

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ХХІХ НАУКОВИХ ЧИТАНЬ

«МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ТА ЇЇ ДОБА»

на тему

«ВПЛИВ ЖІНОК-МИСТКИНЬ НА СТАНОВЛЕННЯ
І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА»



Департамент культури КМДА
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
Будинок-музей Марії Заньковецької

НАУКОВИЙ ЗБІРНИК
за матеріалами XXIX Наукових читань

«МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ТА ЇЇ ДОБА»

на тему

«ВПЛИВ ЖІНОК-МИСТКИНЬ НА СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА»

14 грудня 2023 р.

УДК 3792.03 (477) (082)

Рекомендовано до публікації науково-методичною радою МТМК України

Редакційна колегія:

- I. Дробот — голова редколегії
- I. Мелешкіна — відповідальний редактор
- A. Саполькіна — відповідальний редактор, коректура
- A. Приходько — член редколегії, комп'ютерна верстка

«Марія Заньковецька та її доба»: науковий збірник за матеріалами XXIX Наукових читань на тему «Вплив жінок-мисткинь на становлення і розвиток українського мистецтва». К. : Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. 2024. 114 с., іл.

Збірник вміщує статті учасників XXIX Наукових читань «Марія Заньковецька та її доба», які щороку проводяться в Будинку-музеї М. Заньковецької, відділі МТМК України. 2023 року читання було присвячено видатним діячкам українського мистецтва, сучасницям М. Заньковецької та нинішнім, які талановито й плідно працювали на його розвиток у минулому і продовжують цю справу у сьогоденні.

Видання призначене для істориків, мистецтвознавців, викладачів і студентів відповідних напрямків освіти.

На обкладинці колаж з фото: Любов Ліницька, Олена Пчілка, Марія Заньковецька, Людмила Старицька-Черняхівська, Ірина Стешенко, Євдокія Болдирева.

УДК 792.03 (477-25) (082)

© МТМК України, 2024
© Автори: тексти, 2024

З М І С Т

Веселовська Г.	Українські театральні антрепренерки і організаторки театального процесу кінця XIX – початку XX століття.....	4
Овчієва Л.	Любов Ліницька – примадонна української сцени кінця XIX – перших 10-літь XX століття	19
Мелешкіна І.	«Княгиня пані Орися» (до 125-річчя Ірини Стешенко)	28
Дрофань Л.	Олена Пчілка в дискурсі інформаційної війни: культурний спротив «московській полуді».....	58
Зубченко І.	«Волю Україні хотів добуть я!» («Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської)	71
Чуйко Т.	Сила і ніжність Євдокії Болдиревої	92
Зайцев О.	Культурний код сценічного простору Емми Зайцевої	103

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

завідувачка відділу ІПСМ НАМ України,
докторка мистецтвознавства

УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ АНТРЕПЕНЕРКИ І ОРГАНІЗАТОРКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Протягом багатьох століть театральне підприємництво, тобто утримання власних акторських труп — антреприз чи театральних приміщень, в європейській театральній традиції було майже виключною прерогативою чоловіків. У певні періоди це обумовлювалося загальними морально-етичними принципами, ставленням суспільства до жінок в цілому, в інші — офіційними обмеженнями влади щодо підприємництва жінок, їхньої бізнес активності. І хоча з середини XVI століття жінки-актриси посідали провідне місце в багатьох європейських театральних трупах, до керівництва ними вони практично не допускалися. Вони залишалися в тіні видатних театральних діячів чоловіків, але невідомо, чи створив би Мольєр власну трупу, а потім підкорив з нею Париж, якби поруч із ним не було вірної помічниці Мадлени Бежар.

У дослідженнях української театральної культури про антрепренерок і керівничок труп згадувати взагалі не прийнято. Дійсно, на тлі вправної діяльності чоловіків-антрепренерів, які в умовах обмежень і заборон національного театру досягали визначних успіхів, те, що робили жінки, видається менш важливим і несистемним. Окрім того, у порівнянні з чоловіками українських театральних діячок кількісно було значно менше. Однак жінки — театральні діячки відзначилися особливими здобутками, такими, що відкривали нові перспективи для розвитку української театральної культури.

За великим рахунком, досягнення жінок — театральних діячок стосувалося як любительської, так і професійної сцени, адже в Україні всі без винятку зіркові артисти сформувалися саме в середовищі аматорів. Тож серед громадських активісток, чия заохочувальна театральна діяль-

ність стала фундаментом для створення професійних труп, неможливо не згадати полтавську шляхтянку Єлизавету Милорадович (1832–1890) (уроджена Скоропадська). Вона була щедрою меценаткою для української культури й освіти і, серед іншого, стала фундаторкою Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові на організацію якого дала 20 тис. австрійських срібних корон (за іншими даними 9 тисяч гульденів, 10 тисяч гульденів, 8 тисяч рублів) [1, с. 65].

Чимало часу й коштів Єлизавета Милорадович витратила і на аматорський театр. Під її покровительством в другій половині 1870-х рр. у Полтаві відбувалися постійні покази любительських вистав. Для участі в них, тобто для їхнього мистецького підсилення, запрошувався тоді вже професійний актор Марко Кропивницький. Очевидно не без впливу Марка Лукича кілька полтавських любителів, а саме Надія Жаркова, Андрій Максимович, Олександра Маркова згодом стали професійними акторами.

Активність громадських діячок-театралок не гарантувала їм водночас можливостей комерціалізації власної діяльності, а тому, обираючи театр як професійне середовище, аматорки реалізувалися передовсім як актриси, а не підприємниці. І, якщо для заможної шляхтянки Єлизавети Милорадович комерціалізація улюбленої справи не була важливою, то для інших жінок-підприємниць бізнес-підхід до театру був закритий через неможливість орендувати в Російській імперії театральні споруди й зали. Справа в тім, що більшість місць, де можна було б показувати публічні вистави знімали грошовиті купці, для яких антреприза була додатковим заробітком, тоді як жінки не могли долучатися до купецького стану самостійно, тобто без посередництва чоловіків.

Тотальний «чоловічий» контроль за театальною справою в Російській імперії призупинився лише на початку 1880-х років, коли відбулася так звана театральна реформа, внаслідок якої було скасовано монополію імператорських театрів на показ вистав у столицях. Саме тоді колишні актриси — діячки театального руху взялися організувати у Москві та Петербурзі власні театри, брати в оренду приміщення, самостійно влаштувати покази спектаклів. А, зважаючи на досвід та

ких власниць театрів як Анна Бренко, Єлизавета Горєва і Віра Лінська-Неметті, немає сумнівів у потужному організаторському потенціалі жінок-антрепренерок, які намагалися розширити репертуарні горизонти й сконцентрувати увагу глядача на морально-етичній проблематиці.

Теофіла Романович

Поруч із антрепренерськими починаннями жінок в Російській імперії не менш показовим є успішний досвід художнього керівництва трупю талановитою актрисою і театральною діячкою українського театру Товариства «Руська бесіда» Теофіли Романович в Австро-Угорщині. Випадок Теофіли Романович, яка очолювала цей театр протягом шести років (1874–1880) є насправду унікальним, оскільки жоден із чоловіків — очільників театру в Галичині не протримався так довго.

Зазначимо, що Теофіла Романович не була підприємницею у повному сенсі цього слова, і починала кар'єру як провінційна актриса. Але уславилася вона саме як художня керівницка театру Товариства «Руська бесіда», очоливши який, покладаючись на здоровий глузд і власний смак, визначала репертуар та акторський склад. Як писав Іван Франко, «„Бесіда“ повірила їй зорганізування нової трупи і дирекцію театру, котре то становище та енергічна і многозаслужена жінщина кілька літ, на загальне вдоволення, займала» [2, с. 371–372].

Теофіла Романович народилася 16 травня 1842 року на Буковині, в родині греко-католицького священника Теодора Рожанковського і дебютувала на сцені одночасно зі своєю молодшою сестрою Марією (1852–1930). Це сталося 1867 року в Тернополі в трупі Омеляна Бачинського, який на той час очолював театр Товариства «Руської бесіди». Обидві сестри виступали під сценічним прізвищем Романович і обидві — Теофіла та Марія — спеціалізувалися на виконанні ролей молодих героїнь в трагедіях, комедіях і оперетах.

Після від'їзду з Галичини Омеляна Бачинського наступним керівником театру Товариства «Руська бесіда» з березня 1869 року став

Антон Моленцький (1843–1924). Він залучив до театру нових акторів, а також тих, хто вже працював під орудою Бачинського, і серед них Теофілу Романович та її сестру. У цій же трупі від 1869 року почав виступати майбутній чоловік Теофіли Михайло Коралевич (сценічний псевдонім Душинський). Згодом він узяв на себе обов'язки секретаря театру, оскільки одночасно із виступами на сцені здобував юридичну освіту в новоствореному Чернівецькому університеті ім. Франца Йосифа I, закінчивши який узявся за судову та адвокатську практику.

У період міжвладдя, тобто переходу трупи від Моленцького до Бачинського і навпаки, а також паралельного існування в Галичині двох українських труп під опікою товариства «Руська бесіда», Теофіла Романович тримала власні невеличкі трупи. Але ні зміна керівництва театру Товариства «Руська бесіда», ні створення спеціального «Комітету для артистичного надзору руського народного театру» не приносили очікуваних результатів. Творча та організаційна діяльність театру не покращувалася. Більше того, протягом 1870–1873 рр. ситуація лише погіршувалася.

У спогадах одного із акторів трупи, зятя Теофіли Романович Івана Біберовича, згадується про вражаючу бідність акторів, бо «коли в касі театру забракло коштів на оплату праці членів трупи, дружина директора Ольга Моленцька купила дешеві мисочки, в які акторам насипали гарячу страву (замість плати). Коли ж не було чим заплатити їй за нічліг, то він з колегами спав прямо на сцені, укритись декораціями, а як не вистачало грошей на придбання одягу, то артисти вдягалися в щось з гардеробу театральних костюмів» [3, с. 58].

Теофіла Романович не брала участі в протистоянні двох театральних керівників Бачинського і Моленцького, яке істотно підживлювалося різними ідеологічними настановами. Але вона постійно залишалася причетною до театральної справи, час від часу виїжджаючи з невеликою групою артистів для виступів у Російську імперію. І, зрештою, наприкінці 1873 року очолила колишню трупу А. Моленцького під описовою назвою «Театр товариства «Руська Бесіда». А у січні 1874 р. Теофіла Романович вже уклала офіційну угоду з Виділом Товариства «Руська бесіда» і стала директоркою цього театру [4, с. 258].

З часом усі хто писав про управлінську діяльність Теофілі Теодорівни оцінювали її надзвичайно високо. Зокрема Степан Чарнецький відзначав: «3 днем 1 січня 1874 «Бесіда» віддала театр Теофілі Романовичці (правдиве прізвище: Рожанковська). Дирекція Романовички тривала до кінця 1880 р. й записалася як краща доба в історії розвитку театру. Нова директорка незабаром доказала, що, крім акторського таланту вона має доволі енергії, меткості, й витривалості, щоб самостійно керувати мандрівним театром. До того ж вона виявила дуже гарні тенденції — зберігати чистоту української мови на сцені» [5, с. 70].

Між тим, історики українського театру в Галичині не вказують причини, чому саме на Теофілу Романович випав вибір керівництва Товариства «Руська бесіда» і вона обійняла найвідповідальнішу позицію в театрі. Можна лише припустити, що у призначенні Теофілі Романович директоркою, мало значення те, що у неї був сталий досвід роботи в трупі, а також те, що вона не мала завищених акторських амбіцій. Поруч із своєю вродливою, талановитою і співочою сестрою, вона явно програвала, а тому тверезо, без самозакоханості керувала трупю, в якій першою артисткою стала Марія Романович [6, с. 461].

Від першого дня керівництва Теофілі Романович опікувалася тим, «щоб скомплектувати добрий театральний гурт. Вже на початку, крім директорки, входили в склад гурту такі сили, як Марія Романович-Рожанковська, Броніслава й Павлина Камінські, Семків, Висоцька, Ляновська, Наторський, Стефурак, Душинський-Коралевич, Стефанович, Людкевич, Маньковський, Петро Кумановський, Витошинський, Йосифович; пізніше гурт зріс. У театрі працюють Волович, Гриневецький, Біберович, а в першій половині 1875 р. — Марко Кропивницький та Плошевський...» [7, с. 70–71].

Власне запрошення Марка Кропивницького до Галичини і стало одним із найвдаліших адміністративних кроків Теофілі Теодорівни. «За порадою одного з виділових „Бесіди“ д-р Володимира Ганкевича, що познайомився був з Марком Кропивницьким в часі свого побуту в Одесі, Романовичка запросила до свого гурту „батька“ українського театру, що після львівського сезону (11.III. — 11. IV. 1875), з переїздом

театру до Тернополя приїхав туди з України (йому було тоді 34 роки)» [8, с. 83–84].

Приїзд Кропивницький до Галичини в квітні 1875 року викликав справжній фурор. Граючи в спектаклях «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Чорноморці», «Гаркуша», «Сватання на Гончарівці», «Актор Синичка» в Тернополі, Львові, Чернівцях, Снятині та ін., Кропивницький демонстрував винятковий рівень акторської майстерності, яким не володіли на той момент актори-галичани. «В грі його не видно найменшої пересади, кожна роль глибоко обдумана, натуральна [9, с. 151]. Але при цьому, в автобіографічному нарисі „За тридцять п'ять літ“ [10, с. 57–62]. сам Марко Лукич залишив доволі критичні відгуки про галицький театр, що свідчить не лише про його вимогливість, а й про те, що навіть докладаючи чималих зусиль Теофіла Романович не могла досягти бажаного художнього рівня.

Попри вдале кількарічне адміністрування 1880 року Теофіла Романович залишила керівництво театром Товариства «Руська бесіда». Це збіглося в часі із завершенням навчання на юридичному факультеті її чоловіка Михайла Коралевича, після чого він зміг розпочати кар'єру правника. З початку 1880-х Коралевич працював у крайовому суді в Чернівцях, а далі отримав кілька впливових посад і став на Буковині заможною та шанованою людиною.

Але, можливо, відходу Теофіла Романович від театральних справ посприяли також складнощі в стосунках із керівництвом Товариства. Як зазначає сучасний дослідник, «У цей час непорозуміння між директором трупі Т. Романович і керівництвом „Руської бесіди“, фінансова скрута і конфлікти між акторами привели до того, що значна частина артистів покинула театр, а 1880 року з театру „Руська бесіда“ до приватної трупі Омеляна Бачинського перейшли молоді актори Іван та Іванна Біберовичі. За рік, після реорганізації театру Товариства „Руська бесіда“, коли його директором став О. Бачинський, разом з ним прийшла більша частина його приватної трупі, зокрема й подружжя Біберовичів. Однак, оскільки Бачинський не зумів забезпечити ні організаційного зміцнення, ані мистецького росту Руського народного

театру, то його засновники знову вдалися до зміни керівництва трупи» [11, с. 60–62].

Протягом 1881–1883 років Теофіла Романович ще тримала власну антрепризу, а у 1883–1885 рр., коли вже оселилася в Чернівцях, виступала там на сцені Першого руського драматичного товариства. Надалі її сценічна кар'єра зовсім припинилася, ймовірно за все через сімейні клопоти і солідний статус чоловіка Михайла Коралевича.

Віра Лінська-Неметті

З особою Марка Кропивницького, власне з підтримкою талановитого українського актора й режисера, а також популяризацією його драматургії, пов'язана діяльність ще однієї жінки — антрепренерки Віри Лінської-Неметті (справжнє прізвище за останнім чоловіком Колишко). Це вона стала ключовою постаттю у підготовці перших гастролей української трупи Марка Кропивницького в 1886 році у Санкт-Петербурзі, а потім ще не раз бралася за влаштування в столиці імперії виступів інших українських труп. Як актриса Віра Лінська виступала в амплу інженю-драматік майже протягом десяти років, але уславилася не як артистка, а саме як антрепренерка.

Віра Олександрівна Лінська-Неметті народилася 1857 року в Херсоні, де отримала освіту в місцевій жіночій гімназії. Її сценічна діяльність розпочалася в Миколаєві у 1876 році, а потім до кінця 1885 року, тобто до початку своєї антрепренерської кар'єри, вона грала в Києві, Харкові, Воронежі. Взимку 1878–1879 років під час окупації російськими військами частини Туреччини Віра Лінська у складі трупи Миколи Савіна виступала в Андріанополі, куди артистів з Києва запросив командувач військами генерал Едуард Тотлебен.

На початку 1880-х років ця маловідома столичній публіці провінційна артистка переїхала до Санкт-Петербурга і почала займатися театральним підприємництвом. Для початку вона орендувала так звані клубні сцени, а також приміські театри. А в грудні 1885 року перехопила

антрепризу Зазуліна в центрі міста, в театрі на Офіцерській вулиці, що пізніше став називатися «Театр Неметті». Від цього моменту Віра Лінська перестала виходити на сцену і присвятила себе виключно організаційній діяльності. Влітку 1885 та 1886 років вона вже мала власну трупу в передмісті Петербурга в Озерках, а в 1888 році орендувала Малий театр, який згодом став відомим як театр Літературно-художнього товариства. Віра Лінська-Неметті була близькою знайомою українських театральних діячів, зокрема, Марка Кропивницького, з яким колись разом грала в російській антрепризі. Очевидно, що виступаючи на початку 1880-х років в провінційній трупі Миколи Савіна, Лінська могла бачити українську трупу Кропивницького в Києві. І, можливо, тому вона однією з перших відчула «моду на українців», а потім підтримувала її весь час, практично до моменту своєї передчасної смерті 1910 року.

Власне Лінська-Неметті виступила ініціаторкою перших знаменитих петербурзьких гастролей трупи Кропивницького 1886 року, що стали триумфальними й одразу принесли українським артистам визнання та гроші. Як писала згодом преса [12, с. 893–894], приїзд трупи Кропивницького дав також старт стрімкому зростанню матеріального благополуччя Лінської-Неметті, яка надалі стала чи не найуспішнішою антрепренеркою Санкт-Петербурга. Згідно запропонованим нею умовам, вона орендувала для Кропивницького театральні зали й діставала необхідні дозвільні документи, оскільки була особисто знайома з впливовим градоначальником Петром Грессером.

За домовленістю Лінська-Неметті отримала половину виручки від усіх вечірніх зборів. А це було шістдесят три вистави, які зіграла трупа Кропивницького у залі Кононова (близько 800 місць) та в залі готелю Демут (близько 1000 місць), що пройшли переважно з аншлагами. Отож у підсумку, Лінська-Неметті і українські артисти заробили по 43 тис. 550 крб., що надзвичайно роздратувало власника газети «Новое время» Олексія Суворіна, чому він присвятив окремих нарис [13, с. 54].

З 1887 року Лінська-Неметті, яка добре відчувала глядацьку кон'юнктуру, орендувала на п'ять років розташовані на Офіцерській вулиці поруч «Демидів сад» і «Зимовий театр». За власні кошти вона облаш-

тувала територію саду і реконструювала будівлю театру. Приміщення на Офіцерській, яке на афішах називалося театром Неметті, перетворилося на одне з найпопулярніших театральних місць Петербурга. І саме тут 1890 року відбулися тривалі гастролі нової трупи Марка Кропивницького (квітень-червень) та виступи трупи Панаса Саксаганського (жовтень-листопад).

Досвідчена підприємниця Віра Неметті не надавала переваги конкретній українській трупі, приміром Кропивницького, який свої другі петербурзькі гастролі восени 1887 року організовував вже без її посередництва. Вона орієнтувалася на попит, а тому сміливо запропонувала 1888 року вигідну угоду Михайлу Старицькому, орендувавши для його перших виступів у столиці престижне театральне приміщення на Фонтанці більш відоме як Малий театр.

На початку 1900-х Віра Лінська-Неметті власним коштом спорудила на Петербурзькій стороні, тобто подалі від казенних театральних установ, новий модерновий театр на 1000 місць з обертовою сценою, з об'єднаними спільною стіною двома глядацькими залами — зимовим та літнім. Тут, в обладнаному за останнім словом театральної техніки приміщенні, 1903 року кілька місяців поспіль гастролювала трупа Онисима Суслова, у складі якої виступала Марія Заньковецька.

Продовжуючи активно займатися театральним підприємництвом, у 1904 році Віра Лінська-Неметті відкрила власні драматичні курси. Ця енергійна жінка не боялася нововведень і ризиків: запрошувала до столиці нікому не відомі українські трупи, перебудовувала і переобладнувала театри.

Як згадували сучасники, Лінська-Неметті була дуже розумною, інтелігентною жінкою з сильним характером і винятковою наполегливістю. Вона занурювалася у всі деталі театального господарювання і жодної хвилини не втрачала пильності. На кожній виставі Лінська сиділа в своїй ложі і варто було хоч кому-небудь з акторів «знизити тон» або пожартувати, як одразу на сцену прилітали від неї записочки. «Влітку Віра Олександрівна мала свій „командирський столик“ на веранді, звідки, завжди в оточенні гарних знайомих оглядала орлиним поглядом „поле

бити“. У неї були твердість, окомір, вірне чуття та інтелігентність – все необхідне для антрепренерської справи» [14, с. 894].

Серед ділових якостей, необхідних антрепренерові для кваліфікованого театрального підприємництва, згадана дисциплінованість, якою не завжди відрізнялися чоловіки, а також тяжіння до інновацій. Вони, а також уміння виважено ризикувати, були притаманними і Теофілі Романович і Вірі Лінській-Неметті, що є цілком очевидним у випадку із співпрацею з Марком Кропивницьким.

Водночас у жінок-підприємниць були ще деякі якості, не властиві чоловіками. Це увага до морально-етичних аспектів, що спонукала їх системно уникати конфліктних ситуацій серед артистів та намагатися залагоджувати сутички й не використовувати протистояння митців на власну користь, для самоствердження. Цілком очевидно є також їхня самокритичність: обидві вольовим рішенням завершили власну сценічну кар'єру, усвідомлюючи, що не є зірковими актрисами. Натомість чоловіки антрепренери, які були акторами, зазвичай продовжували домінувати в трупах, підкорюючи своїм артистичним інтересам весь колектив.

З іншого боку, зіркові акторки-прем'єрки, які в силу різних обставин ставали театральними підприємницями, зазвичай відзначалися в антрепренерській справі самолюбством та егоцентричністю. Найвідоміша серед таких європейських зірок – французька актриса Сара Бернар, а в Україні такою театральною діячкою була Марія Заньковецька.

