від фабричної пісеньки згодом зовсім нівелюється, оскільки опісля Мар'яна за млином зачинає власну пісню, яку всі «стоять і слухають, як зачаровані, покинувши роботу»:

*Рине вода, рине,*
*А серденько ниє:*
*Гей, чи він прилине*
*Хутенько,*
*Бистренько,*
*Поки звечоріє?*

Образ Мар'яни в тексті є чи не найскладнішим. Т. Свербілова і Н. Малютіна у праці «Драматургія кінця XIX — початку XX століття» зазначають, що героїня «близька до природи, живе інтуїтивними відчуттями наївної душі, має затьмарену свідомість. Вагнер переживає конфлікт між розумом і почуттями, відчуває себе зачарованим двома образами краси: Мар'яни і панни Марії. Символізація уявлень героя виявляється у його подвійному сприйнятті візії Казки: це закоханість у Мар'яну і мрія про поступ цивілізації» [3, с. 78]. Твердження науковиць є доволі обережними, та все ж більшою мірою справедливими. Однак те, що тут зветься «закоханістю», слугує скоріш підсвідомим (або й свідомим) шляхом реалізації концепції *волі до влади*: правовласницьке володіння земельними ділянками через «володіння» Марією і підкорення простору як «підкорення» Мар'яни. На користь цього слугують рядки: «Марію я люблю, люблю як владу».

Варто зазначити, що така абсолютно прагматична і негуманна позиція підкреслюється моментом одночасної непритомності Марії та Мар'яни як акту абсолютної втрати суб'єктності. Згодом Мар'яну ізолюють, а потім її, вже хвору і заслаблу, виведуть на публічний огляд. Та й сам Ваґнер позиціонує її як «зірвану степову квітку», яку той украв, і яка втрачає життєві сили мірою перебування в чужому просторі. Так маніфестуватиме утвердження патріархальної й авторитарної Ваґнерівської влади, яка однак триватиме недовго.

Згодом Мар'яна набуде суб'єктності: вони з Юрком втечуть із будинку інженіра, вона намагатиметься розбудити чабана з вічного сну, потім «збудитити зі сну» і сам простір степу. Далі їй не залишиться нічого окрім як розчинитися у річковому вирі. Спиридон Черкасенко, певною мірою модифікував образ шекспірівської Офелії, зробивши його багатогранним через численні нашарування народно-поетичного слова (Мар'яна-чайка) і шевченківський текст, у якому жінкам-самогубицям, відведена значна роль.

Варто відзначити і наскрізний мотив божевілля, притаманний поетиці *fin de siècle* як такій: тут і героїні Лесі Українки, і тексти інших ранніх модерністів і модерністок. Однак Черкасенко заковує в божевільний трепет чи не всіх головних персонажів. Спочатку Ваґнер дивиться на мешканців степу то як на дикунів, то як на причинних. Згодом занепадницькому впливу піддається Мар'яна внаслідок фізичного виснаження і насилля з боку Ваґнера. Потім із розпуки божеволіє Дід-мельник (регоче, замикається в млині, не пізнає доньку), і сам Ваґнер, доведений власною жадобою та алкоголем, у божевільному пориві кидається на Мар'яну і стріляє у Юрка. Варто зазначити, що потім дівчина вдається до всіх казкових і не зовсім способів оживити останнього: чи то поцілунок, чи то омиття рани «живою» річковою водою. Однак усе намарно (ірраціональний елемент поступається холодній прагматиці): Юрко-пастух стає першою «жертвою» цивілізації, яка й уможливлює на певному міфоритуальному рівні розвиток як сюжету драми так і світової цивілізації. Вже потім смерті Мар'яни і Діда-мельника ознаменують цілковитий занепад і водночас торжество: вони навіки лишаються вірними своїм ідеям і своєму дому, їхній простір, їхня *imago mundi* гине разом із ними, щоби потім переродитися в абсолютно іншому, модерному світі, з його перевагами та недоліками.

