

АНТІН КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ



Антон Крушельницького (4 серпня 1878 – 3 листопада 1937 р.) знають передусім як жертву комуністичних репресій. Прозаїку, колишньому міністру освіти ЗУНР, видавцю прокомуністичних журналів “Нові шляхи”, “Критика”, заарештованому 6 листопада 1934 р., довелося перейти пекельні кола більшовицької псевдофеміди, аби нарешті пізнати на собі справжню ціну соціалістичних ілюзій, жертвою яких стала його родина, що, знадившись на “пропозицію” консула консульського відділу Наркомату закордонних справ Г. Радченка (1932) зважилася переїхати до Харкова: Володимира навіть улаштувалася в Інститут венерології й дерматології, Іван дістав посаду наукового співробітника Інституту матеріальної культури.

11 травня 1934 р. А. Крушельницький із дружиною Марією, синами Остапом і Богданом, невісткою Наталею, онукою Ларисою ступили на харківський перон, не усвідомлюючи, що потрапили в радянську пастку. А. Крушельницький, переслідуваний не лише польською поліцією (побував у в’язниці 1932–1934), а й оунівцями, навіть не міг припустити, що його, ревного радянського філа, звинуватять у керівництві... ОУН. Шокований енкаведистським сценарієм, він пережив стан деморалізації, надіславши принизливу заяву “До суду при НКВД УРСР” (15 грудня 1934 р.), згодом опинився на Соловках, був розстріляний в Сандармосі на честь жовтневого перевороту. На засланні писав роман “Батьківщина”, очевидно втрачений у чекістських нетрях. Трагічний, належно незасвоєний урок родини Крушельницьких – жертви комуністичного фантому, зобразив шокований О. Олесь у трагедії “Земля обітована”.

Відомий за романами “Дужим помахом крил” (1924), повісті “Рубали ліс”, “Буденний хліб” (1929), А. Крушельницький (псевдоніми і криптоніми Антін Володиславич, Л. Журбенко, Педагог, Непедагог, Спокійненський, А. К., С-и, Кр.) був неабияким новелістом. Написавши впродовж 1898 р. низку творів, що склали основу збірок “Пролетарі” (1899), “Світла і тіні” (1900), він стрімко увійшов у літературу. Його ранні оповідання мали сецесійну специфіку. Автор, ще дотримуючись реалістичної традиції, вдався до сюжетно-композиційних та жанрово-стильових модифікацій, порушував табуовані мотиви, пов’язані із сексуальністю, що зумовило активізацію натуралістичної стилістики, натяків, застосування прийому “потоків свідомості”; події часто розгорталися у внутрішньому світі персонажів. Фрагментарний наратив, іноді з ознаками монтажу, переводив увагу з фіксації предмета зображення на враження від нього. Реалістичну фактуру тексту розмивали імпресіоністичні елементи, подрібнюючи й ущільнюючи художній часопростір.

Збірка “Пролетарі” містить десять різножанрових творів, об’єднаних соціальною тематикою, ґендерною проблематикою, висвітленням драматичної долі жінки, її безправ’я в деморалізованому суспільстві, порушенням сексуальних проблем (“Пролетарі”, “На заробку”, “Серед шляху”, “Кров”, “Два світи”, тощо). Зважаючи на це, С. Єфремов припускав, що автор, схильний до “колосальних претензій, не здужав чогось іншого сказати”. Здається, критик не мав рації. За спостереженням А. Крушельницького, у цивілізаційному суспільстві, пошрамованому смугами відчуження, такі одвічні цінності, як любов, вірність, материнство, родина, втрачають сенс, перетворюються