Марія Заньковецька

Амбіційна Марія Костянтинівна Заньковецька не раз виявляла себе як діячка, яка, хоча б номінально, претендує на керівництво театральною трупю. Однак виступаючи в трупах під очільництвом авторитетних і досвідчених театральних діячів таких як Марко Кропивницький, Михайло Старицький та Микола Садовський, у неї не було такої можливості й потреби. Нагода утворити трупу власного імені випала їй, коли в 1898 році вона розірвала особисті стосунки із Миколою Карповичем і

залишилася сама. Тоді й була для неї створена трупа, режисером якої став Михайло Старицький.

З цього приводу актор Северин Паньківський згадував: «Як на те, знайшовся чоловік грошовитий, що цікавився театром. Він запропонував Старицькому зібрати трупу, щоб рятувати Заньковецьку як актрису. — Я дам гроші, — казав він, а ви дайте своє ім'я і режисуру. Чоловік цей став спільником Старицького і носив псевдонім „Найда“. Справжнє його прізвище було Руденко Іван Маркіянович. Так була сформована трупа для Заньковецької» [15, с. 162].

Однією з найвідоміших вистав трупи Заньковецької, яка проіснувала досить недовго, була постановка історичної драми Михайла Старицького «Богдан Хмельницький», в якій Марія Костянтинівна зіграла роль Єлени. Утім, попри ретельну підготовку спектаклю, живописне сценічне оформлення, стилізовані костюми, «Богдан Хмельницький» у трупі Найди, де основні чоловічі ролі виконували другорядні актори (Богдан — Григорій Решетніков, Виговський — Іван Науменко, Богун — Олександр Дорошенко), виявився нежиттєздатним. У власній трупі Марія Заньковецька виступала близько року, а 1899 року перейшла до Марка Кропивницького і після цього вже не претендувала на те, аби мати власну прем'єрську трупу як інші європейські зіркові актриси.

Однак, після цього Марія Заньковецька не припинила вдаватися до різних організаційних починань, які отримали дещо інший характер. Зокрема, вона зосередилася на педагогічній та популяризаторській роботі, внаслідок чого значно підвищився її статус як громадської діячки. Кілька разів у рідному Ніжині вона організовувала аматорські колективи, з якими також виступала сама. Найперша і найвідоміша аматорська трупа була створена нею влітку 1906 року після повернення з Галичини. Тоді Марія Костянтинівна зібрала здібну і охочу до театру молодь та підготувала з нею кілька вистав.

Гуртківці влаштували покази вистав «Суєта» І. Карпенка-Карого та «Лісова квітка» Л. Яновської у літньому театрі Міського саду і запросили на них Миколу Садовського. Зрештою, успішність цих вистав вирішила дуже багато в історії українського театру, бо значна кількість ніжинських

аматорів, серед яких Мінченко (Малиш-Федорець), Єлизавета Хуторна, Галина Ніжинська, Іван Ковалевський, Юхим Милович та інші увійшли до новоствореної трупи Миколи Садовського, яка згодом стала основою для його стаціонарного театру в Києві.

У самому ж Ніжині театральна діяльність Марії Костянтинівни також мала чималий розголос, про що згадував один із місцевих жителів. «У домі Заньковецьких в районі Васильєвської вулиці збиралися шанувальники таланту Марії Костянтинівни. Я пам'ятаю чудовий знімок у вітрині фотографії Малкіного¹ на Гоголівській вулиці, де в центрі групи сиділа Марія Костянтинівна, оточена шістьма студентами, серед яких були брати Воскресенські, Дога та ін. Заньковецька, будучи вже знаменитою актрисою, щорічно приїздила до Ніжина з трупою Саксаганського і Садовського. Вони ставили в Ніжинському літньому театрі, який згорів під час війни, кілька п'єс за сезон. За участю Заньковецької я бачив „Циганку Азу“, „Наталку Полтавку“, „Суєту“» [16, с. 24].

Залишивши київський театр Миколи Садовського, Марія Заньковецька значно частіше стала бувати в Ніжині, тож в 1911–1912 роках під її керівництвом знову відновилася діяльність місцевого аматорського гуртка. Оскільки цього разу підготовка вистав припала на осінь та зиму, то їх показували в Дворянському клубі. 29 жовтня 1911 р. була представлена «Безталанна», в якій роль Софії зіграла Галина Ніжинська, а Марія Костянтинівна значилася на афіші як режисер. А 24 лютого 1912 року аматори під керівництвом Марії Заньковецької показали в Ніжині «Наймичку».

Достеменно не відомо наскільки ця активність Марії Костянтинівни у роботі з аматорами була пов'язана із спробами створити саме в цей час у Харкові Художній театр за участю Заньковецької і Саксаганського. Цілком можливо, що, організовуючи нову справу, вони мали намір підготувати групу молодих акторів, які б увійшли до цього колективу. Однак з відкриттям нового театру не склалося, тобто для його підтримки

¹ Ідеться про фотоательє родини Малкіних, з яких відоме ім'я Фруми Хаїмівни Малкіної, однієї з перших жінок-фотографів.

не знайшлося меценатів, тож апробований колись Садовським спосіб оновлення трупи свіжими силами не був використаний.

У наступні роки живучи у Ніжині Марія Заньковецька продовжувала опікуватися театральними аматорами. Восени 1914 року вона знову підготувала з ними «Суєту», а в 1917 році при допомозі та підтримці місцевого громадського діяча музиканта Федора Проценка (1866–1942), Марія Костянтинівна виступила ініціаторкою створення «Української трупи під орудою М. К. Заньковецької». Це був серйозно налаштований молодий колектив, до якого входили і професіонали, і аматори. Так до нього були долучені Борис Романицький, Тетяна Садовська-Тимківська, Андрій Ратмиров, Дмитро Грудина та інші. Ця трупа виставляла п'єси «Ой, не ходи Грицю...» Михайла Старицького, «Суєту» І. Карпенка-Карого, «Молоду кров» В. Винниченка, в останній з яких Заньковецька виконала роль літньої пані Морачевської. З від'їздом Марії Костянтинівни на запрошення Панаса Саксаганського до Києва, де вона увійшла до складу Державного народного театру, діяльність патронованого нею колективу припинилася, а більшість з його учасників розпочали самостійну театральну кар'єру із вдячністю згадуючи наставництво Марії Заньковецької.

Схожа історія результативного творчого наставництва і передачі досвіду сталася в останні роки життя іще з однією «корифейкою» українського театру Ганною Затиркевич-Карпинською (1855–1921). «Весною 1917 року Ганна Петрівна приїхала до Блотниці² із Києва і, захоплена можливістю без перепон ставити вистави на селі, — зразу ж уладнала виставу «Катерина — мужичка», де й виступала в ролі Бруєвички, в якій не мала суперниць» [17, с. 185]. Невдовзі після цього Затиркевич-Карпинська переїхала до містечка Ромни, де місцева товариство «Просвіта» організувало український театр, очолюваний Іваном Кавалерідзе. Тут Ганна Петрівна знову зайнялася громадською роботою, створила театральну студію і стала допомагати аматорам у професійному становленні. Як і у випадку з Марією Заньковецькою, робота з театральними любителями принесла Ганні Затиркевич-Карпинській визнання не лише

² Блотниця — село Талалаївського району Чернігівської області, де знаходилася родинна садиба Ганни Затиркевич-Карпинської.

як актриси, а й як талановитої театральної педагогині, у якої залишилося чимало вдячних учнів.

Підсумовуючи зазначимо, що зазвичай значимість жінок для українського театру розглядалася лише з урахування постатей драматургинь і актрис, тоді як керівнички та організаторки труп, антрепренерки залишалися поза увагою. Разом з тим, недооцінка «жіночого» фактору в українському театрі не лише суперечить історичним фактам, а також суттєво обмежує розуміння мистецько-театральних процесів в Україні, специфіка яких не може бути уповні розкрита без урахування в ньому ролі театральних діячок. Відтак, попри фундаментальну розробку феміністичних студій у вітчизняній гуманітаристиці ще й до сьогодні панує традиційна недооцінка суттєвого внеску українських жінок у справу розвитку вітчизняного театру. Наразі ця проблематика залишається відкритою, оскільки не вичерпується іменами згаданих театральних діячок.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Петренко І. Роль Єлизавети Милорадович (1832–1890) в українському суспільно-політичному русі // наукові зошити історичного факультету Львівського університету. 2014. Вип. 15. С. 65.
2. Франко І. Руський театр в Галичині // Зібрання творів у 50 томах. Т. 26. К., 1980. С. 371–372.
3. Волошинський Б. Родина Біберовичів. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2021. С. 58.
4. Пилипчук Р. Історія українського театру (Від витоків до кінця XIX ст.). Львів: Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. С. 258.
5. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Л., 1934. С. 70.
6. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. С. 461.
7. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Л., 1934. С. 70–71.

8. Чарнецький С. Нариси історії українського театру в Галичині // Історія українського театру в Галичині : нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. С. 83–84
9. Возняк М. В єднанні з народом Наддніпрянщини / М. Л. Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. К.: Мистецтво, 1955. С. 151.
10. Кропивницький М. За тридцять п'ять літ // Нова громада 1906, № 9 (вересень). С. 57–62.
11. Волошинський Б. Родина Біберовичів. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2021. С. 60–62.
12. В. А. Линская-Неметти // Театр и искусство. 1910. №47. С. 893–894.
13. Хохлы и г-жа Неметти // Суворин А. Хохлы и хохлушки. С-Пб, 1907. С. 54.
14. В. А. Линская-Неметти // Театр и искусство. 1910. №47. С. 894.
15. Паньківський С. Зі спогадів старого актора: до 150-річчя від дня народження Михайла Старицького // Вітчизна. 1990. №11. С. 162.
16. Лазаренко О. Спогади про Ніжин. 100 років тому / Упор. М. П. Шкурко. Ніжин, 2015. С. 24.
17. Петровська-Смирнова В. Мої спогади про Г. П. Затиркевич-Карпинську // Річник українського театального музею / За ред. П. Руліна. Вип. 1. К., 1929. С. 185.

ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА — ПРИМАДОННА УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНИ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШИХ 10-ЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

У зв'язку з великою кількістю українських театральних труп у періоді кінця ХІХ — початку ХХ століть (дослідники зазначають більше сорока) у кожній із них повинна була бути актриса на ролі основних героїнь. Ім'я Любові Павлівни Ліницької часто стоїть поруч з іменами славнозвісних корифеїв українського театру — М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької і Г. Затиркевич-Карпинської. Але Ліницька більше відноситься до генерації майстрів, які утворили другу фалангу корифейської когорти — І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, Є. Зарницька, Ф. Левицький та інші. Хоч в різних трупах активно працювала значна кількість відомих актрис — Є. Боярська, Н. Базарова, О. Вірина, А. Войцехівська, О. Зініна, Л. Квітка, Б. Козловська, К. Лучицька, М. Маркович, О. Немченко, М. Садовська-Барілотті, У. Сулова, Ю. Шостаківська, О. Шевченко та ін. Проте найвизначнішою з усіх зазначених і природними даними, і темпераментом була Любов Ліницька. Саме відомий діяч сценічного мистецтва і теоретик театру Микола Вороний, виділяючи акторку з усіх популярних тодішніх актрис, назвав її «драматичною примадонною». А визначний театрознавець Петро Рулін заявляв, що Ліницька належала до тих першорядних талантів українського театру, які «глибоко зворушуючи натхненною грою душі глядачів», утворили їй величезну славу.

Найперше захоплення сценічним мистецтвом і навичкам акторської гри Л. Ліницька набула ще в роки навчання у харківській Мар'янівській гімназії, коли мешкала у домі мистецького діяча і драматурга В. Александрова та брала участь в аматорських домашніх виставах. Тоді у юнки твердо сформувалося рішення присвятити своє життя українській сцені. Правда, дві спроби після закінчення гімназії потрапити до трупи Марка Кропивницького і Миколи Садовського закінчилися невдало.

У 1988 році двадцяти трьох річній шанувальниці театру нарешті вдалося дебютувати в Маріуполі у «руско-малоросскої» трупі Михайлова-Муравйова в ролі Уляни у «Сватанні на Гончарівці». Зимовий сезон вона грає російські та українські ролі у трупі маловідомого антрепренера Шаповала. Молода артистка за цей час здобуває певні вміння, у неї пробуджується сценічний темперамент, а також набувається невеликий список різнопланових ролей. У 1889 році Любов Павлівна все таки вступає до трупи Марка Кропивницького, що саме тоді організовував новий колектив з молоді. До того ж Кропивницький відразу взяв її на перші ролі. Успішний дебют актриси відбувся у ролі Наталки у виставі «Наталка Полтавка». Пізніш були ролі — Галі у «Назар Стодоля» Т. Шевченка, Одарки «Дай серцю волю — заведе в неволю», Оксани «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», Зіньки «Дві сім'ї» М. Кропивницького. Талант артистки формувався завдяки виконанню ролей під досвідченим керуванням самого Кропивницького, який відчував силу внутрішнього почуття молоді виконавиці і сприяв становленню її акторської індивідуальності. Одначе сімейне життя Любові Павліни з її чоловіком актором Іваном Загорським складалося не зовсім щасливо. І хоч вона ставала провідною актрисою в одній з найкращих тогочасних українських труп, але через сімейні обставини змушена була, пропрацювавши півтора роки, залишитися без опіки Кропивницького.

Наступним етапом творчого становлення був короточасний період співпраці Л. Ліницької у трупі Михайла Старицького, де актриса на базі засвоєння стилістики романтично-побутових настанов значно розширила жанрові особливості творення образу у гостро сюжетних драмах, комедіях і трагедіях, а також у музичних постановках, що згодом стали визначальною складовою української театральної культури.

У 1891 році Любов Ліницька в Одесі вступила до трупи братів Тобілевичів у якій грала з незначними перервами вісімнадцять років. Поетика драматургії І. Карпенка-Карого і режисура Панаса Саксаганського відкрили перед актрисою нові складнощі. Вони вимагали більшої простоти, ніж стиль, що виховувався на мелодраматичному репертуарі. У п'єсах І. Тобілевича, І. Франка, Панаса Мирного вимагалось, щоб за-

соби сценічної виразності народжувались не в півсвідомості та безпосередньому відчутті, а продумано вироблялись і освоювались. Інтуїція не ігнорувалася, але перевірялася, тобто емоційність відшліфовувалася доцільністю, визначалася думкою ролі та вистави. Важливим стало народження та існування ансамблю виконавців у виставі, а також уважне сприйняття партнера. Саме в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого були створені найвизначніші мистецькі образи: Софії і Варки «Безталанна», Зосі «Сава Чалий», Ялини, Марти «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», Ганзі «Ганзя», Соні «Хазяїн», Марії «Мазепа» І. Тобілевича; Олени «Глитай або ж Павук», Олесі «Олеся» М. Кропивницького; Марусі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», Ази «Циганка Аза», Єлени, Ганни «Богдан Хмельницький» М. Старицького; Наталі «Лимерівна» Панаса Мирного; Анни «Украдене щастя» І. Франка та інші. Акторська школа П. Саксаганського, у якій органічно поєднувались природний темперамент актора з освоєнням новітніх засобів сценічної виразності, а розум контролював почуття, стала на довго фундаментом навчальних сценічних здобутків українського театру і продовжувалась ще десятиліттями у ХХ столітті. Цією школою досконало оволоділа Ліницька, що дало їй можливість плідно працювати у перехідному періоді українського театру від побутово-психологічного до умовно-модернового стилю. Вплив П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого при багатолітній невтомній творчій праці допомогли артистці розвинути максимально свої природні здібності і з кожною новою роллю відкривати певні особливі й незвідані ще якості свого таланту, чарувати публіку новими здобутками. Глядачі, критика ставилися до артистки з розумінням і повагою, почувавши у ній великого художника.

Трупа братів Тобілевичів діяла до 1908 року (у 1907 році помер І. Карпенко-Карий і П. Саксаганський згодом трупу розпустив). І до цього часу грала і була в ній драматичною примадонною Л. Ліницька.

З 1909 року Любов Ліницька стала прем'єршою Першого стаціонарного українського театру М. Садовського у Києві, де окрім виконання ролей традиційного українського репертуару, абсолютно новаторською діяльністю артистки на сцені стає створення низки характерів у новітній

модерновій драматургії. На цей час Л. Ліницька не лише піднялася до вершин реалістичної творчості, адже довгі роки сценічного життя і невпинна й натхненна праця надали їй грі впевненості та твердості. Вона не лише опанувала ролі класичного репертуару, а й виявляла у відтворених образах своє бачення, як оригінального митця, який не копіює когось, а шукає власних методик. Цільність і переконливість створених нею сценічних характерів, тонкість і правдоподібність їхнього розкриття при щирості та силі гри саме ці риси з великим захопленням приваблювали до неї глядачів.

Після революційних подій 1905–1907 років український театр, як і вся культура, здобув умови певної вільної праці. Тим більше, що під впливом змін у європейському театральному процесі, український інтелігентний глядач хотів бачити і на рідній сцені кардинальні прояви сценічного новаторства і вимагав нового репертуару. Але для цього потрібен був новий актор. Слава і гордість української сцени Марія Заньковецька, яка б і могла працювати у драматургії нової стилістики, на жаль, залишила театр, і після виходу із трупи Миколи Садовського їй не довелося працювати у цьому напрямку. Як справедливо стверджує П. Рулін, що Любов Павлівна «винесла на своїх плечах» весь новітній репертуар. На сцені треба було діяти якомога природніше й простіше, майже без жодної жестикуляції. У цей час Ліницька вже отримує значний успіх у п'єсах зарубіжних авторів — Геєрманса «Гибель «Надії»» (Іо), Шніцлера «Забавки» (Христина), Риделя «Зачароване коло» (Марина) і досягла абсолютної слави в ролях за п'єсами єврейських драматургів Я. Гордона «Міреле Ефрос» і А. Марека «Королева Сабат». Хоч самотньою новаторською діяльністю артистки стає створення низки характерів у новітній українській драматургії: «Гетьман Дорошенко» (Митродора, мати Дорошенка), «Крила» (Ліна Федорівна) Л. Старицької-Черняхівської; «Земля» (Ольга), «Казка старого млина» (Сюсана) С. Спиридона-Черкасенка і, безперечно, «Брехня» (Наталія Павлівна), «Натусь» (Христина Парменівна) В. Винниченка. Пізніше творчість всіх цих драматургів буде табуованою. При пануючому більшовицькому режимі саме ці автори на багато років стали «викинутими українцями». Звичайно, що дослідники історії театру зму-

шені були обходити факти роботи театру над їхніми п'єсами, а разом з тим і здобутки виконавців ролей у цих виставах. Але в усіх цих творах названих вище авторів артистка Л. Ліницька була першовиконавицею центральних жіночих персонажів продовж десятка років і все це залишилося «білими плямами» не лише в діяльності артистки, а часто і в творчих шуканнях всього українського театру. Сьогодні з усією впевненістю можна сказати, що без участі Ліницької навряд чи ці модернові твори могли б побачити світло рампи. Тому сценічне освоєння принципів нової драми у виставах за участю Л. Ліницької мало великий вплив на подальшу творчість українських театральних діячів — артистів, режисерів, сценографів, критиків, а зрештою і на публіку, на її пізнання і призвичаєння до засад сценічного модернізму.

Після закінчення у театрі Миколи Садовського сезону 1914–1915 років Любов Павлівна разом з групою митців заявила про свій вихід із складу театру і вступила до нового творчого об'єднання — «Товариства українських артистів за участю П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка». У ньому Ліницька в основному виконувала свої старі ролі, а з нових були — Палажка «Ніч під Івана Купала» М. Старицького і Марія «Огняний змії» Л. Яновської, де партнерами артистки були М. Заньковецька (Лідія) та І. Мар'яненко (Іван). Нарешті дві зірки української сцени стали працювати як рідні посестри. Хоч і раніше артистки нерідко в окремих виставах виступали гідними партнерами. Так, є відомості про те, що вони обидві грали у виставі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», де роль Марусі виконувала М. Заньковецька, а Галини — Л. Ліницька, у виставі «Безталанна» роль Софії грала М. Заньковецька, а Варки — Л. Ліницька, у виставі «Лимерівна» у ролі Наталі виступала М. Заньковецька, а в ролі Шкандибихи — Л. Ліницька. І коли в одній постановці разом сходилися ці дві українські прими, то такі вистави ставали шедеврами українського сценічного мистецтва. Сьогодні закономірно може виникнути запитання: «Що ж було спільним, а одночасно і різним у творчості цих своєрідних театральних майстринь?». Спільним у них було те, вони від природи були обдаровані самобутнім талантом і самовіддано та незрадливо служили театральному мистецтву,

а також безкомпромісно вірили у його благородну просвітницьку місію. А різним було те, що вони вміли добиватися великого сценічного успіху, але не наслідували і не копіювали одна одну у виконанні найскладніших різножанрових ролей, а йшли до створення реалістичних сценічних характерів різними шляхами. І про це переконливо стверджують їхні учні, сценічні партнери та сучасники — І. Мар'яненко, В. Василько, Б. Романицький та багато інших.

Л. Ліницька, виконуючи майже ті ж самі ролі, що й М. Заньковецька тільки в різних трупах і будучи інколи партнеркою уславленої актриси, мала завжди свою інтерпретацію сценічного характеру. Відомий діяч театру В. Василько, який був очевидцем і навіть учасником багатьох вистав за участю М. Заньковецької та Л. Ліницької, наприклад, у виставі «Циганка Аза» засвідчує, що фразу Ази до Василя: «Убий дитину», — у Ліницької — це воля, сила, наказ, виклик, а у Заньковецької — іспит, провокація, підступ, прихована думка [1, с. 149].

Учень М. Заньковецької, з часом видатний діяч українського театру Б. Романицький стверджував: «Заньковецька була глибокий і переконливий реаліст, вона ненавиділа фальш у мистецтві. Підсолодженість романтики була їй по суті чужа. <...> Таке ставлення у неї було майже до всіх історичних п'єс, вона не любила грати віршованих ролей» [2, с. 29].

А учень Ліницької режисер В. Василько визначав, що Ліницька навпаки, «любила романтичні п'єси і охоче грала в них. Пафос волелюбства, патріотизму, заклик до визволення імпонували їй вдачі. Віршований текст не відштовхував Ліницької, а вабив, бо давав можливість вихватити ще нові грані її таланту» [3, с. 148].

Багатолітній партнер як М. Заньковецької, так і Л. Ліницької, визначний митець українського театру І. Мар'яненко переконливо наголошував на особливостях творчості артистки Ліницької: «Природний хист, великий темперамент, хороші зовнішні данні (постать, обличчя) і надзвичайно дужий металевий грудний голос широкого діапазону поставили її в перші ряди поміж кращих українських драматичних артисток, а в деяких героїчних ролях — Тетяна («Бондарівна»), Маруся Богуславка — вона змагалася із М. Заньковецькою і навіть де в чому перевершувала

її [4]. У виставах класичного репертуару, де обидві артистки виконували головні ролі і в яких майже обов'язковими були сцени отруєння, самогубства, убивства та божевілья, вимагалось за Кропивницьким «міцного драматизму», але обидві героїні досягали результату різними способами: якщо М. Заньковецька «в таких сценах ішла по внутрішній лінії, шукаючи їм психологічного виправдання, грала їх на внутрішньому згоранні, стримано, то Л. Ліницька вживала здебільшого експресивних засобів, виказувала ці пристрасті на зовні, давала їм яскраво вибухнути. Голос Ліницької був сильнішим і розкішнішим за бархатний голос Заньковецької, і тому сцени великого емоційного напруження у неї завжди були міцнішими щодо сили звуку і висоти тону» [5, с. 148–149].