***Список літератури***

1. Вороний М. Театр і драма: Збірка ст. / упоряд. вступ. ст. О. К. Бабишкіна. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; пер. Г. Кьоран, В. Сахно ; Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
3. Історія української літератури : у 12 т. / Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Т. IX : Драматургія кінця XIX — початку XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна. Київ, 2010. 242 с.
4. Кудрявцев М. Ідейні колізії у драматургії Спиридона Черкасенка. *Краєзнавство*. 2003. № 1–4. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського.* URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/bitstream/handle/123456789/5832/31-Kudryavtsev.pdf (дата звернення: 28.04.2025).
5. Кузьма О. Стильовий дискурс драми «Казка старого млина» С. Черкасенка: комунікативні аспекти. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія.* URL: http://visnyk-philology.uzhnu.edu.ua/article/view/273796 (дата звернення: 28.04.2025).
6. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 200 с.
7. Черкасенко С. Казка старого млина. Відень: Чайка, 1920. 138 с. *Diasporiana.org.ua.* URL: https://diasporiana.org.ua/drama/7422-cherkasenko-s-kazka-starogo-mlina/ (дата звернення: 28.04.2025).
8. Nietzsche F. The birth of tragedy or hellenism and pessimism / transl. by WM. A. Haussmann, Ph.D. London : George Allen and UNWIN LTD, 1909. 195 p.

***References***

Cherkasenko, S. (1920). Kazka staroho mlyna. *Diasporiana.org.ua*. https://diasporiana.org.ua/drama/7422-cherkasenko-s-kazka-starogo-mlina/ [in Ukrainian].

Eliade, M. (2016). *Svyashchenne i myrske; Mify, snovydinnia i misterii; Mefistofel i Androhin; Okultyzm, vorozhbytstvo ta kulturni upodobannia* (H. Kyoran, V. Sakhno, Transl.). Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].

Istoriia ukrayinskoyi literatury. (2010). (T. IX) [in Ukrainian].

Khorob, S. (1999). *Ukrayinska dramaturhiia: kriz vymiry chasu*. Lileya-NV [in Ukrainian].

Kudryavtsev, M. (2003). Ideyni koliziyi u dramaturhiyi Spyrydona Cherkasenka. *Krayeznavstvo*, *1–4*. https://nasplib.isofts.kiev.ua/bitstream/handle/123456789/5832/31-Kudryavtsev.pdf [in Ukrainian].

Kuzma, O. (2022). Stylovyi dyskurs dramy "Kazka staroho mlyna" S. Cherkasenka: komunikatyvni aspekty. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia Filolohiia.* http://visnyk-philology.uzhnu.edu.ua/article/view/273796 [in Ukrainian].

Nietzsche, F. (1909). The birth of tragedy or hellenism and pessimism (WM. A. Haussmann, Transl.). George Allen and UNWIN LTD.

Voronyi, M. (1989). *Teatr i drama*. Mystetstvo [in Ukrainian].

*Vladyslav Aloshyn*

## COLONIALISM, MYTH, MODERN: THE VERSATILITY OF S. CHERKASENKO'S VISIONS IN "THE TALE OF THE OLD MILL"

*The article analyzes the drama "The Tale of the Old Mill" by S. Cherkasenko from the perspective of archetypal, mytho-ritual, colonial, and ecocritical approaches. The paper conducts a comparative analysis of the text with the dramaturgy of Gerhart Hauptmann, in particular his drama "The Flooded Bell". The investigation of the text "The Tale…" is carried out in the context of literary trends and influences (Romanticism, New European drama, Nietzscheanism), and the socio-political trends of the time. The focus of the study is on the spatial and psychological aspects of the text, as shaped by the problem of resources development and extraction in the Ukrainian steppe. The general problems of industrialization in the late 19th and early 20th centuries and the role of "high" European art in this process are also significant.*

**Keywords:** New European drama, modernism, colonialism, industrialization, Wagner, Nietzsche, Hauptmann, fin de siècle, imago mundi, Ukrainian steppe.

*Подано до редакції / Submitted: 15.11.2025*

*Схвалено до публікації / Accepted: 06.02.2026*

*Опубліковано / Published: 09.06.2026*

Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)