на товар (оповідання “Ярмарок”), де дочки лісового завідача Покірного стають додатком до грошей. З однією з них мусить одружитися бідний студент-практикант із лісової академії Омелько, продати себе, незважаючи на огиду: “Возьмеш гроші, перепутаєш, потім жени ся хоча-нехоча. І матимеш колоду на ціле жите, що ані рушити ся, ані заговорити...”. Автор, уникаючи традиційної оповіді, застосував прийом “потіку свідомості”, за допомогою якого відтворив сумніви головного героя. Обвальна деморалізація соціуму виводить персонажів поза межі добра і зла, тому вони схильні торгувати не лише тілом, а й ідеями (так принаймні чинить соціалістка Юлія: вона фліртує, мовби кішка з мишеням, із графом-бабієм, аби він посприяв зняттю заборони з часопису “Поступ” [“Побіда”]) або вродю (позбавлена сценічного таланту Галя Сеньківна [“Суперниці”]). Закулісне життя акторів розкрито в новелі з іронічною назвою “Дует”. Талановита, довірлива співачка Стефанія Н. пережила обвальне розчарування Савінським, якого вважала своїм благодійником, адже він, вражений голосом талановитої співачки, позичив їй на навчання п’ять тисяч. Вона навіть не припускала, що меценат вимагатиме від неї тілесних “дивідендів”. Переживши шок після того, як Савінський, скориставшись сп’янінням дівчини, задовольняє свої бажання, зневажена актриса переповнюється ненавистю до “мецената”, що позначилося на її грі, адже любовні вистави стали для неї мукою. Страждання героїні компенсує її “дзвінкий, ніжний, чарівний, мелодійний” голос. Розв’язка психологічної новели цілком виправдана. Стефанія Н. знайшла себе в мистецтві, несумісному із брутальним життям: “Вона стала героїнею дня. Її слава досягла вершка”.

Іноді прозаїк схилявся до жанрового синтезу, як в оповіданні “Марина”, стилізованому під невеличку п’єсу із трьох частин-сцен, тому його можна жанрово ідентифікувати драматичним етюдом. Підпоєна і згвалтована паном Гриницьким, Марина вважає себе дітовбивцею, бо змушена, аби не втратити роботу, “зігнати дитину”, знаючи, що “Бог не простить сього”. Невдовзі жінка пережила ще один фатальний удар, дізнавшись, що її наречений Трофим “обдурював дві рази”, лишивши Марину вагітною. Твір обірвано кульмінаційним пуантом, що властиво новелі. Оповідання “У вагоні”, випадаючи із загального проблемно-тематичного поля збірки, привертає увагу нульовою фокалізацією. Оповідь веде чоловік Михасюк, котрий споглядає переповнений вагон та коментує його пасажирів, спостерігає за урльопником Грицьком (той не може захистити сонну дитину селянки, над якою збиткується жид Моріц і його друзі); у цей же час жовніри “курили спокійно папіроски і усміхали ся ледви помітно під вусом”. Життєва замальовка конфліктних міжнетічних стосунків не викликає в наратора особливих думок. Він, утомлений сварками й невлаштованістю, впадає в дрімоту, ніби нічого не сталося. Оповідання, на відміну від однойменного твору А. Кримського, приголошує цілковитою байдужістю персонажів до подій, учасниками яких вони мимовільно стали.

Друга збірка “Світла і тіні” традиційніша, ніж попередня, і за способом переважно реалістичного прозописьма з тонким психологічним аналізом, і за соціальною тематикою, сфокусованою на сільській дійсності, що протистоїть деструктивним впливам, зберігає ознаки природної людини. Здібний хлопчик Михась із бідної родини, потрапивши в мертву атмосферу схематизованої освіти, перетворюється на механічну істоту, у якій відібрано радість життя: “Сідай на місце!.. Тобі латину! – Тобі свині пасти!.. Ти тумане!..” (“Непотріб”). Оповідання має подвійну композиційну структуру: сюжетні лінії, засвідчуючи формування хворобливої амбівалентності, розгортаються в школі і паралельно – у яскравих спогадах-фантазіях хлопчика. Михась ще не усвідомлює, що він зайвий у соціумі, де панують незрозумілі йому закони, а його навчання

позбавлене сенсу. Твір “При ватрі”, який можна назвати замальовкою, етюдом, ескізом, позбавлений зовнішньої дії. Сплавники Андрій і Гриня під час перепочинку на річці Лімниці нарікають на невдалий заробіток, згадують тютюн, їжу та здирництво євреїв. Беземоційна констатація факту безперервної боротьби за існування справляє приголомшливе враження безвихідного існування персонажів. В оповіданні “Із-за віна” розкрита трагедія Федора Приймака, який знайшов розраду в алкоголі, тому що став жертвою єврея-кредитора Моріца, дружини Параски та її батька-скнари. Ретроспективний за характером оповіді, наскрізь песимістичний твір шокує відкриттям: як би Федір не пручався, він не може протистояти зовнішнім обставинам. Недарма автор застосовує прийом обрамлення на початку й наприкінці оповідання (“ніщо не змінило ся”, “ніщо на позір не змінило ся”), що викликає алузії з Еклезіастом. Лише запорука любові допомагає зневіреним персонажам виживати навіть у в’язниці, куди потрапив Остап за випадкове вбивство єврея (“Гостина”). Під час побачення з дружиною Ганною він усвідомлює своє безсилля чимось допомогти їй та малому синові Михасеві, знаючи, як їм важко ведеться без чоловічої опори, але вірить у відновлення справедливості.