Василько творчість двох талановитих і майже рівноцінних прем'єрш кваліфікував так: «М. Заньковецьку можна назвати актрисою шекспірівського плану, знавцем жіночої душі і серця, актрисою глибокого психологізму. Л. Ліницьку можна назвати актрисою шіллерівського плану. Вона в своїй творчості тяжіла до романтичного взльоту, до запального слова, до яскравих емоцій. Я б сказав, що Ліницька — актриса трибун, актриса, яка ніби зверталась безпосередньо до глядачів» [6, с. 153]. Заньковецька хоч і була старшою за Любов Павлівну, та доля продовжила їй життя після смерті Ліницької ще на десять літ і, проводжаючи Ліницьку у 1924 році на вічний спокій, Марія Костянтинівна на вінку, покладеному на труну Ліницької написала: «До кращого побачення, не забудь сестро!»

У свою чергу хоч нам і не дано змоги вочевидь спостерігати гру цієї самобутньої майстрині Любові Ліницької, але в жодному відгуку і не в одній рецензії ми не прочитали звинувачення в холодності та нарочитості гри добродійки Ліницької. Навпаки, — лише одне, що героїчний пафос, нахил до трагедійної монументальності звучали у неї органічно і виправдано. Любов Ліницька з властивим їй тяжінням до монументалізму, до героїзму, до громадянського пафосу часто називали українською Жанною д'Арк. Вся творчість Л. Ліницької позначена однією благородною метою. Вона майже постійно грала ролі сильних, але знедолених жінок. Чим відстоювала їхнє право на щасливу долю.

З 1917 до 1924 року у заключному періоді своєї творчості Л. Ліницька працювала у перших українських державних театрах фактично ставши фундаментом кожного із них — Національний театр (1917–1918), Народний театр (1918–1922), Державний український драматичний театр ім. М. Заньковецької (1922–1923). Досконало володіючи сценічними засобами «синтетичного актора» вона зміцнювала акторську майстерність перехідного періоду від побутово-реалістичного до умовно-психологічного театру.

З 1917 року Л. Ліницька почала переходити на виконання ролей драматичних старух. Останніми сценічними шедеврами артистки були в основному ролі матерів — Соломія («Тарас Бульба» за М. Гоголем), Свиридиха («Оборона Буші» М. Старицького), Горилія («Циганка Аза» М. Старицького), Софія Борисівна («Лихоліття» Гната Хоткевича), Черниця («Гайдамаки» за Т. Шевченком), Пані Парнель («Тартюф» Ж.-Б. Мольєр). Взагалі у репертуарному списку артистки більше 140 ролей. Вона була акторкою великих творчих можливостей, яка успішно грала в драмі, комедії, трагедії, мелодрамі, водевілі і навіть співала в операх. В її особі формувався тип митця — актора-режисера своєї ролі. Її творчості притаманне тонке розуміння жанрово-стильової специфіки театральної ролі і вистави. У творчості Л. Ліницької перепліталися елементи лірико-поетичного і романтичного театру. Вона завжди прагнула грати в проблемно-насиченій драматургії, де наголошувалась думка про людину і суспільство. Артистка уміло використовувала засоби синтетичної майстерності, особливо багатопланові мовні жанрові характеристики персонажів. Найулюбленішими, в неї були ролі в історичних п'єсах, написаних і віршованій формі. У актриси було досконале відчуття сценічного слова, володіння інтонацією, тембром і силою голосу. Блискуча пластична культура та виразність міміки, жести допомагали їй у кожній ролі знаходити відповідну характерність. Безперечно, що Ліницька на основі власного досвіду започаткувала особливу практичну стилістику акторської майстерності. Її послідовницями у новітньому театрі стали артистки Ганна Нещерська, Варвара Любарт, Любов Гаккебуш, Валентина Чистякова, Ганна Янушевич та інші. Утверджуючи правду і красу сценічного мистецтва,

Любов Павлівна Ліницька жила бажанням служити українському народу, віддаючи йому весь свій великий хист. Цим шляхом вона пройшла чесно і непохитно, тому в сузір'ї великих імен видатних українців їй належить невмируща слава невтомної майстрині на театральній ніві.

Своєю натхненною творчою працею Любов Ліницька разом з блискучими майстрами українського класичного театру М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Карпенком-Карим, М. Заньковецькою, М. Садовським, П. Саксаганським, Г. Затиркевич-Карпинською та зі своїми ровесниками І. Мар'яненком, Г. Борисоглібською, Є. Зарницькою, Ф. Левицьким, О. Суловим та іншими зробили безцінний внесок у розвиток вітчизняного театрального мистецтва кінця ХІХ та перших десятиліть ХХ століття. Вони створили театр сильних, відкритих і яскраво виявлених почуттів, театр, що був одним з найактивніших суспільно-політичних факторів у справі української нації та її зростаючого національного самовизначення.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Василько В. Спогади про Ліницьку // В. Василько. Зб.: Любов Павлівна Ліницька. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 177с.
2. Романицький Б. Велетень театру // Зб.: М. К. Заньковецька. Київ: Мистецтво, 1937. 205 с.
3. Василько В. Спогади про Ліницьку//В. Василько. Зб. : Любов Павлівна Ліницька. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 177с.
4. Мар'яненко І. Любов Павлівна Ліницька // Рукопис спогадів. Музей театального, музичного та кіномистецтва України. Фонд І. Мар'яненка. Інв. № 7611.
5. Василько В. Спогади про Ліницьку // В. Василько. Зб. : Любов Павлівна Ліницька. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 177с.
6. Василько В. Спогади про Ліницьку // В. Василько. Зб. : Любов Павлівна Ліницька. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 177с.

ІРИНА МЕЛЕШКІНА

заступниця директора з наукової роботи

МТМК України

«КНЯГИНЯ ПАНІ ОРИСЯ»

(ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ АКТРИСИ Й ПИСЬМЕННИЦІ ІРИНИ ІВАНІВНИ СТЕШЕНКО)

«Березіль» Леся Курбаса був театром соратників й однодумців. Та навіть серед обраних Курбас виділяв Орисю Стешенко, — вона його розуміла. Хоча як березільська актриса вона майже не мала головних ролей, проте була активно задіяна в усьому репертуарі, а окрім того, виступала і як помічник режисера, і як перекладачка.

Онука драматурга Михайла Старицького стала актрисою театру Леся Курбаса, ніби ставши сполучною ланкою між традиціями корифеїв та новаціями модерного мистецтва. Ірина Стешенко була останньою з княжого роду Старицьких, — усю велику родину видатного українського драматурга більшовики вигубили під час «великого терору».



Ірина Стешенко, 1940-і рр.

В усіх сферах свого творчого життя вона незмінно залишалася надзвичайно вимогливою — до себе у першу чергу, до оточуючих, до кінцевого результату. Її переклади українською мовою Мольєра, Шекспіра, Гольдоні, Шіллера, Ібсена і досі вважаються еталонними й доскональними.

Ірина (Орися) Стешенко народилася 22 червня (5 липня) 1898 року в сім'ї літераторів і перекладачів Івана й Оксани Стешенків. Її дідом по материнській лінії був видатний український драматург Михайло Старицький. «Матір'ю Ірини Стешенко була українська письменниця Оксана Стешенко,

батьком — Іван Стешенко, міністр освіти України, убитий більшовиками в Полтаві у 1918 р., братом — видатний бібліограф Ярослав Стешенко. Дядьком для Ірини Іванівни був Микола Лисенко, дідуною (саме так називала Ірина Іванівна свого дідуся) — Михайло Старицький, хрещеною матір'ю — Олена Пчілка; Леся Українка — кузинкою, що часто забавляла маленьку Орису; тітками — Марія Старицька, драматична актриса, режисер і педагог, та письменниця Людмила Черняхівська; повірницею юних днів — кузинка Вероніка Черняхівська; перекладач з германських мов. Агатангел Кримський, Микола Вороний, Павло Тичина, Микола Садовський, Панас Саксаганський були близькими друзями її батьків» [1].

Після народження доньки, родина Стешенків працювала на хуторі Миколи Садовського і Марії Заньковецької. Микола Садовський кликав дівчинку Рижеткою, дід Михайло Старицький — Орькою.

З раннього дитинства Орися виявляла надзвичайні здібності до мов, що пізніше вилилося у її успішну перекладацьку кар'єру. Руде маля виявилось справжнім вундеркіндом. З дев'яти місяців (як твердили родичі-очевидці) Орися заговорила українською, з раннього дитинства прилучалася до іноземних мов. З трьох років мала бону-німкеню, з п'яти — гувернантку-французенку, з якими вчила мови. Пізніше додалось вільне володіння англійською й італійською, російською. У 12 років Орися вже читала в оригіналі Шекспіра і Мольєра.

У 1907 році родина переїхала до Києва. Іван Стешенко займався викладацькою діяльністю та працював у Київському відділенні товариства «Просвіта». Оксана Михайлівна виховувала дітей, вела господарство та пропагувала мистецтво народного вертепу, робила та обшивала ляльки для нього. Виготовлений подружжям Стешенків український вертеп зберігається в Московському театральному музеї ім. Бахрушина [2].

Орися Стешенко з дитинства вирізнялася запальним характером. Її рідна тітка, письменниця Людмила Старицька-Черняхівська з гумором писала: «Он Орисічка Стешенко, у спідниці сам чортенко». Пізніше у листуванні Ірина Іванівна згадувала: «Не дурно ж колись давно присвячувала мені вірші Людм. (ила) Старицька-Черняхівська, починаючи так: „Орися, схаменися, — тобі сімнадцять літ! На бога, — не казися, дивуєш ти ввесь світ...“ і т. д.» [3, с. 56].



**Орися Стешенко
у будинку Старицьких,
середина 1900-х рр.**



**Орися Стешенко,
актриса МОБу,
середина 1920-х рр.**

У червні 1917 року Українська Центральна Рада призначила Івана Стешенка міністром освіти в уряді УНР. Оксана Стешенко працювала у відділі позашкільної освіти та, разом із сестрами Марією та Людмилою, Комісії українського національного театру, під началом чоловіка. 29 липня 1918 року більшовицький агент Башловка з-за рогу вбив Стешенка. Оксана Старицька, чоловік якої став жертвою «червоного терору», що тільки починався в Україні, залишилася з донькою і сином на руках.

1918 року Ірина Стешенко закінчила Київські вищі жіночі курси та вступила до Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка на акторське відділення, де викладала її тітка Марія Старицька.

Як запальна й екстравагантна особистість, Орися Стешенко швидко захоплювалася, результатом чого став її перший поспішний шлюб з інженером Володимиром Корольовим, що його взяли молоді 1917-го. Проте тривав він менше року. А вже наступного, 1918-го р. студентка Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка Орися Стешенко стає дружиною актора-однокурсника Леся Сердюка.



**Орися Стешенко та Лесь Сердюк, подружжя акторів,
поч. 1920-х**

Педагогом актриси-початківці став знаний режисер О. Загаров, проте навчання не повністю задовольняло національно орієнтовану студентку з роду Старицьких та Лисенків. «Викладачі інституту, зокрема Олександр Загаров, не мали таланту експериментаторів, отже, не могли відкрити нові сторінки в історії українського театру. Вони передавали нам, учням, той досвід, який самі придбали в театрі Станіславського, чи в Александринці або в Київському театрі Соловцова» [4. с. 166].

Студенти Муздраміну майбутнє — своє та українського театру — вбачали у мистецьких новаціях Леся Курбаса, який працював у Києві з 1916-го року. Саме з того часу Курбас гуртує навколо себе талановиту й прогресивну артистичну молодь. Стешенко згадує: «Я познайомилася з Лесем Курбасом особисто в 1922 році, коли він повернувся до Києва з групою своїх учнів після перебування в Білій Церкві».

Тоді я ще вчилася в Муз[ично]-Драм[атичному] інституті ім. М. Лисенка, хоч і працювала вже в Першому укр[аїнському] драматичному театрі ім. Т. Шевченка, до якого взяв мене (разом із групою

учнів) мій перший педагог Олександр Леонид[ович] Загаров, що 1922-го року (якщо мене не зраджує моя пам'ять) виїхав за кордон.

Ми (учні інституту) прочули, що Курбас у Києві й запалилися бажанням залучити його до нас, яко педагога.

Отже Зіна Пігулович (пізніше — дружина Фавста Лопатинського) і я подались ми на кол[ишню] Лютеранську вул. (де мешкав тоді Лесь Степанович) запрошувати його до нас викладати свою „систему“, а Валю Чистякову просили працювати з нами над пластичним рухом. Обоє погодились і ми, щасливі, повернулися до наших товаришів, несучи їм радісну звістку.

Курбас і Чистякова працювали з нами в інституті якийсь час, аж згодом Лесь Степанович заснував свою власну студію й пішов з Інституту. В своїй студії Курбас розпочав роботу над постановою „Газ“ (п'єса Г. Кайзера), зробивши перед тим „Рур“ і „Жовтень“ [5, с. 471].

Отже, з 1920-го р. Стешенко — артистка Державного драматичного театру ім. Т. Шевченка. У легендарній Курбасовій виставі «Гайдамаки» їй була доручена роль одного з десяти Слів поета, цього національного аналогу хору з античної трагедії. Перегодом, вже під час роботи у Мистецькому Об'єднанні «Березіль», у всіх поновленнях «Гайдамаків» за Орисею Стешенко закріпилася роль Другого слова.

Ірина Стешенко протягом усього життя вела активну перекладацьку діяльність. А розпочала вона її ще під час роботи у театрі ім. Т. Шевченка: завіт театру Павло Тичина запропонував їй перекласти для постановки деякі комедії Мольєра. Саме тоді з'явилися перші редакції українських перекладів «Скапен-штукар», «Хворий, та й годі», «Міщанин-шляхтич», зроблені Орисею Стешенко.

Мистецьке об'єднання «Березіль», Київ

1923-го року подружжю акторів Ірині Стешенко та Лесю Сердюку надходить запрошення до новоствореного курбасового «Березоля»: «раптом дістаємо з Києва листи із запрошенням приєднатися до



**Бельгія — О. Стешенко.
«Джіммі Гіггінз», 1923 р.**



**Слова поета (Хор) — Клавдія Пілінська,
Орися Стешенко, Леся Даценко.
«Гайдамаки», 1924 р.**

групи молоді, що працює під керівництвом Леся Курбаса, й узяти участь у роботі нової театральної майстерні (№ 4) Мистецького об'єднання „Березіль“, яка там засновується.

Запрошення дістали, як старші товариші (відомі актори), так і ми, молодь» [5, с. 472].

Так розпочалося «Березільське десятиріччя» у творчій біографії Ориси Стешенко — найважливіший період, який наснажував її протягом усього життя. «Десять років роботи в театрі з Курбасом стали для мене основною школою мистецтва. І я глибоко певна, що відчутти глибину Шекспіра і спробувати перекласти його геніальні твори для українського театру змогла тільки після того, як Лесь Степанович відкрив перед нами всю красу театрального діяння, навчив розуміти й почувати звуковий та просторовий ритм» [4, с. 167].

А які ж ролі грала Орися Стешенко на березільській сцені у київський період? Спробуємо створити найбільш повний Репертуарний лист актриси за усією наявною інформацією.

- Дебютувала актриса роллю Бельгії у «концерті держав» — вистава «Джіммі Гіггінз» за Е. Сінклером, реж. Лесь Курбас, 1923 р.

- Робітниця, Біржовик — «Людина-маса» Е. Толлера, реж. Г. Ігнатович, 1924 р.
- Друге Слово поета — «Гайдамаки» за Т. Шевченком, реж. Лесь Курбас, поновлення 1924 та 1929 рр.

«У «Гайдамаках» епічна піднесеність звеличувалася гарячим палом та чистотою Шевченкового слова. «Говоріть широко, як безмежне поле... Слово спочатку співає у вас, а потім злітає з уст і лине понад тим розлогим полем у далечінь», — казав мені Курбас, працюючи зі мною над «Другим словом».

Уся постава «Гайдамаків» була підпорядкована силі звукового ритму, що рухала дію, тоді як «Газ» був вирішений як ритмічна дія рухів, що розгорталася перед глядачем. У «Джیمмі Хіггінсі» Курбас синтезував обидві лінії цих пошуків» [4, с. 168].

- Друга Відьма — «Макбет» В. Шекспіра, реж. Лесь Курбас, 1924 р.

Про підготовку вистави та знамениті березільські тренажі О. Стещенко згадує: «Та й одчайдушні ж були ми тоді, — всі без винятку!

Приміром, таке:

Курбас мав десь пізніше ставити Шекспірового „Макбета“ і планував танок відьом (акробатичний). Отож Надія Шуварська й готувала



По центру Макбет — І. Мар'яненко, Друга Відьма — О. Стещенко.
«Макбет», 1924 р.

майбутніх виконавиць ролей відьом до того танку, тренуючи їх з акробатики; я особисто (що мала грати одну з відьом), не вагаючись, „з ходу“ почала робити рундати, каскади тощо, хоч не мала ніякої до того підготовки.

Але всі ми були ентузіасти й анічогісінько не боялись!» [5, с. 473].

«Після відновлення «Гайдамаків» Курбас поставив Шекспірового «Макбета». Я грала одну з відьом, що мала легко, як пір'їнка, одним махом вискакувати з долу на півтораметровий станок і звідти виголошувати низьким гучним голосом пророкування, які повинні були запалити в Макбеті цілу пожежу честолюбства.

Тільки в дозрілому віці, присвятивши багато років перекладам Шекспірових п'єс, вдумавшись і вчитавшись у Шекспіра, я зрозуміла талановитий задум Курбаса. Поставивши «Макбета» у зовнішньо умовній традиційності англійського театру часів королеви Єлизавети, режисер підкреслив величезний зміст п'єси всіма барвами театральних жанрів — від трагедії до буфонади» [4, с. 170].

- Мегі Кітінг, жінка десятника — «Секретар профспілки» за Л. Скоттом, реж. Б. Тягно, 1924 р.
- Маріон — «Жакерія» за П. Меріме, реж. Б. Тягно, 1925 р.



Маріон — О. Стешенко.
«Жакерія», 1925 р.



Ізабелла — В. Чистякова,
Маріон — О. Стешенко. «Жакерія», 1925 р.

«До речі буде тут зауважити, що Лесь Степанович обов'язково проглядав і випускав роботи своїх учнів — молодих режисерів, але до обсади їхньої ніколи не втручався і нікого з виконавців їм не нав'язував. Тут кожен постановник мав собі волю.

Але ж часто-густо траплялися й такі випадки, коли тижнів за два до прем'єри Лесь Степанович приходив на пробу, проглядав зроблене і кардинально переробляв роботи своїх учнів.

До роботи Василя Степановича Василька й Фавста Лопатинського — Курбас не втручався зовсім.

А з Борисом Тягном було, приміром, так:

Тягно ставив „Жакерію“ (Меріме). Працювали ми довго над тією постановою і, коли вона була вже майже готова, прийшов Лесь Степанович і все абсолютно поміняв, так що постава „Жакерія“ фактично належить Курбасові» [5, с. 475].

- Сіркова — «За двома зайцями» за М. Старицьким, реж. В. Василько, 1925 р.
- Повія, Аристократка, Кустпромка — «Шпана» В. Ярошенка, реж. Я. Бортник, 1926 р.



Сіркова — О. Стешенко.
«За двома зайцями», 1925 р.



Провідні березівські актриси:
I ряд — Оріся Стешенко, Рита Нещадименко,
Ганна Бабіївна;
II ряд — Надія Титаренко, Любов Гаккебуш,
Валентина Чистякова. Середина 1920-х рр.

На програмах та афішах МОБу ініціал імені Стешенко можна побачити у трьох варіантах: І. — Ірина, О. — Оріся, Я. — Ярина, в усіх варіантах йдеться про одну людину.

Лесь Курбас став для молодой актриси не тільки режисером, а й духовним наставником. Про його метод роботи з актором вона згадувала таким чином: «Курбас мав чарівний хист витягати з актора те, об чім той сам не мав жоднісінької уяви.

Курбас скеровував актора в потрібному задля зображуваного образу ритмові.

Адже ж актор, за дефініцією Курбаса, – це „людина, що вміє тривати в наміченому уявою ритмові“...

Курбас скеровував уяву актора на потрібний образ тощо, але Курбас актора не силував; розтлумачуючи й показуючи виконавцеві, що саме треба зробити, Лесь завше додавав: „щось такого...“ тобто, щось у такому плані, але таке, щоб було органічне для виконавця особисто!

Щодо мене особисто Лесь Степанович виявляв надзвичайну увагу і дбайливість» [5, с. 475].

Державний драматичний театр «Березіль», Харків

Влітку 1926 року «Березіль» покидає Київ. На Всеукраїнській театральній нараді у березні оголосили рішення уряду про переведення «Березоля» на чолі з Лесем Курбасом до столиці УСРР — міста Харкова. Всю весну йшла підготовка до зміни статусу, майбутніх умов праці, оскільки Мистецьке Об'єднання «Березіль» було реорганізоване у репертуарний виробничий театр.

Березільці, згідно з рішенням уряду, почали збиратися до Харкова. Виїзд до столиці планували не всі — отже склад трупі суттєво зменшувався. Оріся Стешенко була серед переселенців до тодішньої столиці. І саме у харківський період, поряд з акторською діяльністю потужно постав і перекладацький доробок Стешенко.

«Прощаючися із співробітниками перед роз'їздом на літні відпустки, Лесь Курбас оголосив орієнтовний плян репертуару першого сезону в новому місці постою „Березоля“. На відкриття театрального сезону в Харкові була запланована прем'єра вистави французького драматурга Фернанда Кроммелінка „Золоте черево“ (Fernand Crommelynck „Tripes d'or“). П'єсу переклала з французької мови на українську актриса „Березоля“ Оріся Стешенко. „Золоте черево“ довгенько лежало на робочому столі Л. Курбаса, дожидаючись актора, якому була б під силу центральна роля цього твору, з дотеперішнього репертуару мали бути допущені тільки кілька п'єс, що витримали іспити зрілості для провідного театру, яким став „Березіль“» [6, с. 236, 238].

А вже наступного, 1927-го року Лесь Курбас вирішив включити до березільського репертуару п'єсу німецького драматурга Георга Бюхнера «Войцек», постановку якої бачив того ж року в Німеччині. «Після прочитання драми „Воцек“, у перекладі акторки нашого театру Орісі Стешенко, мистецький керівник оголосив розподіл ролей» [6, с. 281]. Та намічена на листопад прем'єра постановки Курбаса не відбулася, — Репертуарний комітет Наркомату освіти заборонив п'єсу.

А перекладацький хист Орісі Стешенко у особі мистецького керівника «Березоля» знайшов найпалкішого прихильника. «Оскільки мистецтво театру „Березіль“ було „тільки метод для пропаганди перш за все громадських і культурних устремлінь“ [7, с. 1], Курбас дбайливо плекав щонайменший паросток того культурного устремління в усіх нас разом і в кожному зокрема. Щодо мене особисто він вважав, що, за родинною традицією, я сполучатиму мистецтво сцени з мистецтвом літератури» [4, с. 170–171].

Продовжимо складати Репертуарний лист березільської актриси Ірини Стешенко, тепер вже — харківського періоду.

- Попада — «Пролог» Л. Курбаса та С. Бондарчука, реж. Лесь Курбас, 1927 р.
- Шляхтянка — «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, реж. Ф. Лопатинський, 1927 р.
- Літі-Фу, фаворитка Мікадо — «Мікадо» за А. Саллівеном, реж. В. Інкіжинов, 1927 р.



◀ Шляхтянка — О. Стешенко.
«Сава Чалий», 1927 р.
▼ Шляхтянки — О. Стешенко, Є. Петрова;
художник вистави В. Шкляєв.
«Сава Чалий», 1927 р.



▲ Літі-Фу — О. Стешенко.
«Мікадо», 1927 р.
► Сцена з вистави «Мікадо»,
1927 р.



У надпопулярній березільській опереті «Мікадо» Оріся Стешенко грала роль фаворитки імператора Літі-Фу у чергу з Валентиною Чистяковою. Оскільки роль була велика й виграшна, до виконавиці другого складу черга доходила дуже зрідка... Та на гастролях в Одесі 1929 року для Стешенко настав зоряний час! У гастрольній афіші «Мікадо» посідав значне місце, і Стешенко виявилася єдиною виконавицею омріяної ролі! Про свій успіх вона пише матері, Оксані Стешенко у червні 1929 р.: «На превелике чудо — гастролі в Одесі проходять з дуже великим успіхом, щораз аншлаги... Публіці страшенно подобається «Мікадо». В рецензії було так про мене написано: «Лі-Нті-Фу — Стешенко — захоплює глядачів своєю живою, бадьорою грою»... etc. От! Ага?! Я грала уже три вистави (з Крушельницьким і Гірняком)...» [8].

1927-го року відбуваються зміни у особистому житті Ірини Стешенко: вона розлучається з Лесем Сердюком та бере шлюб із іншим березільським актором Олександром Романенком. З цим артистом, співаком, художником Стешенко проведе 37 років подружнього життя.



Актриси «Березоля» на відпочинку в Одесі: невідома, Ганна Бабіївна, Олімпія Добровольська, Ірина Стешенко, Наталя Ужвій, 1927 р.



Малахій — М. Крушельницький, Матильдонька — О. Стешенко. «Народний Малахій», 1928 р.

- Матильдонька, дівчина із закладу Мадам Аполінари — «Народний Малахій» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1928 р.

Визначний театрознавець Петро Рулін так охарактеризував успіхи березільських акторів у ролях з «Народного Малахія»: «Говорити про вдало зроблені від інших акторів місця цієї пєси не можна: їх надто багато. По-новому зовсім звучала Чистякова в ролі Любини, наївна й по-своєму героїчна разом; надзвичайний образ дала Пилипенко (мадам Аполінара); вперше довелось побачити Даценко в досить відповідальній ролі Олі, яку вона вдало веде з другої половини — з моменту оповідання Малахія; яскраву постать санітара дав Мілютенко; символом селянської темряви була Бабіївна; прекрасні епізодичні постаті створили Хвиля, Уманець, Стешенко, Макаренко. І що найцінніше, — це те, що за кожною ролею раз-у-раз можемо бачити не просто тип, а певну соціальну категорію, подану не в реалістичному пляні, а в максимальній конденсації характерних рис» [9, с. 402].

- Арабелла — «Змова Фієска в Генуї» Ф. Шіллера, реж. Я. Бортник і Лесь Курбас, 1928 р.



Арабелла — О. Стешенко.
«Змова Фієска в Генуї», 1928 р.



**Арабелла — О. Стешенко,
Леонора — О. Добровольська,
Роза — Н. Горна.**
«Змова Фієска в Генуї», 1928 р.



▲ Автогерл — О. Стешенко.
«Алло, на хвилі 477!», 1929 р.

Герл — О. Стешенко.
«Алло, на хвилі 477!», 1929 р.

► Учасниці вистави «Алло, на хвилі 477!» Н. Титаренко, В. Чистякова та О. Стешенко з Головним художником «Березоля» В. Меллером, 1929 р.



- Герл, Автогерл — «Алло, на хвилі 477!», текст і постановка творчого колективу, 1929 р.
- Рина (Мокрина), дочка Мазайла — «Мина Мазайло» М. Куліша, реж. Лесь Курбас, 1929 р.
- І-ша черниця — «Дев'яносто сім» М. Куліша, реж. Л. Дубовик, 1930 р.
- Марта — «Містечко Ладеню» Л. Первомайського, реж. К. Діхтяренко, 1932 р.
- Мамаєва — «Кадри» І. Микитенка, реж. Л. Дубовик, 1931 р.

Підсумовуючи свій акторський доробок, Ірина Стешенко пише: «З багатьох ролей, що я грала у театрі «Березиль», найзначнішими для мене щодо акторського становлення були: «Друге слово» (в «Гайдама-

ках»), Відьма (в «Макбеті»), Матильдонька (в «Народному Малахії»), Арабелла (у «Змові Фієско») та Рина (в «Мині Мазайлі») [4. с. 167].

Перекладацька робота

Сполучаючи акторський хист з перекладацькою майстерністю, Оріся Стешенко була непересічним «цінним кадром» для березільської спільноти та Леся Курбаса зосібна. Яскраві епізоди театального життя, у яких актрисі прислужилося вільне володіння багатьма мовами, описує сама Стешенко.

«У сезоні 1927–28 року до Радянського Союзу приїздив Анрі Барбюс. Завітав він до Харкова (тодішньої столиці України), а відтак і на виставу «Березоля».

У театрі йшов «Яблуневий полон». По другій дії, в антракті, всіх нас покликано на сцену, — Барбюс мав сказати до присутніх кілька привітальних слів.

Оскільки я була в гримі й театальному костюмі, то ховалася поза спинами товаришів, щоб не було мене видно.

Раптом підходить до мене Саша Савицький (був у нас такий чудовий по-мреж — маг і чарівник за лаштунками) та й каже схвильовано:

— Іди мерщій, тебе Лесь Степанович кличе.

Я підійшла. Курбас подивився мені у вічі пильно, настійливо, лагідно і прошепотів:

— Орісю, треба негайно все це перекласти...

Я зрозуміла, чого він хотів.

Коло Барбюса стояв офіційний його перекладач, що мав переказати глядачам слова нашого гостя, тільки-но той скінчить свою промову.

Курбасові йшлося про те, щоб акторка його театру, яка саме грає у виставі і аж ніяк не готувалася до непередбаченого виступу, змогла вийти на передкін і перекласти експромтом те, що говорив французькою мовою Анрі Барбюс.

Роздумувати я не мала часу.

Переступити Курбасову волю — не могла.

У хвилюванні й тривозі дослухаючись до французьких слів, що їй виголошував Барбюс, я ввесь час відчувала на собі Курбасів погляд, який додавав мені відваги. Цей погляд вів, спрямовував мене, і я легко знайшла потрібні українські слова, переповідаючи глядачам Барбюсову промову.

За лаштунками Курбас поцілував мене рвучко і вдячно, і не було і в житті моїм хвилини, щасливішої за ту хвилину великого піднесення, хвилину близькості душевної з великою, коханою, глибоко шанованою людиною, з навчителем, що звірився на мене, повірив у мене і був мені вдячний за те, що сам у мені виховав» [4, с. 171–172].

«1929 року, коли „Березіль“ був уже в Харкові, видавництво „Рух“ запланувало видати збірку Мольєрових комедій у моєму перекладі. Отож, відігравши якусь чергову виставу в театрі, я працювала ночами над текстами п'єс, готуючи їх до друку. І щоночі хтось обережно стукав до моїх дверей, але на моє: „Прошу!“ ніхто до кімнати не заходив. Тільки двері тихесенько прочинялися, і чиясь рука простягала мені шоколадку. То був Лесь Степанович.

У такий спосіб Курбас „підсолоджував“ мені нічну літературну роботу, високо цінуючи те, що акторка його театру зугарна перекласти художній твір з іноземної мови» [4, с. 171].

Ірина Іванівна Стешенко протягом усього подальшого життя перекладала Шекспіра і Шіллера, Гольдоні, Гете, Ібсена, постійно розсуваючи рамки драматургії українською мовою.

Початок репресій

Між тим, наприкінці 1920-х років над національно орієнтованою українською інтелігенцією згущуються хмари. У столичному Харкові розпочинається ганебний процес Спілки визволення України — сфабрикована справа, яка викривала вигадану антирадянську організацію серед української наукової та церковної інтелігенції з метою дискредитації про-

відних культурних та громадських діячів України. Безпосередньо цей процес торкнувся й родини Ірини Стешенко — нащадків роду Старицького.

«В акторському „гуртожитку“ на Жаткінському в'їзді появилася Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська. Вона зупинилась у своєї небоги Орисі Стешенко. Кожного дня вона оббивала пороги ГПУ, клопочучись здоров'ям чоловіка проф. Черняхівського та своєї доні Рони, яких привезли з київської тюрми для остаточного докінчення слідства перед процесом. Після цілоденних вистоювань у чергах за харчами для своїх в'язнів, довгогодинних переговорів та дискусій із конструктором цього зловісного процесу московським чекістом Горожаніном, Людмила Михайлівна ледве жива приходила до своєї небоги, щоб наступного дня знову продовжувати свою хресну дорогу. Її дебати з Горожаніном закінчилися тим, що мати погодилась замінити свою доню під час процесу на лаві підсудних. Так і сталось. Одного ранку Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська найняла візника і з валізою, наповненою „своїми речами“, під'їхала на вулицю Чернишевського, до внутрішньої тюрми ГПУ, а того ж вечора Рона Черняхівська зайняла тапчан своєї матері в маленькій кімнаті актриси „Березоля“ Орисі Стешенко» [6, с. 330].

Спробою вирватися із задушливої харківської атмосфери була гастрольна поїздка до Грузії у червні — липні 1931-го року. Серед більшості березільського колективу, що брав участь у Декаді української культури в Тбілісі була й О. Стешенко.

А влітку 1933-го р. відбулася остання березільська подорож — до Межигір'я.

Після завершення сезону театр мав піти у відпустку, проте репетиції «Маклени Граси» тільки розпочалися. Оскільки художній керівник театру Лесь Курбас вирішив обов'язково відкривати сезон 1933–34 рр. наприкінці вересня саме «Макленою», він запропонував більшій частині трупі провести відпускний період у Межигір'ї під Києвом, сполучаючи репетиції з відпочинком. В розподілі ролей нової п'єси Миколи Куліша прізвища Орисі Стешенко не було, проте її чоловік Олександр Романенко отримав роль батька головної героїні — старого Граси, тому подружжя акторів вирушило з театром до Межигір'я.



Театр «Березиль» у Межигірі: Т. Жевченко, А. Бучма, С. Федорцева, Д. Мілютенко, О. Добровольська, М. Куліш, В. Чистякова, Лесь Курбас, А. Смерека, М. Крушельницький, Н. Ужвій, Й. Гірняк, І. Стешенко, Д. Антонович, О. Романенко, Л. Криницька, Й. Шевченко

Отже, всю літню відпустку й початок вересня колектив Державного драматичного театру «Березиль» проводив у Межигірі, де у приміщенні вже недіючого Спасо-Преображенського монастиря розташувався Творчий будинок Спілки пролетарських письменників України

Знову, як у період МОБу, березильці живуть комуну; разом і працюють, і відпочивають. Лесь Курбас все життя мріяв про створення так званого «акторського скиту», де б митці-одномумці жили й творили, не відволікаючись на реалії зовнішнього світу. Тільки високе мистецтво та спільна творчість!

На жаль, 1933-й рік в Україні не сприяв такій втечі від реальності. З голодного Харкова березильці потрапляють до передмість Києва, що майже вимерли від голоду.



Філіжанка з блюдцем з межигірського фаянсу, що належала Орисі Стешенко, 1933 р.

На згадку про перебування у Межигір'ї майже всі березильці (як розповідали театральні старожили) придбали собі кавові пари зі знаменитого межигірського кольорового фаянсу.

Після звільнення та арешту Курбаса

У жовтні 1933-го р. Лесь Курбас був знятий з посади художнього керівника «Березоля» та звільнений з театру; наприкінці грудня — заарештований... Сам театр став іншим, змінивши назву й орієнтири.

Велика родина нащадків Старицьких — Лисенків зазнала жахливих репресій, утисків, втрат. З усієї родини вціліла єдина Оріся...

Брата Ярослава Стешенка, знаного бібліографа заарештували п'ять разів: у 1921, 1923, 1929, 1933 та 1936 (повторно на заслання у Казахстані) роках; загинув 1939-го. Кузина Вероніка Черняхівська, літераторка й перекладачка — 1938-го. Дочок драматурга Старицького, сестер Оксану й Людмилу заарештували у липні 1941. Двох жінок похилого віку звинуватили у антирадянській діяльності та повезли у товарному арештантському вагоні у табір до Казахстану. Тітка Орісі Людмила Старицька-Черняхівська дороги не витримала, мати Оксана Стешенко дісталася невизначеного казахського концтабору, де і померла наступного року (дата приблизна). «Всі члени родини Михайла Старицького (крім мене) загинули в період від 1937-го до 1942-го років» [10]. Так з боєм писала Ірина Іванівна про колись велику і дружню родину: могила матері десь у Казахстані — невідома, безіменна; так само як і братова на Колимі.

У харківському театрі ім. Т. Шевченка Оріся Стешенко протрималася до кінця II світової війни, перебувала з колективом у тому-таки Казахстані в евакуації, не знаючи про долю матері й тітки. А 1947-го року звільнилася, фіналізувавши тим самим свою акторську діяльність та зосередившись на літературній.

1950-ті роки — час інтенсивної перекладацької праці Ірини Стешенко, вона виходить у лідери цієї справи.



Ірина Іванівна Стешенко за перекладацькою роботою, 1970-ті рр.

«1958 року побачили світ «Комедії» Мольєра українською, лєвова частка перекладів, а саме: «Кумедні манірницї», «Дон Жуан, або Кам'яний гість», «Лікар мимоволї», «Міщанин-шляхтич», «Витівки Скапєна», «Хворий, та й годї» — належала Іринї Стешєнко, хоча поряд, під іншими п'єсами, стояли імена таких перекладачів-асів, як Володимир Самійленко, Максим Рильський...

Щє в активї Ірини Іванівни такі переклади: «Вовки і вівці» Островського, «Єгор Буличов та інші» Горького, комедії Гольдонї, «Егмонт» Гєте, «Дон Карлос» Шіллєра та інших драматургів. У прозі теж чимало зроблено. Це переклади з англїйської «Пригод Гєкльберрі Фінна» Марка Твенє, оповідань Джекє Лондонє в його українському дванадцятитомнику, двадцяти новел Генрі Лоусонє, австралїйського письменника, у класичній серії «Зарубїжна література» [11, с. 137–138].

Окрема мова про переклад трагедій і комедій Шекспїра, українську мову яких вона шліфувала десятирїччями... Упродовж 1984–1986 років у видавництві «Дніпро» вийшов давно очікуваний шеститомник перекладів з Вільямє Шекспїра. І в цьому виданні внесок Ірини Стешєнко значний. Це:

- «Венеціанський купець» (1950);
- «Отелло, венеціанський мавр» (1950);
- «Ромео і Джульєтта» (1952);
- «Багато галасу дарємно» (1952);
- «Комедія помилок» (1954);
- «Двоє синьорів з Верони» (1963, перший український переклад; у шеститомнику — «Два веронці»).

Редагування збірника спогадів про Курбаса

У другій половині 1960-х рр. з ініціативи Курбасового учня, актора й режисера Василя Василька (Миляєва) розпочалася підготовка збірника спогадів про життя і творчість Леся Курбаса. Курбасові учні, друзі, колеги — близько сорока осіб — писали есеї-спомини про видатного українського режисера. Звісно, не всі автори були спроможні видати якісний історичний та літературний продукт. Пані Оріся Стешенко зі своїм перфекціонізмом та письменницьким талантом суворо поставилася до відбору матеріалу до книжки:

«Збірник про Курбаса лежить у мене; це сталося випадково; 25-го березня він мав іти на виробництво. Але... Я почала його читати й почала... писати. Просто записувати свої враження й зауваження щодо кожної статті. Є кілька (Ігнатовича, Верхацького, Власюка, Смолича, Полторацького тощо) хороших дописів, але переважна більшість — або нісенітниця, або брехня, а часом і наклепи й таке інше й таке інше.

Приїхав Шмайн, вчора сидів у мене — ахав і охав, перегортаючи мої „зауваження“, і читаючи цю книжку „спогадів“ за „редакцією“ Василька. Не знаю, що вони робитимуть. Я зробила задля пам'яті Курбаса більше, ніж могла» [3, с. 56–57].

«У загальному зошиті з написом „Спогади про Леся Курбаса. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*¹“ є характеристика цих спогадів, поданих також і у виданні. Написано рецензії, очевидно, 1967 року. Загальний обсяг записів — 84 стор., починаються вони заголовком “Роздуми та зауваження щодо поданих у цій книзі матеріалів”.

Загалом, всі 34 рецензії складено досить детально, що свідчить, наскільки відповідально поставилася Ірина Стешенко до роботи над збіркою. Вона зауважує як граматичні й стилістичні помилки, так і фактологічні. Сучасники Ірини Стешенко відзначали її відмінну пам'ять, завдяки чому В. Чистякова, дружина Леся Курбаса, навіть дала їй доручення стежити за достовірністю свідчень, що подаються у публікаціях.

¹ «Платон мені друг, але істина дорожча» (латин.).

Зокрема, в одному зі своїх листів вона писала: „Твоя документальна пам'ять, близька та довга творча співпраця з Курбасом, з театром Березіль, дружба с нашою родиною, твоя безпосередня участь в найголовніших подіях творчої роботи Курбаса є бездоганним коректором у справі увічнення його пам'яті. З усіх березильців, лише ти поєднала в собі здібності актриси с літературним обдаруванням, тому твоє редагування буде не тільки літературним, але й документальним редагуванням, що відновлює історичну правду”. У фондах МВДУК є довіреність В. Чистякової від 25 травня 1967 р., виписана на І. Стешенко у справі контролю за достовірністю друкованих матеріалів про Леся Курбаса. Однак на ній рукою І. Стешенко дописано: „Після прочитання цієї моєї рецензії та „обурення” Василька і Сердюка (н. а. СРСР) — Чистякова позбавила мене цього доручення и назвала: „вulgарною бешкетницею” — всеціло підписавшись під „фантастичними вигадками” Вас. и Серд. 3/V1972 р. Оріся» (мова цитат — російська) [12, с. 469].

Стешенко наголошувала: «Я за реалізм у мемуарах» [13, с. 317]. Означена книга «Лесь Курбас. Спогади сучасників» за загальною редакцією В. Василька вийшла друком у Києві, у видавництві «Мистецтво» 1969-го року. Ірина Стешенко зазначена у збірнику тільки як авторка одного зі споминів «Про навчителя мого і друга».

Листування з Й. Гірняком та О. Добровольською

З червня 1967-го року розпочалося дружнє листування Ориси Стешенко зі своїми давніми березильськими друзями — Йосипом Гірняком та Олімпією Добровольською. Нескорені березильці, як назвав В. Ревуцький свою книжку про них, після війни облаштувалися в Америці, в Нью-Йорку, займалися театром. «Залізна завіса», що відділяла СРСР від навколишнього світу, унеможливлювала подібне спілкування через океан. Відлига 1960-х рр. дозволила налагодити перервані зв'язки.

Для Ориси Стешенко та Йосипа Гірняка (Стешенко кликала його Юзком) це був справжній платонічний епістолярний роман. Гірняк зверта-

ється до неї «сестро-друже», підписується «твій Ромео»; Стешенко ж називає його своїм заокеанським кавалером де Гріє, а себе — Манон Леско. Обмінюються вони, в основному, новинами про друзів-березильців, про літературні та театральні новинки в Україні й світі. Обоє часто пишуть про Леся Курбаса, віддаючи йому чільне місце у новому українському театрі.

«Тепер, вже з чималої віддалі можна б підходити до цілої проблеми Леся без оглядок на його формалістичні „помилки“ та всякі там відхилення, бо ті помилки з 35-літньою давністю, сьогодні у світовому театрі дуже актуальні мистецькі вияви. Маючи змогу слідкувати за театральною думкою сьогоднішнього часу, я бачу, яким прозірливим був геній Курбаса. Замазування образу того подвижника ореолом Гната Петровича та іншими „малими тих“ є чи не найбільшою образою правди про Нього. Пробач мені, дорога Орису, ті мої елементарні медитації, але вони є боєм всього мого життя» [14, с. 457].

Гірнякові вторує й Стешенко: «Лесь і в мене зараз єдине, що дає мені наснагу і запалює в мені войовничий запал» [15, с. 252].

З огляду на розуміння місця Курбаса у театрі ХХ ст., покажемо є епізод, що розповів знаний мистецтвознавець Дмитро Горбачов, який спілкувався з пані Орисею. У вересні 1971-го р. до Києва приїхав з гастролями популярний московський Театр на Таганці. Керівник театру Юрій Любимов зажив слави режисера новатора й експериментатора. Вистави Театру на Таганці йшли увесь вересень з незмінними аншлагами, по 2–3 спектаклі на день. Запрошена на одну з вистав Орися Стешенко сиділа у перших рядах глядацького залу нинішнього Театру оперети. «Я подивилася дуже уважно перші кілька хвилин вистави і сказала сама собі — все це я вже бачила сорок років тому у Курбаса. Після чого заснула».