1902 р. у львівській друкарні В. Шийковського з’явилася збірка новел “Артистичні душі” А. Крушельницького, названа за однойменним оповіданням, написаним 9 листопада 1901 р., де автор застосував можливості множинної фокалізації, що позначилося на наративній перспективі. Композиційне поєднання елементів подієво-оповідної й монтажної форм відтворює шість поглядів на театральну виставу про життя знедолених. Кожна з шести частин твору має свою мікрокомпозицію, завершується прикінцевою реплікою-розв’язкою, розгортається у власних діалогах і полілогах. Усі сегменти між собою тісно пов’язані. Батько, мати й донька, сестра із судженням, знуджені в партерній ложі, не можуть приховати свого плебейського рівня, три меценати стежать за принадами актрис у народних строях, “в десь никарській ложі” точаться далекі від змісту п’єси розмови, він і вона “в кріслях другого поверха” нажахані виставою, бо хотіли “відотхнути”, “забавити ся”, а тут “маєш тобі на! Таке саме...”. Лише “проті” глядачі спроможні знайти адекватний ключ прочитання драми, захоплюються грою акторки, коли вона провокує чоловіка на злочин (“Той придавлений її голод, де вона сичить аж... а ті очи, ті чортячі очи...”), високо оцінюють режисерський задум грати в антракті музику, відповідну напруженому настрою вистави.

Неореалістичний нарис “Школа життя” висвітлював “життя повій” – самотніх сестер-мадярок Каті і Міни, вони мусять боротися за виживання, торгуючи власним тілом, називати в деморалізованому світі “чорне” “білим”. Оповідач, ставши свідком цинічних уроків у кав’ярні, які дає старша сестра Катя молодшій Міні, попри її внутрішній спротив, шокований абсурдом лицемірного соціального замовлення, бо воно потребує проституції та водночас засуджує її, штовхаючи жінок у прірву, бо, за словами Каті: “Кожному своє писано”. Попри емоції наратора, оповідь, що справляє враження інструкції для повій, ведеться в діловій інтонації, через діалог двох сестер. Тому назва драматичного твору “Школа життя” має гіркий іронічний підтекст.

Випробування людського єства християнськими цінностями розкрито в новелі (радше етюд) “Молитва вірних” (1901), що після збірки “Артистичні душі” з’явилася в київському виданні “Із книги життя” (1906). Письменник використав прийом поліфонії, аби крізь різні проекції парафіян на Бога виявити справжні мотиви звернення кожного до найвищої духовної інстанції. Автор – тонкий психолог, не приховуючи іронії, констатував, що після обов’язкових слів “Житє нам дав еси, о Господи...” та прохання про помилування і прощення

гріхів, миряни, впадаючи у прагматичний егоїзм, забувають про божественні істини, вимолюючи собі земні блага (“Дай, дай, дай... А все, що даси, візьми в опіку”, бо “ти еси Батько наш терпеливий...”). Аналогічну картину змальовано і в новелі “Грішниця”, де профанація християнських звичаїв конкретизована в образі священика, збентеженого драматичною розбіжністю між Словом Божим і його мирським розумінням. Спонтанічний сповіддю дівчини, яка має намір помститися пані (“Вона мене ошукує, то-ж я мушу ошукувати її”), він не може знайти жодного аргумента для вірянки, лише здобувається на фразу “Іди і не гріши більше...”, що раптом вжахнула його змістовою порожнечою: прощення гріхів втратило сенс, засвідчило несумісність сакральних цінностей із профанним світом.