Подружжя Гірняків на прохання пані Орисі знайшло адресу Дори Косач (Ісидори Петрівни Косач-Борисової), наймолодшої сестри Лесі Українки, яка також мешкала в Америці. Стешенко розпочала листування з нею, підтримуючи родинні зв'язки. Проте дуже скоро «3-го березня 1973 р. у газеті „Радянська Україна“ було опубліковано статтю „Турист за дорученням“. У ній йшлося начебто головно про родину Горбачів з

Німеччини (яка, до речі, зробила великий внесок в українську культуру), але своїм вістрям стаття була скерована проти Г. Кочура та І. Стешенко. Їх названо було „літераторами похилого віку“, що мають буцімто зв'язки з українськими буржуазними націоналістами за кордоном. Г. Кочура звинувачували в тому, що він дав студентові Франкфуртського університету Маркові Горбачу „папірець з планом підходу до якогось будинку“. Насправді йшлося про помешкання Михайлини Коцюбинської. Ірину Іванівну звинувачено в тому, що вона одержує „подачки з-за кордону“ та що двері її квартири гостинно відчиняються для сумнівних відвідувачів також з-за кордону. Серед них було названо й Віру Вовк-Селянську з Бразилії, яку пані Орися запросила до свого дому на прохання правління Спілки письменників України. Статтю передрукувала тоді „Вільна Україна“ у Львові 16 березня 1973 р.

Це був вирок — дуже суворий в епоху наступу маланчукізму. Жорстокого удару було завдано найкращим представникам українського художнього перекладу. Незабаром Григорія Порфіровича виключили зі Спілки письменників. Під іншим приводом виключили також М. Лукаша. Ірину Іванівну зі Спілки не виключили. З розрахунку: навіщо, мовляв, перетворювати Ірину Іванівну на жертву, що, як правило, часто викликає співчуття?» [1].

У цей складний період 75-річна Орися Стешенко залишилася фактично без засобів до існування — їй не давали роботи. Тільки наприкінці 1979 року пані Орися отримала замовлення на новелу С. Цвейга для збірника його вибраних творів.

Помешкання по вул. Пушкінській, 20, (п'ятий поверх, кв. 31) — родинний музей

Та важкі часи не стали на заваді звичному способу життя Орисі Стешенко. Її квартира була центром тяжіння київської інтелігенції, творчої молоді, колеґ-літераторів. По вівторках та п'ятницях з Ірпіня приїздив Григорій Кочур, велися перекладацькі бесіди. Усі відвідувачі пані Орисі потрапляли у справжній музей родини Старицьких — Лисенків, пам'ять

про яких зберігала господиня оселі. Вона писала до Й. Гірняка: «Дома в мене дуже гарно. Маю дві чималі кімнати в будинку напроти театру Російської драми (кол. Бергоньє). У мене в хаті — тіні забутих предків, бо дещо з меблів та родинні портрети якимось чудом залишилися, переживши ту страхітливу війну.

На жаль, деякі з моїх фото, подаровані мені Заньковецькою й Садовським, та я й Ліпочка у „Фієско“, ще й кілька картин роботи Миколи Гр. Бурячека — зникли» [16, с. 472–473].

«Як найдорожчі реліквії зберігала Ірина Іванівна програмки, афіші виступів, сотні світлин вистав „Березоля“. Загалом господа пані Орисі була надзвичайна — як і її господиня. Принаймні, я інших таких домівок не бачила. Крім багатющої книгозбірні, де можна було знайти, наприклад, повний комплект „Літературно-наукового вісника“ (1898–1917), була там шафа з рукописами Михайла Старицького, Людмили Черняхівської та багатьма іншими меморіальними матеріалами. Портрети, копії яких стали хрестоматійними, — тут в оригіналі: М. Старицький в останніх роках життя — дві роботи Фотія Красицького, М. Старицький на смертному одрі — робота Івана Бурячка, портрет Вероніки Черняхівської роботи Олександра Мурашка, екслібриси Ярослава Стешенка, роботи Олени Кульчицької, екслібриси Олега Ковжуна,



**Олександр Мурашко.
Портрет Вероніки
Черняхівської. 1918 р.**



**Пані Оріся Стешенко у своїй оселі,
1960-ті рр.**

картини Василя Кричевського, Григорія Логвина, графіка Ярослави Музики... Ось письмовий стіл, за яким працювала Людмила Черняхівська, ось улюблене крісло Лесі Українки, ось мисник, виконаний у 1909 р. на Полтавщині на замовлення Миколи Лисенка та Івана Стешенка, а в ньому — понад столітні тарілки з Баранівки та Міжгір'я, а ось порцелянові вироби із заводу Міклашевського, що був у селі Волокитіне на Чернігівщині» [1].

Родинний архів усю війну зберігався у величезній квартирі по вул. О. Гончара (Столипінська, Гершуні, Чкалова), у якій разом мешкали родини. «В 1915-ому році ми (Стешенки) переїхали на Столипінську вул[ицю] (нині Чкалова) №31, кв[ртира] 18. В 1919–1920 рр. Старицькі-Черняхівські перебралися до нас (Стешенок), на Столипінську вул[ицю], а згодом до нас приєдналася ще й Марія Старицька (що жила на той час у „Школи“, тобто вже в „Інституті ім. Миколи Лисенка“). Отак і жили ми всі разом, однією родиною (уже тільки в п'ятьох кімнатах)» [10].

«...Попри позірну ексцентричність, Ірина Іванівна виявилася традиційною в головному — у збереженні пам'яті про свій славний рід.

Виявилось, що у схованих від стороннього ока шухлядах у своїй домівці вона зберігала архіви репресованих родичів і сподівалася, що настане той час, коли їх можна буде оприлюднити.

Архіви репресованих Людмили Старицької-Черняхівської, Вероніки Черняхівської, Оксани і Ярослава Стешенків та уцілілої Ірини Стешенко певною мірою збереглися завдяки її зусиллям та близьких їй за духом і по крові людей.

1941 року після арешту 20 липня Старицької-Черняхівської і Оксани Стешенко (Грінченки та інші мешканці квартири №18 у будинку №31 по вул. Чкалова евакуювалися на початку липня) їхню квартиру опечатали. За часів німецької окупації помешканням опікувався Остап Миколайович Лисенко, син композитора, ключі були в нього, завдяки чому документи зберігалися.

1944 року повернулися Грінченки, знову замешкали в цій квартирі, саме Грінченки віддали архів Ірині Іванівні Стешенко, яка повернулася до Києва трохи пізніше, і вона частину архіву, що стосувалася

діда Михайла Старицького, одразу ж передала до Інституту літератури АН УРСР, а частину архіву затаврованих як „вороги народу“ Старицьких-Черняхівських і Стешенків та власний обачно лишила вдома, зберігала, аж поки в другій половині 1980-х заповіла Музею видатних діячів української культури для майбутнього музею Старицьких, так само і меморіальні меблі, бібліотеку, твори мистецтва» [11, с. 144].

Таким чином, матеріали з родинного архіву, збережені Іриною Стешенко, стали основою декількох сучасних київських музеїв, у яких зберігається пам'ять про національну культурну еліту.

Салон шістдесятників

«Тут щодня кипіло вариво поезії, тут плекалися найнесамовитіші плани, гострі суперечки чергувалися з гостинним чаєм і кавою (а що жила вона бідно, бо радянська влада тримала її на голодній пайці, то ми дбали про харчі гуртом), після яких продовжувалися або репетиції (в пані Орісі працювала наша театральна майстерня Клубу творчої молоді), або диспут навколо нової книжки, купленої в книгарні письменників „Сяйво“. Іван Світличний, Василь Стус, Микола Вінграновський, Ірочка Жиленко, Череватенко, Алла Горська, Параджанов, Іван Марчук, Михася Коцюбинська й Неллі Корнієнко, Бадзьо й Чорновіл, Ольга та Євген Поповичі, Білокінь та Дзюба, Коротич і Павличко, Микола Лукаш і Григорій Кочур, Людочка Семикіна й Мерзлікін — хіба перелічиш усіх, хто приходив сюди, як додому? Це при тім, що працездатності й відповідальності вона була фантастичної, і якщо вже терміни підпирали, зачинялася вдома, як схимниця, на телефонні дзвінки не відповідала й працювала мало не до ранку. Це вона привчила мене до словників, їх у неї лежало й стояло десятки — на кожне слово неодмінно шукала синонім, кожен вираз перевіряла на слух. У її доробку були насамперед — Мольєр, Шекспір, Гольдоні, Островський, Шиллер, Ібсен, але перекладала вона й прозу — Мопасана, Стефана Цвейга, Марка Твена (здайте просто-таки геніального „Гекельберрі Фінна“!), Стейнбека, Лоусона; поезію — від Гете до

Аполінера. Сьогодні, по багатьох роках, можна сказати, що її переклади — вершинні в Україні, адже знала вона добре не лише європейські мови („Бо мене виховували бонни, а не ваші радянські вчителі!“), а й досконало — свою власну» [17].

30 грудня 1987 р. її не стало...

Згідно з останньою волею пані Орисі Стешенко, їй під голову в труні поклали портрет Леся Курбаса, вчителя та друга, якого вона обожнювала.

«Думки Курбаса сягали широко за межі України — він думав про можливі гастрольні подорожі нашого театру за кордон. Він був людиною, що мріяла показати Заходу велику майстерність театральної радянської України; він був гордим і честолюбним патріотом своєї Батьківщини, що прагнув в ім'я Батьківщини й для народу створити незгасимі витвори мистецтва та вписати їх у золоту книгу історії. Його немає фізично, проте справа його життя і творчості не забудуться — слід їхній живий та плідний» (російська мова) [12, с. 479–480].

«Тішу себе думкою, що, може ж, таки і я внесла хоч малесеньку часточку в розвиток рідної культури» Ірина Стешенко.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Р. Зорівчак. Славетного дідуні гідна онука (І. Стешенко). // Serhiy SNIHUR, Translator/Interpreter <http://odes-transl.com/index.php?page=zorivchak-r-i-steshenko>.
2. Стешенко Оксана Михайлівна. // Вікіпедія https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0.
3. І. Стешенко. Лист до Л. Танюка від 31. 03. 1967 р. / Л. Танюк. Твори. В 60-ти томах. Том 16. Щоденники 1967 р. (квітень-червень). К.: «Альтерпрес», 2010. 763 с.
4. І. Стешенко. Про навчителя мого і друга. / Лесь Курбас. Спогади сучасників. За ред. В. С. Василька. К.: Мистецтво, 1969 р. 360 с. з іл.

5. І. Стешенко. Спогади про Леся Курбаса. / Н. Грабар. Леся Курбас у спогадах Ірини Стешенко. / Український археографічний щорічник, 2016 irbis-nbuv.gov.ua.
6. Й. Гірняк. Спомини. / Йосип Гірняк; упорядн. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
7. Леся Курбас. Березіль. // Барикади театру. №1. 20 листопада 1923.
8. І. Стешенко. Лист до матері О. Стешенко з фондової колекції Музею видатних діячів української культури.
9. П. Рулін. «Березіль» у Києві. / Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи. Загальна редакція проф. В. Ревуцького. Балтимор Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. 1989. 1026 с.
10. І. Стешенко. Де жили Старицькі, Лисенки, Косачі, Стешенки й Черняхівські... За моєї пам'яті... // <https://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/1558-iryna-steshenko-de-zhyly-starytski-lysenky-kosachi-steshenky-i-chniakhivski-za-moiei-pam-iaty>
11. Ю. Хорунжий. Березиня роду. / Ю. Хорунжий. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. — К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2004. — 208 с.; іл.
12. Н. Грабар. Леся Курбас у спогадах Ірини Стешенко. / Український археографічний щорічник, 2016 irbis-nbuv.gov.ua.
13. І. Стешенко. Лист до Л. Танюка від 28. 04. 1967 р. / Л. Танюк. Твори. В 60-ти томах. Том 16. Щоденники 1967 р. (квітень-червень). К.: «Альтерпрес», 2010. 763 с.
14. Й. Гірняк. Лист до І. Стешенко від 10. 07. 1967 р. / Л. Танюк. Твори. Щоденники без купюр. В 60-и томах. Том 19. 1968 р. (січень-березень). К.: «Альтерпрес», 2011. 781 с.
15. І. Стешенко. Лист до Й. Гірняка від 22. 07. 1967 р. / Л. Танюк. Твори. В 60-и томах. Том 17. 1967 р. (липень-вересень). К.: «Альтерпрес», 2011. 792 с.
16. І. Стешенко. Лист до Й. Гірняка від 11. 06. 1967 р. / Л. Танюк. Твори. В 60-и томах. Том 16. Щоденники 1967 р. (квітень-червень). К.: «Альтерпрес», 2010. 763 с.
17. Л. Танюк. Княгиня пані Оріся. // День. № 125. 4 липня 1998 р.

ЛЮБОВ ДРОФАНЬ

провідна наукова співробітниця,
старша наукова співробітниця ІПСМ НАМУ,
кандидатка філологічних наук

ОЛЕНА ПЧІЛКА В ДИСКУРСІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ВІЙНИ: КУЛЬТУРНИЙ СПРОТИВ «МОСКОВСЬКІЙ ПОЛУДІ»

У час війни не лише за території, а найперше — за ідентичність, за існування нас як нації ідеологічно, економічно, etc. — ми зчаста надихаємося яскравими взірцями минулого, надихаємося ідеями, які живили найкращі поривання і помисли. Однією з тих, хто не зрікався обраного праведного шляху, хто виявляв гідний приклад сили духа за несприятливих обставин, була Олена Пчілка — про яку ми неодмінно згадуємо як матір Лесі Українки, як сестру Михайла Драгоманова і при цьому іноді не знаємо ні про її творчий доробок, ні про її суспільно-культурну діяльність. Так, Олена Пчілка жила у несприятливих обставинах, за висловом І. Франка, в глуху пору упадку національної ідеї. Але коли ті обставини були сприятливими для України?

Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський царський указ 1876 року, заборона видавати книжки і викладати в школах українською мовою, заборона на українські вистави. Іван Франко писав, що «українське слово, прибите урядовим обухом, бачилося завмерло зовсім» [26]. Проте у своїй статті «З останніх десятиліть ХХ віку», надрукованій у «Літературно-науковому віснику», він же зазначив, що прийшла нова генерація письменників, які оживили пульс національного життя і розбудили пристрасті там, де раніше були байдужість і рутини. Серед цих письменників, звичайно ж, була і Ольга Петрівна Драгоманова, в одруженні Косач, яка увійшла в історію під псевдонімом Олена Пчілка.

Тож усе її життя — то свідомо боротьба за Україну, відстоювання її культурних та історичних надбань. Коли ми вчитуємося у її листи, нотатки, спогади, оповідання і новели, відчуваємо той вертикальний контекст її часу, коли в середовищі давніх родів витворювалася і збагачувала-

ся українська духовність. Вона походить з давнього українського роду, її брат Михайло Драгоманов — видатний український історик, філософ, публіцист, науковець і громадський діяч, один із засновників київської «Старої громади», спершу доцент Київського університету, емігрував до Швейцарії, де створив безцензурну друкарню у Женеві, згодом став професором Вищої школи у Софії.

Дочка Олени Пчілки — Лариса Косач, що увійшла в українську літературу під прибраним ім'ям Леся Українка, відома всьому світові як видатна поетеса, драматург, прозаїк, перекладачка, публіцистка та фольклористка. Син Михайло Косач — талановитий письменник, етнограф, педагог, винахідник, науковець у царині математики, фізики, метеорології [10]. Зрештою, вся родина Драгоманових мала різноманітні таланти, про що йдеться у численних дослідженнях.

Вияви протесту Олени Пчілки проти національних утисків ще за царату розцінювалися як вкрай небезпечні. За радянських часів значення письменниці для української культури було знівельовано, їй відводилася роль другорядної письменниці, робилися спроби зіштовхнути матір і дочку на ідеологічному ґрунті. Неспроможність таких позицій довів літературознавець А. Чернишов, який у 50–60-х рр. ХХ ст. заговорив на повен голос про Олену Пчілку як письменницю і соціально-культурну діячку, здійснивши ряд публікацій у часописах «Вітчизна» (1956, 1963, 1964) і «Прапор» (1969) та видавши книжку «Невмирущі», присвятивши їй один з розділів [27]. Пізніше в критичній літературі ім'я Олени Пчілки згадувалося лише принагідно у зв'язку з розглядом творчості її доньки — Лесі Українки (О. Бабишкін, В. Курашова, Л. Міщенко, Т. Третяченко, І. Денисенко, Н. Калениченко та інші, вже сучасні дослідники [1, 2, 6, 8, 13–15]). Вагомим внеском у висвітленні проблеми стали передмови Є. Шаблювського, О. Ставицького, Н. Вишневецької та О. Таланчук, написані до видань творів Олени Пчілки [17, 20, 21]. У 2004 р. вийшла в світ монографія авторки цих рядків «Берегиня», що по суті є на сьогодні єдиною цілісною розвідкою про письменницю [4].

Сьогодні ми сприймаємо ім'я Олени Пчілки як символ безкомпромісності, нескореного духу, відчайдушного пориву. Гортаючи сторін-

ки нашої історії, навряд чи знайдемо таку жіночу особистість, у якій би так органічно поєдналися дар поетичного слова, наукове обдарування, організаторсько-просвітницькі й видавничі здібності, педагогічний талант. Як громадський і політичний діяч вона заклала міцні основи для відродження своєї нації, невситима енергія і працьовитість були поєднані не тільки з її літературним хистом і здібностями, а й із надзвичайною принциповістю, сміливістю, наполегливістю, патріотичною жертівністю. За жодних обставин не зрікалася своїх поглядів і безстрашно пропагувала їх, не боячись ні арештів, ні репресій, ні в'язниць. У складних суспільно-політичних умовах свого часу, за важких, сповнених драматизму життєвих обставин письменниця мужньо відстоювала вірність своїм ідеалам. Своїм — і нашим!

Найяскравіша провідниця національної ідеї, ця високоосвічена жінка чудово розуміла, що руйнування національних традицій призведе до відчуження людини від свого природного середовища. З відмиранням культури неодмінно відмирає і мова, тож, як писала вона в автобіографії, стала на шлях свідомого українства і навіть не віддавала в науку дітей до школи, бо «школа зараз же зруйнує моє змагання виховати дітей в українській мові» [15, с. 254].

А в науковій статті «Про іноземні впливи на українську мову» вона прямо писала про загрозу, що йде від сусіднього північного сусіда з його нав'язуванням чужої Україні ідеології: «Багато перешкод, що маємо jako наслідок нашого давнього рабства під тягарем обскурантизму або й хоч культури, та деспотичної, що вгашала нашого національного духа, не давала нам розвивати як слід нашу багату, могутню мову» [19]. І ці думки, на жаль, лишаються і досі актуальними.

Вона прагнула витворити якісно новий світогляд, зроджений вічним самопроникним питанням: «Хто ж ми?», світогляд, що виростав і формувався на національній ідеї. Така національна самоусвідомленість і самопожертва призводила іноді до ізолюваності, самотності, тому й писав Дмитро Донцов, що вона була «не оцінена за життя і часто висміювана короткозорим загалом». Її життя сповнене багатьох різномудрачень, переключень, нерозумінь, їй нав'язували репутацію скандальної особи.

Багато що залишилося загадкою і по її смерті. Та хай там як — вона була і буде однією з центральних постатей у культурі й літературі двох століть — XIX і XX.

Упродовж десятиліть намагалися зітерти той слід, який залишила Олена Пчілка в українській культурі, робили все для того, аби знищити пам'ять про неї. Бо не могли їй вибачити ту безкомпромісність, яку вона виявляла в усьому, що стосувалося України (а це і протести проти національних утисків і русифікації, і закиди, що були кваліфіковані деяким як «антиєврейські» [16], і послідовне обґрунтування спроможності української культури посісти чільне місце в світовій культурі, і пропагування української історії, що будила в нащадків національну свідомість.

Найлегше, звичайно, було звинуватити Олену Пчілку в крайньому націоналізмі, — і звинуватили, і повісили ярлик буржуазно-ліберальної письменниці, тобто ворожої, а ще (теж випробуваний прийом) зіпхнули туди, де «та інші», визнавши за нею щонайбільше третьорядну роль у красному письменстві.

Й не вибачили зробленого, але не вибачили їй і того, що казали й писали про неї «вороги народу».

Адже це її Дмитро Донцов, на якого за радянський час навішано ярлик теоретика націоналізму, вважав світлим винятком серед тих інтелігентів, чиї «скалічені душі, замотелічені дурманом чужої думки і чужої столиці, боялися виступити за рідну націю і культуру» [3, с. 22]. Це її поставила Людмила Старицька-Черняхівська (дочка Михайла Старицького, була засуджена в справі СВУ) у ряд тих діячів «літератур гонимих», які, «працюючи серед невпинних утисків та глузувань, набувають значення не тільки талану, більш-менш буйної сили, але й громадянина-героя» [7]. Це про неї Сергій Єфремов [5, с. 387] писав, що письменниця вважала нісенітницею той націоналізм, який визнає саму простонародність, проте «ця аксіома, як на наші часи, колись викликала великі змагання, і заслуга Олени Пчілки в тому, що вона категорично й рубом поставила питання, даючи на його відповідь не тільки теоретично, а й практично — своїми працями». А її дочка Ольга Косач-Кривинюк залишила спогад про неї: «Мати — ні, це занадто велика фігура, занадто складна, занадто

значна її роля і її місце в житті не лише всіх нас, особливо ж Лесі, а в цілому українському житті, і не з моєю кебетою писати про неї в цілому об'ємі її значення для української культури. Скажу лише, що розумніших за неї людей я знала мало, а може, й зовсім не знала» [9]. У привітанні на честь 25-річчя діяльності Олени Пчілки на літературній ниві Агатангел Кримський [12] написав: «Славній українській письменниці, сестрі славного брата, матері славної дочки, ясній зірці серед письменницького того сузір'я, серед тих „не худа гнізда шестокрильців“». Тоді, високо оцінюючи літературну діяльність Олени Пчілки, на зібранні наголошували й на тому, що вона «серед неприхильних обставин, серед повсюдної де-націоналізації інтелігентських груп зуміла виховати сім'ю свідомих українців, свідомих робітників на користь нашої національній ідеї». Чи стали ті обставини прихильнішими?

Ніби пророкуючи своє майбутнє, письменниця в одному з листів до дочки Лесі писала 1888 року: «Бачу, що не бути мені з моїми „творами“ (се слово наші критики завжди пришпилюють кавичками), еге ж, не бути мені з моїми творами пророчицею нігде, а найпаче в своєму царстві, чи то пак князстві київському!»

Представники кожної епохи з ідеологічних міркувань на свій лад коментували її діяльність, творчість, публіцистичні й наукові виступи. Бо була вона не дуже зручною для багатьох. Та ніде правди діти — не обійшлося без жала Ольги Петрівни, коли потрібно було їхати до прем'єр-міністра Росії С. Вітте, щоби привернути увагу до стану української мови та клопотати про скасування указу 1876 року. Тоді до Петербурга поїхала українська делегація у складі І. Шрага, В. Науменка, О. Косач та М. Дмитрієва, про що Є. Чикаленко інформує С. Єфремова, знову ж таки кидаючи шпигачки на адресу Олени Пчілки: «...Адвокати з Чернігова і Полтави купно з „Пчелою“ будуть втрьох штурмувати міністра внут[рішніх] справ і президента комітета міністрів; може, таким робом що-небудь та зробимо». Той же С. Єфремов, що якимось уїдливо кинув репліку про «наївне, хоч і вельми претензійне базікання Олени Пчілки», роздратовано констатував у листі до Є. Чикаленка від 1915 року про вихід у світ «Рідного краю» за правописом ярижкою. Тижневик випускала Олена Пчілка власним ко-

штом і вважала, що краще видавати ярижкою, ніж не видавати зовсім. «Таки не втерпіла вража баба!.. поспішилася наперед усіх», — вихлюпе роздратування С. Єфремов. Нічого не скажеш, не надто прихильним було оточення письменниці і видавця, публіциста і редактора, суспільно-культурного діяча, етнографа і фольклориста, зрештою, академіка. Але й справді — Олена Пчілка була в авангарді в усьому.

Ми багато говоримо зараз про те, що саме Олена Пчілка сформувала талант нашої національної гордості — Лесі Українки, дала їй псевдонімом ім'я своєї нації (де ще зустрінемо подібне у світовій культурі?). Але чи відомі широкому загалові напрочуд філігранні за манерою письма твори письменниці, тонкі психологічні образки знайомого нам і сьогодні міщанського побуту, її роздуми про національне виховання, методи якого модно нині шукати в досвіді інших націй? Нині ми спрагло звертаємося до багатой і різноманітної творчості Олени Пчілки: повістей («Світло добра і любові», «Товаришки»), оповідань («Пігмаліон», «Чад», «Півтора оселедця», «Золота писанка», «Артишоки»), новел («Збентежена вечера», «Пожди, бабо, нових правів»), до нарисів, оригінальних поетичних творів, поетичних і прозових перекладів світової класики, до драматичних творів («Сужена — не огужена!», «Світова річ», «Отрута»), до публіцистичних, критичних, суспільно-політичних заміток і рецензій, наукових розвідок етнографічного, фольклорного, мовного і суто літературного характеру. Вона є автором спогадів про видатних особистостей, пропагандистом (у доповідях на літературних зібраннях і в літературознавчих працях) відомих діячів світової культури. Значну частину творчої спадщини присвячено саме дітям: оповідання, новели, п'єси, вірші, поетичні переклади і переспіви.

Крім того, як науковець збирала й опрацювала величезний фольклорний матеріал: українські народні пісні (багато з нотами), приказки, загадки, примовляння, прикмети і звичаї, народні думи і легенди, колядки і щедрівки, веснянки, гаївки. Її записи народних мелодій увійшли до збірників М. Лисенка, К. Квітки, а етнографічні записи — до збірників В. Антоновича, М. Драгоманова, П. Житецького, М. Комарова. Величезний мовний матеріал став складовою частиною «Словника української

мови», над яким вона працювала разом із М. Старицьким. П'ять разів перевидавали збірник Олени Пчілки зразків систематизованих народних вишивок та орнаментів, які супроводжували її ж цікаві ґрунтовні передмови, де викладено її погляди на народне мистецтво, в цілому на культуру.

Розгортаючи наукову діяльність із збирання й упорядкування мистецьких матеріалів, Олена Пчілка часто наражалася на презирливе і зневажливе ставлення до себе офіційних кіл. «Народофільство» осуджували, викорінювали з українського середовища. Щоби бути шанованим у товаристві, слід було говорити «по-московському», бо рідну мову вважали «мужичою». Чи не перегукується це з нашим часом? В автобіографічних нотатках, написаних на початку ХХ ст., Олена Пчілка пояснювала цим, чому Михайло Драгоманов у приватному листуванні до членів сім'ї послуговувався російською мовою, і при цьому виринає наратив «московська полуда»: «М. Драгоманов писав до батьків (до самої смерті) російською мовою. Так було прийнято. Такий звичай (з юнацьких років) утворився й зостався на цілий вік. Все тая московська „полуда“ тримала. Таки міцна була вона, держачи змалку і до кінця віку».

Письменниця тішилася тим, що народжувалася нова інтелігенція, яка була віддана народові, несла просвіту в широкі маси. Зображення цієї нової інтелігенції мало посісти своє місце на сторінках літературних творів. Проте утиски цензури спричинилися до того, що в українській літературі продовжували переважати твори з селянського життя. Особливо це стосувалося п'єс. Олена Пчілка розірвала ці пута і вивела образи інтелігентів на широкий літературний шлях. І. Франко оцінив її «важливий поступ супроти всіх давнішніх наших писателів» і в листі до письменниці від 4 січня 1886 року писав: «Ви перші і досі одинокі виводите в українській мові правдиву живу конверзацію освічених людей. Досі ми її ніде не бачили: ні у Нечуя, ні у Мирного, ні у Кониського». Письменниця цілком свідомо виводила в своїх творах образи інтелігентів, не зрадила цій темі і в драматичних творах, пишучи з цього приводу: «„Сужена“ (йдеться про драматичний твір «Сужена — не огужена!»), що йшов із великим успіхом на театральній сцені, головні ролі

виконували уславлені актори М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, Л. Ліницька.

Своїм життям вона пов'язала два такі різні століття. У XIX ст. — культивували глибоку освіченість, шанобливе ставлення до родовитості, у XX ст. — різке знищення людської гідності, розчинення в масовості, малокультурності, випинання сірості, аж до фізичної розправи над українською елітою. Вона чинила опір тим страшним змінам, але важкий чобіт більшовизму безцеремонно топтався по Україні.

Варто тут згадати, як у родини відібрали славетний маєток Зелений Гай, що на Полтавщині поблизу Гадяча, у якому бували Микола Лисенко, Ольга Кобилянська, Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Іван Труш, Фотій Красицький. Тут відбувалися літературні вечори, дискусії, конкурси, імпровізовані театральні вистави. Саме повітря та чудові краєвиди надихали на творчість, збуджували уяву. Та часи змінилися. Про подальші обставини дочка Олени Пчілки Ізидора писала: «Наприкінці 1918 року Гадяч зайняли большевики, від мами відібрали Зелений Гай, ліс порубали на дрова, а будинок продали „на знос“ якомусь спритному зайді, що поставив з цього матеріалу десь на Пслі сукно-варню».

«У большевиків російському письменникові, — писала далі Ізидора, — дозволяється володіти мільйоновими дачами; в колишніх маєтках Пушкіна, Толстого утворено музеї, а скромне, напрочуд гарне, невелике літнисьце української письменниці треба знищити, щоб і сліду не лишилося. Кінець Зеленого Гаю до цього яскрава ілюстрація».

Часто письменниця терпіла над собою наругу з боку дрібних чинуш, яких аж розпирало від солодкавого почуття влади над «учорашнім буржуа», з боку недалекоглядних малоосвічених місцевих політиканів. Люди такого сорту вважали її буржуазним недобитком, залишком поваленого режиму, з яким треба рішуче порвати. Згадаймо тут хоч би такі факти, як її арешт у 1920 році, фізичне збиткування над нею у ці ж роки у Гадячі. Але Ольга Петрівна не боялася нічого, і на Шевченківському святі обгорнула бюст поета жовто-блакитним прапором. Комісар Крамаренко зійшов на сцену і зірвав цей прапор, кинувши його на землю. Тоді Оле-

на Пчілка, піднявши прапор, голосно крикнула: «Ганьба Крамаренкові!». Слідом за нею весь зал почав скандувати ці слова. Цього ж року вона виступила також проти влади в оборону селян на Безпартійній конференції селян. Наступного дня письменницю заарештували, але завдяки втручанню боротьбіста комісара Мусієнка випустили на волю. Та важкі хмари невпинно насувалися. Потрібно було рятуватися від неминучої розправи. До матері в Гадяч із великими труднощами приїжджає дочка Ізидора і забирає її у Могилів-Подільський. Там вона мешкає до 1925 року. Академія наук видає письменниці мандати для збирання на Поділлі етнографічних матеріалів. Фактично це врятувало її від арешту. Місто стає своєрідним прихистком, а мандати — виправданням. Настав час обережних виважених кроків. Та Олена Пчілка не нарікає на безвихідь і продовжує активно працювати. Здійснює переклади і переспіви світових класичних літературних зразків (з Доде, Дельвіга, Надсона, Гете, Гейне, Словацького).

Подальші події з життя Олени Пчілки надто трагічні: моторошні факти свідчать, як намагалися зганьбити і знищити все те, що стосувалося великого роду Драгоманових-Косачів. А відтак знищували історію, і тисячі величних родин відходили у забуття. Усе, що Олена Пчілка виборювала за царату, нівелювалося під безжальною косою нової влади, яка іменувала себе народною. Народу безликого, якого перетворювали на манкуртів, відбираючи пам'ять.

Коли Олена Пчілка приїхала в Гадяч із Могилева-Подільського, то у маєтку уже було створено нібито музей М. Драгоманова. Речі й архівні матеріали знаходилися в повному безладі, і письменниці не дозволяли вже нічого взяти. Вона звернулася по допомогу до Академії наук, яка видала їй таку довідку: «В 1920 році АН доручала Гадяцькому Відділові Наросвіти охороняти належні Олені Пчілці (Ользі Косачевій) речі, залишені нею при виїзді з Гадячого в її будинках. Академія просить віддати тепер ті речі Олені Пчілці». Проте і це було проігноровано, повернено лише невелику децицю. Майже до кінця свого життя зверталася письменниця в усі інстанції з проханням розібратися у цій справі. Письменниця змушена була жити, виходячи з цих страшних реалій, вона не мала вибору —

потрібно було прийняти правила гри. А гра була жорстокою — без огляду на популярність, попереднє визнання, здобутки. Один зарозумілий заслужений пенсіонер зізнавався у 1980-х роках письменникові й літературознавцеві Анатолію Костенкові, як він і його «соратники» «ставили на місце» буржуазних недобитків, а одну з них, Олену Пчілку (вже на той час поважного віку жінку), возив по полю, прив'язавши коневі до хвоста... Моторошно й бридко витворювалася нова свідомість тупоголової безликісті, народжувалися відповідні цінності.

У 1928 році українська громадськість широко відзначала 40-річчя виходу в світ першого українського жіночого альманаху «Перший вінок», що був надрукований з допомогою Олени Пчілки. У привітанні, яке підписали багато видатних культурних діячів, серед яких М. Грушевський, Г. Косинка, Л. Старицька-Черняхівська, М. Вороний, є такі рядки — визнання значення письменниці в розвої української культури: «В цей урочистий день думка наша міряє далекий перебіг вашої літературної і громадської діяльності і з глибокою повагою схилиємо ми наші голови перед вами, розуміючи і важучи великий подвиг Вашого життя. Це зразок для нас і для всіх будучих жінок. Ви свідомо вийшли на невпораний шлях української літератури і громадянина і, незважаючи на всі піски й каміння, ішли і йдете ним, не збочуючи на вигідні стежки. Ви не зрадили ніколи Ваших принципів і залишались завжди українським письменником і громадянкою України».

На початку 1929 року Олена Пчілка була в театрі ім. І. Франка на прем'єрі вистави. У приміщенні театру було холодно, і письменниця застудилася. Потім захворіла на грип, який дав ускладнення. Сили танули з кожним днем, було вже несила ходити. За десять днів до смерті до прикутої до ліжка хворої вночі прийшли з трусом агенти ГПУ з наміром арештувати. Очевидиця цих подій журналістка Любов Дражевська згадувала в нарисі, що вийшов за кордоном: «Ольга Петрівна вже тоді не вставала зовсім, не підвелася з ліжка і через непроханих гостей. Була спокійна, але червоні рум'янці виступили на обличчі. Нишпорили по кімнаті, але нічого не знайшли. Сказали: „Одягайтесь, підете з нами“. — „Я сама не можу йти. Я тепер ходжу тільки, як мене підтримують“. Агент ГПУ пішов

дзвонити до приміщення сусідської лікарні... „Старуха больная и не ходит. Что делать с арестованной?“ Прийшов назад: „Может оставаться“. Вісімдесятирічна (письменниці був 81 рік. — Л. А.) Ольга Петрівна залишилася не надовго. За десять днів після цієї ночі, 4 жовтня 1930 року, її не стало». Доля дозволила письменниці померти в рідних стінах.

Тихо, без належного пошанування ховали письменницю на Байковому цвинтарі. Україною котилася хвиля репресій, розкручувалася гучна справа СБУ, в якій головним обвинувачуваним був той-таки С. Єфремов. Жажлива іронія долі. Над прогресивними силами вже навис несправедливий меч. Страх огорнув громадянство. Не лунали промови, та й нікому було вже згадувати, що ховають саме ту жінку, яка єдина не побоялася далекого 1903 року на відкритті пам'ятника І. Котляревському в Полтаві сказати слово українською мовою. Ховають ту жінку — автора тексту до урочистого гімну, музику до якого склав М. Лисенко, взявши за основу пісню «Ой із-за гори та буйний вітер віє». І лише М. Грушевський, кидаючи грудку землі на могилу великої патріотки, стиха промовив: «Хай тобі земля буде легка!» Більше ніхто не порушив мовчанки. І в цій моторошній тиші вчувався німий протест і невимовний жаль.

Уже в наші дні відомий дослідник творчості Лесі Українки й Олени Пчілки Григорій Аврахов писав: «Сьогодні... теоретичні розмірковування Олени Пчілки, її практичні способи реалізації педагогічної системи, масштаби діянь непокороного духу, громадянське патріотичне подвижництво стають надійними взірцями, високої авторитетності документами, програмою реальних дій. У сьогоденних тривогах, пошуках себе як нації — Олена Пчілка з нами і за нас».

З відстані часу вражає в Олені Пчілці все: і безкомпромісність, і тверда віра, і незрадлива переконаність. Її феномен у тому, що вона заклала глибоке розуміння своєї нації, а її неситима діяльність на культурному полі дає імпульс новим ідеям і рефлексіям, що живлять наше сьогодення і набувають позачасового значення.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Вісич Олександра. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки. Луцьк: Твердиня, 2014. 196 с.
2. Даниленко Василь. Ізидора, рідна сестра Лесі Українки: від сталінських таборів до еміграції. К. : Смолоскип, 2011. 255 с.
3. Донцов Д. За яку революцію. Львів, 1991. 83 с. (Репринтне відтворення, 1957).
4. Дрофань Любов. Берегиня. К. : Молодь, 2004. 205 с.
5. Єфремов Сергій. Історія українського письменства. К. : Вид-во «Український учитель», 1910. / Видано за допомогою Миколи Дмитрієва. 481 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К. : Факт, 2007. 640 с.
7. Замітки про 25-річний ювілей літературної діяльності Олени Пчілки // ІЛ. Ф 28, од. зб. 2168.
8. Зборовська Ніла. Моя Леся Українка. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
9. Косач-Кривинюк Ольга. Хронологія життя і творчості Лесі Українки. Нью-Йорк, 1970. С. 405.
10. Косач Михайло (Михайло Обачний). Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум / Упоряд. Л. П. Мірошніченко К. : Комора, 2017. 592 с.
11. Кочерга Світлана. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
12. Кримський А. Поздоровлення від 23.01.1901 // ІЛ. Ф 28, од. зб. 2155.
13. Мірошніченко Л.П. Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології. К. : НАН України, 2001. 264 с.
14. Мірошніченко Лариса. Леся Українка. Життя і тексти / Передм. Михайлини Коцюбинської. К. : Смолоскип, 2011. 264 с.
15. Мікула Ольга. Творчість Олени Пчілки і фольклор. Ужгород: Гражда, 2011. 312 с.
16. Пчілка Олена. Викинуті українці. К. : МАУП, 2006. 352 с.
17. Пчілка Олена Годі, діточки, вам спать! Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи / Вступ. стаття О. Таланчук. К. : Веселка, 1991.

18. Пчілка Олена. «Золоті дні золотого дитячого віку...» : автобіографічний нарис / Упоряд., підготов. текстів, передм. та прим. Л. П. Мірошніченко, А. В. Ріпенко. К. : Веселка, 2010. 79 с.
19. Пчілка Олена. Про іноземні впливи на українську мову //ІЛ. Ф.28, од. зб. 159.
20. Пчілка Олена. Твори / Вступн. стаття Є. Шабліовського та О. Ставицького. К. : Дніпро, 1971. 463 с.
21. Пчілка Олена. Твори / Упоряд., авт. передм. і приміт. Н. О. Вишневецька. К. : Дніпро, 1988. 583 с.
22. Пчілка Олена. Український дитячий театр / Упоряд., підготов. текстів, передм. та текстологічні коментарі Л.П. Мірошніченко. 2-ге вид. К. : Веселка., 2015. 439 с.
23. Родина Косачів і волиняни. Спогади, перекази. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 64 с.
24. Савчук Валентина. Доля листів Лесі Українки. Луцьк, 2011. 168 с.
25. Степаненко Ніна. Часопис «Рідний край»: духовні обшири українства. Полтава: ПП Шевченко Р. В., 2011. 190 с.
26. Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. К., 1976-1986. Т. 41. С. 476.
27. Чернишов Андрій. Невмирущі: Статті та розвідки. Харків, 1970, 246 с.

Скорочення:

ІЛ — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

**«ВОЛЮ УКРАЇНІ ХОТІВ ДОБУТЬ Я!»
(«ГЕТЬМАН ДОРОШЕНКО»
ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ)**

«Волю Україні хотів добыть я», — ці слова з п'єси Людмили Старицької-Черняхівської належать головному герою її твору гетьману Петру Дорошенку [1]. Здається, ці слова суголосні і девізу життя Людмили Старицької-Черняхівської, яка завжди мріяла про вільну, незалежну, сильну Україну і багато заради цієї мрії працювала.

Старицька-Черняхівська — видатна письменниця, драматургиня, громадська і політична діячка, учасниця Товариства Українських Поступовців, активна діячка Української Центральної Ради. Вона входила до президії Комітету Українського Національного театру і була учасницею українського жіночого руху, виступаючи за права жінок.

Ця сторона її роботи також активно відображалась в її творчості, але сьогодні наша увага до її захоплення історією України і про те, як вона майстерно через свою історичну п'єсу «Гетьман Дорошенко» актуалізувала історію України для своїх сучасників і для майбутніх поколінь, представниками яких сьогодні є і ми.

П'єса «Гетьман Дорошенко» і сама по собі цінна як літературний твір, але завдяки тому, що вона була майстерно поставлена в театрі Миколи Садовського і її репертуарне життя співпало у часі з величними і трагічними сторінками історії України періоду Національно-Визвольних змагань 1917–1921 років — вона стала потужним мистецьким висловлюванням і символом одвічного прагнення українців до свободи і незалежності у власній країні, за які завжди доводиться воювати і платити дуже високу ціну, яку українці платять і сьогодні, втрачаючи найкращих синів і дочок України вже у новітній російсько-українській війні.

П'єса «Гетьман Дорошенко» була написана у 1910 році, про що повідомлялось у пресі [2]. У тому ж році в «Українському клубі», засновником якого був Микола Лисенко, Старицька-Черняхівська прочитала цю п'єсу для гостей клубу [3]. У 1911 році її було надруковано в «Літературно-науковому віснику». П'єсою зацікавився видатний актор та режисер Микола Садовський. На нього твір справив велике враження, але він був переконаний, що цензура його не дозволить до постановки. І був правий, бо у газеті «Рада» за 21 січня 1911 р. з'явився невеликий допис про скасування заборони п'єси, яке надійшло з Петербургу: «Драматична цензура скасувала свою попередню заборону і дозволила до вистави на українській сцені історичну драму Л. М. Старицької-Черняхівської: «Гетьман Дорошенко» [4]. Тобто заборона, як і передбачав Садовський була, але її скасували.

Це дало можливість Миколі Садовському ввести цю п'єсу в репертуар свого театру. 9 листопада 1911 року відбулася прем'єра «Гетьмана Дорошенка» у постановці Садовського. Він і зіграв головну роль Дорошенка. У пресі повідомляли, що для вистави малює нові декорації художник Петро Дяків [5].



Він і зіграв головну роль Дорошенка. У пресі повідомляли, що для вистави малює нові декорації художник Петро Дяків [5].

За сюжетом п'єси Гетьман Дорошенко хоче об'єднати розтерзану між двома країнами — Польщею (Річ Посполита) і росією (московське царство) — Україну. Він робить багато успішних кроків у цьому напрямку, але через інтриги зовнішніх і внутрішніх ворогів — все обертається катастрофою і його мрія так і лишається нереалізованою, тобто Україна залишається роз'єднаною.

Своїми першими враженнями від прем'єри у газеті «Рада» ділиться

Афіша до вистави Театру Садовського» в експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

журналіст цієї газети Василь Королів під псевдонімом В. Старий. Він також як і Старицька-Черняхівська входить у Товариство Українських Поступовців і так як і Черняхівська в майбутньому стає одним з активних учасників Української Центральної Ради.

Автор радіє появі свіжої, вартої уваги п'єси, бо нових сучасних талановитих текстів вкрай мало, але все ж він зазначає, що ця п'єса, на його думку, не є «перлом» [6], але вона має вагомні переваги: сценічна, літературна, цікава змістом і має всі шанси втриматись на сцені довгий час. Однак в той же момент і має суттєві, на його погляд, мінуси: надмірно довга, чимало риторики, яку глядачу важко сприймати, тому автор статті радить скоротити певні сцени.

Відносно самої постановки Королів відмічає, що на початку вистави було видно хвилювання артистів і вона йшла нерівно, але «з третьої дії Садовський (Дорошенко) ожив і оживив всю п'єсу своєю натхненною грою» [6], а деякі сцени дописувач називає справжніми шедеврами акторської майстерності, зокрема сцену останньої розмови гетьмана з дружиною Прісею, яка йому зрадила, сцену з прийомом московського посланця, де гетьман відхиляє подачки і привілеї, які обіцяє москва і сцену в наметі.

Відносно інших акторів вистави, автор зазначає, що вони «прекрасно провели свої коротенькі, але сильні ролі» [6]. Відмічає Івана Мар'яненка у ролі полковника Самойловича і Любов Ліницьку у ролі стариці Митродори, матері Дорошенка. Хоча зауважує, що у Ліницької «дуже дзвінкий і молодий голос для старої жінки і в фіналі сцени вона надувала нижнім регістром, а це зменшувало ширість тона» [6].



Жіноча постать, стариця Митродора — Любов Ліницька. Гетьман Дорошенко», Театр Садовського, 1911 р.