Новела “Грішниця” з’явилася впродовж 1901 р. двічі: у складі збірки оповідань “Серце” (Чернівці) та в газеті “Буковина”. Вона мала авторське визначення “малий фейлетон”. Так називали переважно невеликий за обсягом прозовий твір, не обов’язково гумористичного змісту, адже на початку ХХ ст. ще не було вироблено чітких жанрових ідентифікацій. Принаймні твір “Перед від’їздом” автор називав то малим фейлетоном (“Буковина”), то мініатюрою (“Літературно-науковий вісник”), оповіданням (збірка “Серце”), то нарисом (збірка “Із книги життя”, 1906), то оповіданням (“Буденний хліб: оповідання з життя”, 1920), нарешті зробив його складовою частиною повісті “Буденний хліб” (1929). Ці довільні визначення не відповідають жанровій сутності твору, що має ознаки новели, фабула якої пов’язана зі смертю. Трагічна тема розкрита через систему мотивів передсмертного прощання зі світом змученої життям і хворобою жінки, свідком цього став її онук Володко. Концентричний сюжет фокусує ініціаційний акт переходу людини в інший світ, у невідому для земних істот форму існування, визначає смерть як неминуче природне явище. Наталя Кравчинська в передсмертному маренні простує в потойбіччя, що його символом постає образ “білого-білого” хлопчика, очевидно, янгола. Оповідач немовби перебуває за межами наративу, передаючи події через сприйняття бабусі й онука. Це зумовлює подвійну сфокусованість дієгезису, використання форм теперішнього часу для зображення статичних картин та минулого доконаного виду, коли з появою Володка персонажі виходять зі стану пасивного споглядання, заглиблюються у спогади та переживання. Висвітлення подій через сприйняття персонажів, занурених у “потік свідомості”, компенсує відсутність авторських характеристик. Деформований синтаксис, що передає схвильоване мовлення, використання прийому метонімії (“Тонка-тонка та суха, лише кість, та на ній звисала жовта, поморщена шкіра... Та не було вже сили в тій старечій руці”) – все це засвідчує жанрові й стильові модифікації прози А. Крушельницького, що набувала ознак модернізму, окреслювала неореалістичні властивості з елементами імпресіонізму.

Найвиразніше така тенденція проявилася в артистичній новелі “Нерви” (1901). У формі оповіді від першої особи передано страждання закоханого парубка – очікування листа від коханої, яка поїхала, тривогу через відсутність звісток, страх втрати дівчини і заспокоєння при зустрічі. Твір написано в імпресіоністичній манері з використанням прийому “потіку свідомості”, що підхоплює розбурхану уяву героя. Тому інтерпретація дійсності підпорядкована не подіям, а ритму нервової системи з чергуванням збудження і гальмування до рівня надчуттєвих порогів, коли з’являється байдужість, апатія, слабкість чи, навпаки, істерика. Нерви не витримують психічної напруги і вмикається “запобіжник”: “Тут уже забракло в мене сил іти далі... На силу підтримую ся, поборюю свою неміч, обезсилене... сідаю... Клоню ся бездушно на спинку і позбуваю ся на хвилину всіх думок, усього терпіня...” Герой відчуває, що став “бюровою машиною...”

колісцем того велитнього бюрократичного організма, колісцем, якого хід не смієть ся похитнутись ні на волосочок...". Уривчасті, сплутані думки, контрасти і суперечності вражень вказують на образ неврівноваженої молодшої людини, яка не вірить собі, не здатна опанувати себе, дотримуватися послідовності суджень. У самонавіюванні персонажа спостерігаються симптоми мазохізму. Він смакує власні переживання, знову і знову прокручуючи перед внутрішнім зором картини найсильнішого прояву почуттів (хвороба, похорон, весілля тощо), насолоджується відчуттям розбитості, душевної й фізичної втоми. Натомість його кохана жінка, образ якої упродовж твору розкривається через сприйняття парубка із запаленою свідомістю, нарешті постає цілковитим контрастом – спокійною, врівноваженою, здатною на відкриті і щирі любові. Композиційна структура змішаного типу, поєднуючи хронологічну й ретроспективну форми оповіді, зумовлює розмежування сюжету на дві взаємопов'язані лінії – подієву й описову. Сутність зав'язки конфлікту виражена в питанні головного героя до коханої: "чому нічого не пише?". Експозиція (від'їзд жінки на два місяці, зміст останнього її листа, його листів) розпорошена. Розвиток дії (очікування листа, розчарування, домисли, сидіння на лекції, писання свого листа, врешті, дорога до коханої, роздуми та побоювання) має вигляд низки кульмінацій, щоразу напруженіших, що завершуються катарсисом – зустріччю сп'янілих від щастя закоханих. А. Крушельницький ідентифікував твір оповіданням, проте фінал, як і підкреслена напруженість оповіді, сконцентрованість сюжету на "єдності переживання", засвідчує новелу (якщо послатися на жанрове спостереження В. Фащенко). Новела "Нерви" під зміненою назвою "Страждання молодшої людини" з'явилася через двадцять літ у збірці "Ірена Оленська". Автор, вживаючи стриману він-форму, дистанціювався від головного героя, зберігши юнацький максималізм у коханні.