Далі автор статті хвалить багатьох акторів і критикує актрису Марію Малиш-Федорець «що грала дуже відповідальну ролю Прісі, на цей раз не була на висоті. Було багато робленого, штучного, надуманого й мало щирості, реальної правди. І тільки в останній сцені артистка майже цілком опанувала свою ролю, але ж все таки їй треба ще попрацювати чимало, щоб утворити цілком живу постать» [6].

Загальне враження від постановки і всіх її складових у Королів позитивні: «Постановка прекрасна. Особливо розкішні убрання; дуже інтересні декорації залі в чигиринському палаці, фортеця. Майстерно поставлено світляні ефекти (остання картина). Взагалі відношення до постановки старанне, совісне, цілком відповідне найкращому українському театру осередка України» [6].

Закінчує Королів свою статтю інформацією про те, що театральна зала була вщент переповнена, було безліч квітів, акторам і авторці п'єси влаштували сильні овації. І, підсумовуючи, зазначає, що все це зробило першу виставу «Гетьмана

Дорошенка» «одмітним явищем, що вийшло за рямці щоденного» [6].

Після третього показу вистави в пресі повідомляли, що «Гетьман Дорошенко» в Театрі Садовського проходить «з великим художнім і матеріальним успіхом». Також зазначалося, що у виставі були внесені певні зміни, від чого вона тільки виграє [7].

Вистава стає настільки популярною, що про неї пишуть буквально після кожного показу. Зокрема, той же Василь Королів, після 7-го перегляду зазначає, що п'єсу трохи скоротили і це пішло на користь виставі. Така дистанція у 7 вистав дає



**Гетьман Дорошенко —
Микола Садовський.
«Гетьман Дорошенко»,
Театр Садовського, 1911 р.**

рецензенту право сказати: «Од-же тепер треба визнати, що постановка «Дорошенка» — є одною з кращих постановок в біжучому сезоні і з боку зовнішнього (декорації, вбрання, меблі, та інша бутафорія). Так і з боку, мовляв, внутрішнього — ансамбля, чулости виконання, історичної гармонійності. Навіть Садовського — великого артиста — не завше можна бачити таким натхненним творцем, як в заглавній ролі цієї трагедії. Він, дійсно, творить, а не копіює себе самого» [8]. Автор дуже хвалить Садовського, говорячи, що: «вся роль Дорошенка, — то суцільний вінок артистичної творчости» [8].

Паралельно Королів відмітив акторський ріст Малиш-Федорець і виділяє актрису Єлизавету Хуторну в ролі Галі, але не відмовляється від своїх минулих критичних оцінок на адресу п'єси.

Проте після десятого показу вистава «Гетьман Дорошенко», яку називають «гвоздём сезону», театральною «перлиною» і «прекрасною акторською симфонією» зустрічається з серйозними проблемами: «З наказу п. губернатора Українському театрові у Києві заборонено виставляти „Гетьмана Дорошенка“» [9].

З реакцією на цю заборону виступає журналіст Олександр Кузьминський під псевдонімом Вечерницький, який абсолютно захоплений цією виставою і прикро вражений заборною. З особливим захватом пише він про Миколу Садовського: «Незабутня постать гетьмана Дорошенка в виконанню д. Садовського. Ще один він лишився для таких трагічних постатів історичних героїв. А ні на російській, а ні на польській сцені (про інші не знаю) немає тепер таких артистів, і, мабуть, не буде... Замініть д. Садовського в цих ролях — ніким і у нас. З ним одійде в вічність ця чудова школа класичних героїв» [9].

Він також виділяє майстерну гру Любові Ліницької, Івана Мар'яненка, Марка Петляшенка у ролі Мазепи та ін. і з гіркістю підсумовує: «І все одним розчерком пера заборонено. А за що? Кажуть — за третю дію, де відбувається сцена між Дорошенком з козацькою старшиною і між російським послом» [9]. Автор задається слухним, але риторичним питанням, нащо забороняти п'єсу, в якій виведені правдиві історичні факти, а не просто художній вимисел.

На наступний день інший дописувач газети «Рада» театральний оглядач Сергій Бердяєв під псевдонімом «Старий театрал» теж дивується цій забороні: «Для мене, як і для багатьох, мабуть, одвідувачів театру д. Садовського перш усього було дивно, за що властиво заборонено цю архиблагодієвну п'єсу? Що в ній злочинного, що небезпечного? Кажуть — сцена з послом. Та, Господи, скільки в сто крат «страшніших» річей, як справедливо завважив д. Вечерницький, розкидано в російській драматургії. І ніхто на це не звертає уваги, нікого це не ображає» [10].

Микола Садовський згадував, що тоді вдалося зняти заборону на показ вистави і з часом актори повернулись до тих сцен і фраз, які мали бути вилучені і викреслені [11].

Тому для свого бенефісу у 1912 році Садовський з чистим серцем обирає свою коронну роль Гетьмана Дорошенка. Припускаю, що на цю бенефісну виставу реагує дописом у газеті вже неодноразово згадуваний Василь Королів, але цього разу під псевдонімом Amator (хоча під подібним псевдонімом, але написаним кирилицею — Ааматор — приховується ще один дописувач газети «Рада» — Сприридон Черкасенко): «Нема що й казати, що грав бенефіціант, як ніколи ще не грав у цій п'єсі: сцена з нудьгуючою гетьманшею, остання сцена з нею, сцена з матір'ю-черницею, сцена в наметі, після побачення з султаном і нарешті — сцена прощання в останній дії — це справжні шедеври українського театального мистецтва, що примушували глядача просто таки заніміть і затаїти дух, щоб потім вибухнути одностайним віддыхом од потрясаючого переживання». [12]. Автор хвалить і інших виконавців, хоча справедливо зазначає, що «авторка, лишила їм занадто невеликий простір, щоб дати змогу виявити їхні сили» [12].

Крім Садовського рецензент виділяє також гру Івана Мар'яненка у ролі зрадливого полковника Самойловича, хоча і вимушений визнати, що цей образ прописаний Старицькою-Черняхівською не надто ґрунтовно: «Постать Самойловича невиразна тим, що не показує глядачеві того боку його вдачі, який спричинився до переходу лукавого прихильника Дорошенкового у ворожий табір. Така вбогість фігури, помітно, зв'язує руки артистові; але навіть у межах, призначених їй по п'єсі,

д. Мар'яненко здолав дати цікавий, захоплюючий образ»... [12].

У 1913 році Микола Садовський знову для свого бенефісу обирає роль Дорошенка. З рецензією на цю виставу виступає драматург і театральний критик Спиридон Черкасенко. «П'єса, — пише він, — має велику популярність не тільки серед українців, а і взагалі серед киян; єдиний же прекрасний виконавець головної ролі, М. Садовський, міг широко розгорнути в ній свій дужий хист, утворивши з свого особистого свята — свято українського театру. Можна бути певним, що спектакль 24-го лютого надовго лишиться приємною згадкою в пам'яті тих, кому пощастило потрапити на нього...» [13].

Автор робить великий акцент на потужній акторській роботі Садовського, але все ж зазначає, що в тіні Садовського залишається і «тонко відчутний і артистично змальований д. Мар'яненком образ лукавого або, як кажуть, — «себе на уме» — полковника Самойловича, ні дбайливо виконана, але вульгарно інтерпретована д-кою Малиш-Федорець постать зрадливої гетьманші, ні наївно-оригінальна героїчна фігура полковниці Шулгихи, яку дає д-ка Полянська...» [13]. «Все це бліде тло для могоутнього образу Петра Дорошенка», — підсумовує автор [13].

Спиридон Черкасенко тонко підмічає неймовірну унікальність драматичного і трагедійного таланту Миколи Садовського, його природну майстерність і глибину. Тому на контрасті з ним — інші актори, значно програвали в своїй майстерності. Доволі критично Спиридон Черкасенко відгукується про роботу Олександра Корольчука у ролі кошового Сірка. «д. Корольчукові не допомогли навіть його істеричні (малось на ува-



**Іван Самойлович —
Іван Мар'яненко.
«Гетьман Дорошенко»,
Театр Садовського, 1911 р.**



**Іван Сірко —
Олександр Корольчук.
«Гетьман Дорошенко»,
Театр Садовського, 1911 р.**

зі — героїчні) викрики, в яких часом не можна було розібрати слів, але од яких лопотіла барабанна плінка, немов грамофонна мембрана. Склалась думка, що цей артист наслідує в грі М. Садовського; коли це так, то нехай-же зверне увагу на те, як часом од пошепки промовленого Садовським слова мороз іде по-за шкурою, крику ж нема, а є піднесений тон» [13].

Одним з найцікавіших образів у п'єсі Старицької-Черняхівської є образ полковниці Шульги, яка на рівних з чоловіками стає на захист своєї Батьківщини і здатна на сміливі та героїчні вчинки. Проте актриса Ольга Полянська у цій ролі, на думку Черкасенка, виглядала непереконаливо і часом

навіть комічно: «Д-ці Полянській не завадило-б звернути увагу на те, що не штучно одмінений голос здолає змалювати характерну постать войовничої Шульги; оригінальність авторського замислу полягає в контрасті спокійної, звичайної простоти й незвичайности вчинків. Пригоду з ведмедем, напр., треба було розказати так, щоб видно було, що полковниця сама не надає події великої ваги, що геройські вчинки для неї світова річ: вражіння од вчинку лишилося-б те саме, а образ виграв би своєю симпатичною незвичайністю. А то маємо комічний жест і прикрі горлові згуки» [13].

Черкасенко, як і інші рецензенти, зазначає, що голос Ліницької у ролі стариці Митродори звучав занадто молодо, і це заважало цілісно сприймати, створений нею образ, але цього разу Черкасенко виділяє акторів другого плану, і згадує актора Марка Петляшенка у ролі Мазепи і Євгена Рибчинського у ролі московського посланця, називаючи їх роботи прекрасними [13].

Спиридон Черкасенко знаходить дуже переконливе пояснення, чому не так часто до історичних п'єс з потужним центральним героєм, звертаються інші трупи. У статті Тетяни Жицької «Спиридон Черкасенко – театральний критик» авторка звертає увагу на рецензію Черкасенка на виставу «Богдан Хмельницький» (п'єса Михайла Старицького – батька Людмили Старицької-Черняхівської), яка йшла в бенефіс Садовського. Вона зазначає, що Черкасенко, розмірковуючи чому ця п'єса не має попиту в «провінційних українських трупах», доходить висновку: «Дивлячись на натхненну гру М. Садовського, тільки уявляв собі в ролі Богдана звичайного талановитого актора, і для мене було зрозумілим, чому інші українські трупи, незважаючи на силу цікавих, вражаючих ефектів, які часом тільки й «вивозять» їх, цураються таких п'єс. Вони покажуть вам п'єсу, але не покажуть великого Богдана, який стоїть перед вами у весь свій велетенський зріст в інтерпретації М. Садовського, або актора рівного йому, а інакше вийде не Богдан, а профанація і історії, і особи і мистецтва» [14].

Микола Садовський згадував, що така знакова в його роботі роль гетьмана Дорошенка була для нього фі-



**Полковниця Шульга –
Ольга Полянська.
«Гетьман Дорошенко»,
Театр Садовського, 1911 р.**



**Посланець московський –
Євген Рибчинський.
«Гетьман Дорошенко»,
Театр Садовського, 1911 р.**

зично і емоційно дуже складна і тому він її не міг грати більше двох разів на тиждень [11].

Проте не всюди вистава «Гетьман Дорошенко», якщо вірити рецензіям, проходила однаково тріумфально. У квітні 1913 року театр Садовського поїхав на гастролі до Одеси, де трупа виступала у приміщенні Руського театру. Автор статті журналіст, громадський та політичний діяч Андрій Ніковський зазначав, що свого часу цей театр згорів, його переобладнали під інші нужди і пошкодили акустику, яка стала жахливою. На початку вистави театр був переповнений, але технічні проблеми не сприяли комфортному перегляду спектаклю: «Акустика неможлива, і багато з публіки просто пішло з середини вистави, бо нічого не чули. Тільки з третьої дії увага публіки зосереджувалася на грі Садовського, і настрої піднісся» [15]. Але дописувач газети зазначає, що сама п'єса Старицько-Черняхівської ніякого успіху серед одеської аудиторії не мала, бо одеська публіка зовсім не знає історії і української мови, особливо тою якою написана ця трагедія. Все це в поєднанні з жахливою акустикою на жаль не сприяла тотальному успіху вистави. «Але тих, — зазначав рецензент, — хто був підготований з історичного боку п'єса, а особливо гра Садовського зробила величезне вражіння» [15].

З початком Першої світової війни на все українське в російській імперії знову посилюється утиски, український друк в Україні було практично повністю заборонено, газету «Рада» закрито, тому згадок про «Гетьмана Дорошенка» не зустрічаємо.

У березні 1917 року виникає Українська Центральна Рада і вже у жовтні 1917 року у новоствореній газеті під назвою «Нова рада», редактором якої був Андрій Ніковський, знаходимо повідомлення, що вперше після відновлення в Театрі Садовського піде вистава «Гетьман Дорошенко». Звертає на себе також згадка про те, що роль Матері Дорошенка буде грати Софія Тобілевич, а не Любов Ліницька, як це було раніше [16].

У жовтні того ж року вистава «Гетьман Дорошенко» на прохання організаторів III Всеукраїнського військового з'їзду була показана виключно для військових делегатів. Журналіст Василь Королів, який був свідком

цієї події у своїй статті для газети «Нова Рада» писав, що велике враження справляло дві тисячі людей, одягнених у військове вбрання, свідомих українців, які дивляться виставу про боротьбу гетьмана Петра Дорошенка з Москвою та Польщею за заснування власної української держави [17]. Перед початком вистави виступала Людмила Старицька-Черняхівська, якій аудиторія влаштувала справжню овацію. «В короткій, майстерній промові, — зазначав Королів, — п. Черняхівська схарактеризувала громадські настрої епохи Дорошенка, зазначила подібні до сучасності риси тої доби, й підкреслила зв'язок між змаганнями нашого часу й тодішніми громадсько-державними ідеалами України. І, коли потім, звилася завіса, — то жива дійсність минулого встала перед очима» [17].

Всі виконавці, на думку Короліва, були чудові, але особисто він традиційно виділяє Садовського у ролі Дорошенка: «Але поміж усіх виконавців особливо могутньою вставала постать гетьмана-мученика, нещасного Дорошенка, що був цілком живою людиною, воскреслою в особі М. Садовського. Певно, дати щось більшого в цій ролі, не можна: до того вона була викінчена й оброблена». [17].

Також з цієї статті усвідомлюєш наскільки сильно вистава «Гетьман Дорошенко» піднімала самосвідомість і національний дух українців: «Аудиторія слухала п'єсу так, що часами театр здавався порожнім: не чути було людського дихання. Місцями, серед п'єси раптово вибухали й у-раз засим стихали оплески. По спектаклі, по вимозі слухачив на-спіх вийшов хор, що виконав спочатку «Ще не вмерла», а потім «Заповіт» [17].

Тобто можемо зрозуміти, що в момент творення Української Народної Республіки ця вистава стала її мистецьким символом. У грудні 1918 року у київському «Українському Клубі» приймали членів Директорії: Симона Петлюру, Володимира Винниченка, Микиту Шаповала, Федора Швеця, Панаса Андрієвського. Їх у клубі від імені старшин зустрічала хлібом і сіллю Людмила Старицька-Черняхівська. Під час зустрічі високих гостей лунав національний гімн.

21 грудня 1918 року в міському оперному театрі відбулася «урочиста вистава на честь і пошану Директорії Української Народної Республіки та героїв визволення України [18]. Цю легендарну подію за-

фіксував на сторінках газети «Нова Рада» журналіст Федір Близнюк. У виставі, — писав він, — взяли участь об'єднані артистичні сили чотирьох найкращих українських театрів м. Києва, об'єднані українські хори і державний симфонічний оркестр імені Лисенка» [18]. На події були присутні В. Винниченко, С. Петлюра і Ф. Швець, яким влаштували бурну овацію. «Перед співом «Ще не вмерла», Л. Старицька-Черняхівська в коротких словах з'ясувала присутнім значіння перемоги Директорії. Гімн був проспіваний тричі», — писав Федір Близнюк [18].

Під час цієї події було показано 3-ю дію з вистави «Гетьман Дорошенко». «Сцена переговорів П. Дорошенка з московським посланцем як не треба краще резонувала з сучасним настроєм, і слухачі кілька разів під час дії нагороджували артистів оплесками. Особливо однотайний вибух гарячого ентузіазму викликали слова Дорошенка — Садовського: А Києва — святиню всіх святинь — не віддамо ні за що!» [18].

Сьогодні в експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, у восьмому залі, можна побачити колаж, присвячений чотирьом виставам, уривки з яких були показані на цій урочистій події. На ньому ми бачимо світлини, афіші та програмки з таких вистав як: «Едіп Цар» Молодого театру, «Лісова пісня» Державного драматичного театру, «Наталка Полтавка» Державного народного театру і «Гетьман Дорошенко» Театру М. Садовського.

У шостому залі музею представлені матеріали до вистави «Гетьман Дорошенко»: фото Миколи Садовського у ролі Дорошенка, фото Івана Мар'яненка у ролі Самойловича, фото Любові Ліницької у ролі Жіночої постаті, фото Ольги Полянської в ролі полковниці Шульги і програмка вистави «Гетьман Дорошенко» у постановці Українського Національного Театру.

У сьомому ж залі музею, присвяченому діяльності Театру Миколи Садовського, можемо знайти афішу до вистави «Гетьман Дорошенко».

Однак до п'єси «Гетьман Дорошенко» зверталися різні театральні колективи, про що свідчать згадки у тогочасній пресі. У 1913 році у Катеринославі (нині — Дніпро) трупа Льва Сабініна показувала цю виставу з великим успіхом. У газеті «Рада» писали: «До Сабініна ходять більше,

майже щодня театр повний. Найбільший успіх має драма Старицько-Черняхівської „Гетьман Дорошенко“. Почали ставити її в початку липня і за 12 днів вона йшла п'ять раз, даючи за кожним разом повний збір. Певно можна сподіватись, що й ще піде декілька разів. Особливо велике враження робить останній акт, де Дорошенко, знесилений і доведений до відчаю, йде до Самойловича. Кожний раз доводиться помічати, що найбільш нервові з публіки просто таки плачуть. Гарно виконується марш Лисенка» [19].

Інший дописувач газети «Рада», який виступив з заміткою на гастролі трупи Сабініна у Воронежі, які відбувалися перед гастролями у Катеринославі, критично відгукувався про діяльність трупи: «Слід зазначити, що у цьому сезоні д. Сабінін дбав тільки про матеріальний успіх і у цьому напрямі покладено багато праці, правда, матеріальний успіх трупа мала, а гарного враження од вистав трупа не залишила» [20]. Проте про виста-



Колаж з матеріалів про вистави, показані на честь і пошану Директорії Української Народної Республіки в експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України

ву за п'єсою Старицької-Черняхівської відгукувався позитивно: «Гетьман Дорошенко» мав великий успіх як моральний так і матеріальний, бо публіки було повнісенький театр» [20].

У 1926 році у журналі «Нове мистецтво» знаходимо згадку про Сабініна, як головного режисера театральної трупи імені Славінського, яка на той момент перебувала в місті Уральськ, де знову в репертуарі театру представлений «Гетьман Дорошенко». Автор статті зазначає: «Треба одмітити художній бік театру. П'єси так званого „гопаківського“ репертуару майже викинуто, замість них введено нові, сучасні, а з старих залишили найкращі. При таких умовах публіка тепло приймає артистів, цікавиться переважно виконанням та постановкою, а не лише „співами й танцями“.

В репертуарі: Гетьман Дорошенко, Богдан Хмельницький, Жага, Юрко Довбиш, Казка старого млина, Про що тирса шелестіла, Суєта, Ревізор, Гріх, 97, Коли нарід визволяється... Уріель Акоста. Коли встигнуть поставити має піти: „Свята Йоана“ й „Гайдамаки“ — Курбаса....» [21].

Також згадки про виставу «Гетьман Дорошенко» надходили з іншого континенту, з Америки. У газеті «Діло» повідомляли: «Знаний український балетмайстер Василь Авраменко зорганізував театральну трупу під назвою „Український Народній Театр“ і з нею виставить у Ньюорку в найближчому часі в салі „Поблик Театру“ при Другій Евна недалеко 4-ї вулиці історичну драму Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко“. В драмі буде виставлений також історичний балет з відповідною музикою...» [22]. Свого часу Василь Авраменко працював у Театрі Миколи Садовського, а пізніше, емігрувавши до Сполучених Штатів Америки, зажив слави всесвітньо відомого хореографа.

У 1928 році виставою «Гетьман Дорошенко» з ініціативи актора і режисера Миколи Певного, який деякий час співпрацював з Садовським, розпочав свою діяльність Волинський український театр.

Також до «Гетьмана Дорошенка» звертався Український театр ім. І. Тобілевича, який був створений у 1928 році в місті Станіславові (нині — Івано-Франківськ). Від початку театр планувався як стаціонарний, але дуже швидко став мандрівним. З 1928 року працював під ке-

рівництвом Миколи Бенцеля. У газеті «Діло» за 1930 рік писали: «Відкриття сезону почнеться 18 ц. м. в Станивлавові (саля „Сокола“) виставою історичної драми „Гетьман Дорошенко“ в постановці режисера Бенцеля. До виведення цієї пєси з нашого славного минулого підготували гарну нову обстановку. Самого гетьмана гратиме п. Бенцаль» [23]. В дописі за 1931 рік знаходимо лаконічне повідомлення: «Гетьман Дорошенко» мав великий успіх. Публіка й актори були задоволені собою самими та взаємно. Саля тріщала» [24].

У 1932 році Микола Бенцаль у Театрі ім. Тобілевича обрав виставу «Гетьман Дорошенко» для відзначення 25-ліття своєї сценічної праці. Сам театр у пресі зазнавав критики відносно свого репертуару, але п'єса Старицької-Черняхівської і гра Бенцеля викликала захоплення: «І тут обставини мандрівного театру приневолюють його грати по черзі і в салонних пєсах і побутових, у драмі та оперетці, амантів і героїв. М. Бенцаль має гарні зовнішні дані, металічний, приємний голос в дуже добре дикцію. Найкраще виходять його історичні креації та характеристичні ролі у побутових пєсах. Також у модерному репертуарі дає він постаті добре передумані, найкраще енергійні та рішучі» [25].

У 1938 році заходом філії товариства «Просвіта» в Підгайцях Микола Бенцаль набрав повітовий режисерський курс, по закінченню якого учасники мали показати уривки з певних п'єс. У газеті «Наш прапор» писали: «На закінчення курсу дня 3. липня ц. р. учасники курсу відіграють прилюдо попис по 1 дії з таких пєс: 1) Гетьман Дорошенко, 2) Бурлака — Тобілевича і 3) Мартин Боруля» [26].