Гендерні колізії в побутовій новелі "Той третій" (1905) зведені до банальної ситуації: Савчинський, гидуєчи неохайною дружиною Юлею, втомлюючись викривати інтриги тещі, надумав покинути родину, бо "не певний того, хто за годину буде тут ґаздувати", готовий прибитися в прийми за умови, коли інша жінка "дасть мені хоч крихіточку щастя...". Друг Порубальський радить пристосуватися до обставин: "Знаєш, я на твоїм місці сказав би собі так і так... Так є й інакше бути не може! Приноровив би до того свої бажання, обмежив би свої вимоги і мусів би якось жити...". Але Савчинський, непохитний у своєму намірі, посилається і на відсутність дітей ("обмерзіла мені хата, остогидла жінка, ніщо мене не займає, ніщо не бавить..."). Твір цікавий не змістом, а формою інтерпретації типових сімейних конфліктів. Усічена композиція, структурована на імпресіоністичному діалозі приятелів, обривається ще до кульмінації, наштотхнувшись на рішення головного героя, вибір якого став його особистою справою, тому "той третій" тут зайвий.

Імпресіонізм дедалі заповнював стильову палітру А. Крушельницького, найповніше позначившись на психологічному, певною мірою автобіографічному, написаному в Криворівні оповіданні "Зневіра" (1905), через чотири роки (1909) опублікованому в "Літературно-науковому віснику". У невеликому творі порушено широке коло родинних, моральних і національних проблем, що їх покликаний розв'язати Іван Степанович Орлик. Він, з'явившись після композиційної кульмінації, з'ясує мотиви, якими керувався батько, відмовляючи йому в поручительстві на позику для подальшого навчання та лікування від сухот, доходить висновку про вроджену жорстокість "сього байдужного старика", домашнього тирана, по-рабськи відданого австрійській владі. Поява старшої сестри спонукає його глянути на абсурдну ситуацію під іншим кутом зору. Працюючи сільською вчителькою, вона під впливом

батька перетворилася на “синю чулку”, уникала дівочих розваг, запідозрювала потенційних наречених в тому, що вони важать на її віно (хату): “Щось ніби на торзі. Я не думаю продавати ся. Коби не татова хата, то я скорше важила ся б говорити з людьми, а то все здаєть ся мені, що та хата – то кожного мета...”. Підвечірня буря, перешкодивши від’їзду молодого Орлика, викликала роздуми про природну національну ідентичність, деформовану у свідомості його батька, котрий ревно дотримувався вірнопідданської настанови: “Тримай ся цісарської клямки, а будеш сидіти як у Бога за дверми!”. Тому в родині Орликів розмовляли з голосу іншого, “урядовою мовою польською”. Усвідомлюючи себе українцем, Іван Степанович – студент філософського факультету Львівського університету – обрав шлях служіння рідному народові, тому бунтував не лише проти родинної деморалізації, а й проти “галицько-польського храму науки”, де запроваджують “культ наукової проституції”, нівечать галицьку молодь. Прагнення віддатися резистансній діяльності зірвалося, бо парубка знагла підкосила недуга, тимчасово викликавши в нього відчуття зневіри, яку він поборював: обравши справу національного відродження, уже собі не належиш. Мінливі, калейдоскопічні враження засвідчують напружену душевну боротьбу, зумовлюють монтажну форму композиції.

Мозаїчне за структурою оповідання “Ірена Оленська”, що дало назву новелістичній збірці (1921), було опубліковане в “Літературно-науковому віснику” (1913), привертало увагу насиченою лібідозною атмосферою фліртів, зрад і перелюбів, властивих львівській аристократії, продемонстрованих на прикладі подружжя Оленських – Івана Володимировича й Ірени. Самітна в заміжжі жінка, вважаючи, що всі особи “сильної статі” схожі на її чоловіка-зальотника, не лише “філософує” перед подругою Лесею про маскуліну невірність, а й сама залицяється до її нареченого, критика Михайла, навіть, долаючи неочікуваний спротив несимпатичного їй молодика, відбиває його у своєї подруги. Небезпечна любовна гра, мотивована помстою Іванові та й всьому чоловіцтву, фізичними й моральними травмами, приносить нещастя не лише довірливій Лесі. Пані Оленська не усвідомлює власної жорстокості. Її мезальянс із Михайлом не має жодної перспективи. Про це йдеться у визначальній сюжетній лінії, побудованій за концентричним принципом: конфлікт загострюється постійно. Він пов’язаний не лише з розривом стосунків між Михайлом і Лесею, а й із шокуючим листом, отриманим Іреною: “Можеш переселитися до мене, як тобі це потрібне або корисне. Мій хатній спосіб життя знаєш. Прощай або до побачення – Іван”. Погодившись на вмовляння сестер, переконаних, що “щоб дружина покидала чоловіка, це в їх аристократичній родині небувале! Це взагалі міщанське!”, вона йде на примирення з чоловіком ради “чистоти” родового імені Оленських. Однак жіноча помста не знає стриму. Ірен мусить реалізуватися в найдошкульніший спосіб, що сталося у “Веселій ямі” (“Артистичної каварні”), коли героїня, свідомо прагнучи скандалу, привселюдно поцілувала Михайла. Навіть коли обурений Іван, сприйнявши гру Ірен за справжнє її залицяння до критика, розбив над головою дружини келих як “символ розбиття її душі, її надій, її щастя, подружнього життя, символ розтрісканого її чуття, пошарпаних у дрібні шматки думок”, вона лишалася при думці, що “перемога дуже по її боці, коли ця вирахована, аж до цинізму байдужа людина вибухнула так ординарно”. Тішачись ілюзорною перемогою, пані Оленська проганяє Михайла, котрий став слухняною іграшкою в її руках. Проте героїня зазнала повного фіаско, пережила приниження, бо замість того, щоб “показати Іванові двері”, вона кинулася до чоловіка із жалісливими зізнаннями в коханні, викликавши в нього огиду. Ірен нічого не лишилося, як виїхати світ за очі з осоружним Михайлом.

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



ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА



Найпомітнішою постаттю серед драматургів старшого покоління, що вписалося в добу “розстріляного відродження”, була Людмила Старицька-Черняхівська (29 серпня 1869 р. – 1941 р.; точна дата невідома). Ще на початку 1920-х років, попри перешкоди Укрреперткому, зацікавленого в поширенні агіток, а не справді художніх п’єс, театри самостійно знаходили популярні серед глядачів твори як класичні, так і “нової драми”. Неабиякий сценічний успіх мала історична драма “Розбійник Кармелюк” Людмили Старицької-Черняхівської, що входила до репертуару Державного народного театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1922). Драматичний театр ім. Марії Заньковецької відкрив нею свій сезон у Дніпропетровську (1924), не сходила вона з кону Харківського Червонозоряного українського драматичного театру (1927). Увагу режисерів та акторів привертала сценічність насиченого мелодраматизмом і експресивністю твору, зокрема “сильний психологічний струмінь, майже детективна інтрига”, “непримиренний конфлікт між почуттям обов’язку та побутовою буденщиною” (Л. Барабан). Натомість офіційна критика вважала, що п’єса нібито була “найбільшою сценічною перешкодою повноцінного сценічного видовища з історичного минулого”. Перепало режисеру О. Загарову, неординарним акторам Варварі Маслюченко, О. Ватулі та ін., які, мовляв, лишили поза увагою соціальну суть народного месника [3, 247]. Переслідувана більшовицьким режимом, Людмила Старицька-Черняхівська проходила у сфальсифікований справі “СВУ”, але не піддалася на жодні провокації чекістів, тому вони, уже засуджену 19 квітня 1930 р. особливим складом Верховного суду УСРР на п’ять років позбавлення волі, виправдали її (рідкісний і нетиповий випадок радянської псевдофеміди) і вислали з чоловіком О. Черняхівським на п’ятирічне заслання до Сталіно (нині – Донецьк). Згодом вона перебувала під домашнім арештом у Києві, пережила смерть дочки Вероніки в сталінських катівнях. 20 липня 1941 р.