У 1942 році у газеті «Воля Покуття» анонсували прем'єру вистави «Гетьман Дорошенко» за п'єсою Старицької-Черняхівської в Українському окружному театрі в Коломиї. Прем'єра мала відбутися 10 травня 1942 року о 13 та о 18 годині. Директором театру був актор, режисер і театральний діяч Іван Когутяк. Художником театру в цей період був Данило Нарбут. Головним диригентом був Євген Цісик. Диригентом і головним хормейстером Юрій Оранський (Плевако).

Над виставою «Гетьман Дорошенко» працював головний режисер театру Петро Миронов (Миронів). У газеті «Воля Покуття» писали:

«... мистецького керівника театру п. Мироніва, що в співпраці з досвідченим диригентом оркестри п. Цісіком дали вже кільканадцять зразків високомистецьких вистав. Годі не згадати на цьому місці таких капітальних й прецизійно виставлених пес на тлі нашої героїчної епопеї, як: „Гетьман Дорошенко“ або „Батурин“, що властиво були окрасою нашого театру і вершком мистецької інтерпретації, музичного укладу й сценічного оформлення (арт. Малярки п. О. Кігури)». [27].

Під час німецької окупації Києва в місті був організований драматичний театр імені М. К. Садовського, в якому планувалась постановка «Гетьмана Дорошенка» і «Мазепи» Старицької-Черняхівської. В газеті «Література і мистецтво» повідомляли про першу читку п'єси [28], але театр швидко закrywся. У газеті «Українське слово» зазначали, що режисером вистави виступає Михайло Тінський, а художниками — Маковський та Міц [29]. Також автор статті Євген Головка відмічав, що театр ретельно підійшов до створення цієї історичної вистави, яка, на жаль, так і не була реалізована: «Нині колектив готує до постанови п'єси Л. Старицької-Черняхівської „Гетьман Дорошенко“. Над цим твором треба добре попрацювати. Керівництво театру намагається відтворити на сцені сторінку з далекого минулого життя України. Для цього влаштовуються лекції для акторів, щоб краще ознайомити їх з історичними обставинами, в яких діяли герої п'єси. Прочитано лекцію також про творчість Л. Старицької-Черняхівської» [29].

У 1917 році в Українському Національному Театрі була поставлена вистава за цією п'єсою, де головну роль гетьмана зіграв Іван Мар'яненко, а художником вистави виступив Василь Кричевський. У «Робітничій газеті» повідомляли: «Для „Гетьмана Дорошенка“ ескізи декорацій і убрань робить професор Академії В. Кричевський [30]. До речі, Василь Кричевський оформлював обкладинку п'єси Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа», яка була видана видавництвом «Рух» у 1929 році. На виставці Музею української діаспори «Кричевський. Саєнко. Учень і майстер», 2023 року можна було побачити ескізи його замальовок до цієї обкладинки.

У 1929 році ще було можливе це видання, а вже у 1930 році Старицька-Черняхівська сиділа на лаві підсудних за сфабрикованою

справою «Спілки визволення України». Важливий мультимедійний проєкт у 2023 році створив Музей видатних діячів української культури під назвою «[Не]знищен[н]і», «що на прикладі видатних родин — Косачів, Франків і нащадків Михайла Старицького — сімей Черняхівських і Стешенків — розповідає про репресивні переслідування українських інтелектуалів протягом ХХ століття» [31].

Після встановлення радянської влади в Україні п'єса «Гетьман Дорошенко» сходить на довгі роки з репертуару українського театру.

Тільки з відновленням незалежності України можна було повернутися до творчості Старицької-Черняхівської, але українські театри робили це не надто активно.

У відкритих джерелах присутня інформація лише про дві постановки п'єси «Гетьман Дорошенко» в незалежній Україні. Перша була здійснена в Івано-Франківському музично-драматичному театрі ім. І. Франка режисером Володимиром Савченком у 1991 році. А друга — у Київському театрі ім. І. Франка у 1995 році режисером Володимиром Опанасенком. Художником вистави був Віктор Баріба, композитором — Володимир Губа. Головну роль Петра Дорошенка зіграв Олександр (Лесь) Задніпровський. Актор згадував: «Пам'ятаю, як він [Опанасенко]



Афіша вистави Українського Національного Театру, 1917 р.



**Дорошенко —
Олександр Задніпровський.
Прися — Інна Капінос.
«Гетьман Дорошенко»,
Національний академічний
драматичний театр ім. І. Франка,
1995 р.**

переживав, що три роки не міг пробити п'єсу Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» [32].

Сам Володимир Опанасенко в одному з інтерв'ю казав: «Оцінювати свої постановки складно, всі вони дорогі для мене, але найдорожчі (це не означає — найкращі) дві останні: „Гетьман Дорошенко“ і „Бояриня“. — Мені хочеться їх плекати і пестити» [33].

Вистава висувалася на здобуття Національної Премії України ім. Тараса Шевченка, а сам Задніпровський казав, що на виставу приходив В'ячеслав Чорновіл і навколо неї гуртувалися національно свідомі українці [34].

Хоча сама вистава отримувала су-перечливі відгуки театральних критиків,

завідувачка літературної частини театру Наталія Пономаренко, говорячи про п'єсу, справедливо порівняла текст Старицької-Черняхівської з хроніками Шекспіра: «Прем'єрною виставою „Гетьман Дорошенко“ 12 жовтня відкриває свій 76-й Сезон Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка...

І сьогодні, з відстані часу, п'єса теж нікого не залишає байдужим, бо торкається складних сторінок нашої історії, яку відтворено в блискучій художній формі. Часом п'єса, якій властиві могутня напруга пристрастей, досконала психологічна розробка образів, за своєю стилістикою наближається до хронік Шекспіра» [35].

Людмила Старицька-Черняхівська надавала великої ролі історичній драмі у справі пробудження національної свідомості. «Історична драма, — наголошувала вона, — найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє... 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 бажаннями втаєного щастя й громадським обов'язком і т. п.» [36].

Дослідник творчості Старицької-Черняхівської Петро Кравчук, розмірковуючи про феномен успіху вистави «Гетьман Дорошенко» в Театрі Садовського зазначав: «Дорошенко Садовського сприймався глядачами як воїн, політик-філософ, гуманіст, великий патріот і вболівальник за долю рідного краю» [36]. Створений Людмилою Стрицькою-Черняхівською образ гетьмана був суголосний її власним думкам і прагненням. «Думка про самостійну Україну, — писала вона, — була провідною думкою мого життя і, звичайно, в міру своїх сил і можливості я прагнула до її здійснення» [37].

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Старицька-Черняхівська Л. Гетьман Дорошенко. Київ: Т-во Час, 1918. С. 169.
2. Література, наука, умілість і техніка. // Рада. 1910. № 164. С. 3.
3. Справочний одділ. // Рада. 1910. № 225. С. 4.
4. Скасована заборона пьєси. // Рада. 1911. № 17. С. 3.
5. Театр і музика. // Рада. 1911. № 243. С. 4.
6. Старий В. [Володимир Королів]. Український театр // Рада. 1911. № 255. С. 4.
7. Театр і музика. // Рада. 1911. № 262. С. 3.
8. Старий В. [Володимир Королів]. Український театр // Рада. 1911. № 275. С. 5.
9. Вечерницький А. [Олександр Кузьминський]. Заборона вистав «Гетьмана Дорошенка»// Рада. 1912. №10. С. 1.
10. Старий театрал. [Сергій Бердяєв]. Ще раз про заборону вистав «Гетьмана Дорошенка» // Рада. 1912. №11. С. 4.
11. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917 [Текст] /М. Садовський. Харків, Київ : «Держ. вид-во України», 1930. С.109.
12. Amateur. Український театр // Рада. 1912. №29. С. 3.

13. Амадор. [Спиридон Черкасенко]. Український театр // Рада. 1913. №48. С. 3.
14. Жицька Т. Спиридон Черкасенко — театральний критик. // Записки наукового товариства імені Шевченка. 1999. №237. С. 104.
15. В. Ан. [Андрій Ніковський]. Труппа М. К. Садовського в Одесі. «Гетьман Дорошенко». // Рада. 1913. №90. С. 3.
16. Театр і музика. // Нова рада. 1917. №159. С. 4.
17. Старий В. [Володимир Королів]. Український театр М. Садовського. Гетьман Дорошенко. // Нова рада. 1917. №170. С. 4.
18. Федір Б. [Федір Близнюк]. Урочиста вистава на честь Директорії // Нова Рада. 1918. № 240. С. 3.
19. Театр і музика. // Рада. 1913. №166. С. 3.
20. Бараба. Театр і музика // Рада. 1913. №150. С. 4.
21. М. С-чук. Українські актори на Уралі // Нове мистецтво. 1926. №5. С. 11.
22. За океаном. // Діло. 1933. №118. С. 2.
23. Український Народний Театр ім. І. Тобилевича. // Діло. 1930. №202. С. 5.
24. З театру. // Діло. 1931. №19. С. 6.
25. З театру. // Діло. 1932. №269. С. 5.
26. Повіт. режисерський курс. // Наш прапор. 1938. №70. С. 3.
27. Підсумки річної праці Українського Окружного Театру в Коломиї. // Воля Покуття. 1943. №36. С. 6.
28. Мистецька хроніка. // Література і мистецтво. 1941. №2. С. 2.
29. Головка Є. У театрі ім. Садовського // Українське слово. Київ. 1941. №73. С. 3.
30. Нові постановки в Національному театрі. // Робітнича газета. 1917. №178. С. 4.
31. Гураль О. «[Не]знищен[н]і»: мультимедійний проєкт про репресії української інтелігенції [Електронний ресурс] // Український тиждень. 2023. <https://tyzhden.ua/ne-znyshchen-n-i-multymedijnyj-proiekt-pro-represii-ukrainskoi-intelihentsii/>.
32. Поліщук Т. Останній романтик [Електронний ресурс] // День. 2002. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/ostanniy-romantyk>

33. Про Володимира Опанасенка. «Важливо, Щоб Ти Міг Почати Все Спочатку» [Електронний ресурс] // Кіно-Театр. 2002. Режим доступу до ресурсу: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/4/important.html>.
34. Лесь Задніпровський: «Наші вистави — наш спротив ворогові!»: інтерв'ю [з актором Л. Задніпровським] / взяв Едуард Овчаренко / [Електронний ресурс] // I-UA.tv. 2023. https://i-ua.tv/culture/82223-les-zadniprovskyi-nashi-vystavy-nash-sprotyv-vorohovi?fbclid=IwAR1RIXz3EscF4U45fAmIYF3QXqaiS1IVsE-mVcy7LP4_w9bLiTFiokCyeWw.
35. Пономаренко Н. Напруга пристрастей на рівні Шекспіра // Театральньо-концертний Київ. 1995. №8. С. 2.
36. Кравчук П. До питання першого сценічного втілення п'єс Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко», «Крила» та «Останній сніп» на сцені Театру Миколи Садовського (До 150-річчя від дня народження письменниці) [Електронний ресурс] // Науковий вісник КНУТКіТ. 2018. <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/217006/217061>.
37. Могильний, Л. Суспільно-політична позиція Людмили Старицької-Черняхівської [Електронний ресурс] // ВІСНИК Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2017. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1102535>.

ТЕТЯНА ЧУЙКО

заступниця генерального директора
з наукової роботи Національного
музею Тараса Шевченка,
кандидатка мистецтвознавства

СИЛА І НІЖНІСТЬ ЄВДОКІЇ БОЛДИРЕВОЇ

Заслужений художник України Євдокія Болдирева ввійшла в процес українського образотворення як майстер краєвиду, сказавши наприкінці 1960-х — початку 1970-х рр. своє вагоме слово й у жанрі портрета, зокрема, композиційного портрета. Останні десятиліття активної праці вона присвятила здебільшого жанру натюрморту, який було широко представлено на виставці з нагоди дев'яностоліття від дня її народження в 2006 р. у Центральному будинку художника. А вже ретроспективна виставка художниці до 100-ліття від дня народження репрезентувала глядачам цілісний творчий портрет ювілярки — авторки серій творів, присвячених українському селу (1968–1972), вдовам Другої світової війни (кін. 1960-х — поч. 1970-х рр.), архітектурних пейзажів, натюрмортів, що належать до кращих взірців цього жанру в українському малярстві, зокрема середини ХХ — початку ХХІ ст., а також численних шкіців, виконаних нею напередодні цієї надзвичайно поважної дати. Проте, спеціального, комплексного, дослідження творчого доробку Є. Болдиревої до тепер здійснено не було. Однак, доробок художниці, позначений гуманістичним спрямуванням, виразною національною компонентою, різноманіттям жанрів, до яких вона зверталась упродовж довгого і плідного творчого життя, сьогодні важливий як для поціновувачів образотворчого мистецтва, так і для молодих генерацій живописців — як взірець відданості фаху, залюбленості в свою землю, її природу і культуру, як джерело неабиякої вітальної енергії, що струменить із полотен авторки.

До творчого доробку Євдокії Болдиревої звертались Г. Портнов у вступній статті до Каталогу персональної виставки мисткині (К., 1975), А. Олійник у статті «Живопис Євдокії Болдиревої», які здійснили аналіз

творів художниці, що були представлені на згаданій виставці того ж, 1975 року. Відзначалось, зокрема, що широко відома своїми пейзажами авторка звернулася і до жанру натюрморту, а також несподівано ввела своє слово в тогочасну дискусію про портрет і шляхи його розвитку. За майже п'ятдесят років, що минули відтоді, про творчість Є. Болдиревої писала Т. Чуйко, зосередивши увагу на виставці творів представників родини Болдиревих, що експонувалась у 1997 р. в Державному (тепер Національному) музеї Тараса Шевченка і включала доробок художниці, її чоловіка, відомого митця В. Болдирева, а також доньки — українського графіка Н. Болдиревої та онуки Олени Толкачової, яка тільки-но розпочинала свій шлях у мистецтві. В іншій статті цієї ж авторки розглянуто окрему серію творів Є. Болдиревої, що присвячена вдовам Другої світової війни. Однак, на часі здійснення комплексного дослідження творчого доробку художниці.

На сьогодні є потреба у визначенні головних тем, до яких художниця зверталась упродовж творчого життя; окресленні співвідношення традицій і новаторства в її доробку; простеженні його жанрової специфіки; увиразненні особливого емоційного ладу, притаманного малярству Є. Болдиревої.

Євдокія Гаврилівна Болдирева (у дівочстві — Буряк) — народилася в 1916 році у промисловому Кривому Розі. Майже все дитинство майбутньої художниці минуло в місті Авдіївці, біля великої залізничної станції. Від чотирнадцятого року XXI століття ми з тривогою вслухаємося в новини, хвилюючись через руйнування міста на Сході України, спричинене російсько-українською війною. Художниці майже століття тому судилося побачити, як у тяжких умовах, між двома війнами, розбудувалась промисловість Донбасу, і як відбудовувалась уже після Другої світової. Її навчання в Київському художньому інституті також перервала та війна. Диплом про вищу освіту вона отримала 1946 року. Серед викладачів Є. Болдиревої в інституті поруч із знаменитими живописцями К. Трохименком, М. Шароновим був відомий майстер натюрморту, портретист і пейзажист О. Шовкуненко. Ґрунтовно опанувавши фах, молода художниця, як і її вчителі, звернулася до індустріального пейзажу. Опти-

мізм і віра в майбутнє, що притаманні юності, дозволили Є. Болдиревій захопитися великими новобудовами, що поставали навколо. Вочевидь, це було закономірно. Поцінувати відбудову по-справжньому могли ті, хто бачив, як Україна і, здавалось, увесь світ летить у чорну прірву Другої світової війни. Зважаючи на особливості історико-культурної ситуації тих десятиліть, карколомні повороти в долях багатьох митців, сьогодні може постати питання, чи могла художниця з часом перетворитися на таку собі «співувачку небувалих успіхів країни Рад», вірну ідеологічним канонам соціалістичного реалізму? Спілкуючись із Євдокією Гаврилівною з різною інтенсивністю понад два десятиліття, беруся стверджувати — ні. Вона намагалася завжди залишатися собою, відтак її голос у мистецтві був справжнім. І це, в поєднанні зі ширістю, притаманною емоційній тональності творів художниці, робило той голос неповторним. За різних життєвих обставин її земля, голос крові, звучали в живописі художниці правдою про себе. Про мешканців українських сіл, про натруджених вдів війни. Про особливості світовідчуття і символіку кольорів. Про народну культуру й набутки образотворчого мистецтва. Мудрість і неабиякий життєвий досвід, сила характеру і глибина почуттів мисткині вирізняли її як особистість, як жінку, як художника. Тому й вдавалося так проникливо й, попри все, життєстверджуюче писати образ сучасної їй України, як родини в ширшому сенсі. Цей образ складається із портретів наших земляків — ще дітей і вже людей старшого віку; з настроєвих, часто дуже ліричних, краєвидів; із розкішних барвистих натюрмортів. Проживши сто років, художниця написала десятки картин, що утворили художній документ епохи. Експозиції її персональних виставок, більш чи менш масштабних, віддзеркалювали особистість мисткині: кожна з них — про смуток і радість, про ніжність і силу, про гідність і доброту. Саме це помічала й цим переймалася Є. Болдирева, міряючи за власною шкалою цінностей.

Звертаючись до спадщини художниці в жанрі краєвиду, зазначимо, що в 2-й пол. 1940-х — на початку 1960-х рр., у період активної праці над індустріальними пейзажами, вона писала не лише шахти та домни, залізницю й металургійні заводи Донбасу, на якому виросла. В ті

півтора десятка років вона створила ряд архітектурних пейзажів, переважно київських. Серед них «Андріївська церква» (1946), «Київ. Вокзал» (1951), «Київ. Біля Університету» (1952), «Лавра. Дзвіниця. Етюд» (1956), «Лавра. Етюд» (1956), «Дзвіниця. Етюд» (1959). В той же час у її доробку з'являються краєвиди України: «Дніпро під Вишгородом» (1946), «На галявині» (1952), «Київ. Дніпро» (1954), «Кримські гори», «Чорне море», «Коктебель» (усі — 1957), а також Вірменії — «Озеро Севан» (1956). З 2-ї пол. 1960-х рр. індустріальний краєвид у доробку Є. Болдиревої вже не зустрічається. Натомість із цього часу посилюється ліричний, а згодом навіть філософічно-медитативний струмінь у роботах цього жанру: «На озері» (1967), «Київський каштан» (1967), «Прилетіли лелеки» (1968), «Початок осені» (1972), «Захід сонця» (1972) та ін. Ці твори також свідчать про зацікавлення художниці творчими набутками представників «живописного реалізму» початку минулого століття. Як відомо, в руслі цього мистецтва в багатьох національних художніх школах Європи особливого розвитку набув пленерний ліричний краєвид, де характер і стан природи співзвучні з настроєм і почуттями людини. Краєвиди Є. Болдиревої сповнені радості й повноти буття, з його цвітінням і опаданням, із весняними веселощами, лагідністю літа, легкою осінньою зажурую. Художниця милується світлом весняних садів, інтерпретуючи його, як прояв просвітленості внутрішнього світу. Вона тішиться тим, що на тлі білих снігів оптимістично й весело дзвенять кольорами розсипані попід лісом хатки, перегукуючись із уцілілими від осені мідно-червоними кронами дерев. [Іл. кол. 1, 2]. Яка б нота ліричного стану не забарвлювала емоційний лад твору, всі вони перш за усе — життєстверджуючі. А це — характерна прикмета всієї творчості художниці, віддзеркалення її світосприйняття. Тому й «Київський каштан» Євдокії Болдиревої — квітучі свічки крони, що ніби вриваються знизу праворуч, зайнявши майже весь простір полотна, на тлі насиченої блакиті небес — символізує торжество вічно обновлюваної природи, радість буття.

Окремо скажемо про шевченківську тематику в творах художниці. Вона звернулася до мистецької фіксації місць, пов'язаних із перебуванням поета, до прикладу — «Седнів. Кам'яниця» (1986). Важливою для

Є. Болдиревої була комемораційна складова, тому вона неодноразово писала Тарасову гору в Каневі, а в картині «У Кобзаревій хаті» (1964) художниця приділяє увагу, так би мовити, частковостям як складникам великої і величній теми: старанно припрацьовує деталі — йдеться про інтер'єр і особисті речі митця-кобзаря. В такий спосіб передано відчуття його незнищеної духовної енергії, що зберігається в історичній пам'яті народу.

Важливу складову творчого доробку Є. Болдиревої становлять портрети та жанрові картини, виконані під час подорожей українськими селами в 1968–1972 рр. [Іл. кол. 3, 4]. Вражає наскрізний антропоцентризм цих творів. Герої Є. Болдиревої стримані у зовнішньому прояві емоцій, з почуттям власної гідності. Вбрані скромно й дуже просто, ці люди виглядають дуже природно в своїх оселях. Вони — рушійна сила українського світу, що піднявся після голодоморів та лихоліття Другої Світової війни, але так і не зазнав того життя, яке було в інших народів Європи, навіть Східної. Їхні будні — важка щоденна праця, їх побут — прання в ночвах, лушення кукурудзи всією родиною, носіння води відрами. І при цьому — збережена людська гідність, адже завдяки своїй працелюбності підняли хоч невеличке господарство, аби тримати родину; виростили дітей після війни і їм передали любов до праці та прагнення естетизувати середовище на ґрунті народної культури. Вони постають уособленням вітальної сили, яка віднаходиться в них самих, у їхніх людських якостях, допомагаючи відроджуватись після спалахів одвічної битви добра зі злом. Найчастіше у цих творах Є. Болдиревої звучить мотив родини: батьки, дідусь із онуками, подружжя, мати з синами, брат і сестра, тато й мама з дитиною, які разом працюють. Очевидно, що тема материнства, цінності родинного кола — одна з найближчих для неї. Іноді герої Є. Болдиревої — за роботою, іноді — під час відпочинку, часом — вони позують художниці. В останньому випадку творам притаманна особлива урочистість, що підкреслює велич і святість натруженої людини, яка зазнала на своєму віку чимало страждань. Це пояснює певну репрезентативність портретних образів. Навіть діти, здавалось би — безтурботні в цю пору життя, сповнені усвідомлення відповідальності, що змалку лежить на них. Вбрані найчастіше так само просто, як і дорослі, вони здебільшого — серйозні

не за роками, з очима, подібними до іконописних ликів. В портретах і жанрових картинах, або ж композиційних портретах, бачимо інтер'єри сільських хат. Дотримуючись віднайденого алгоритму, художниця завжди вводить у композицію національну компоненту: вишитий рушник, фрагмент килима з українським народним орнаментом, вкриті візерунками подушки, мереживо простирадла на ліжку, мисник із керамічним посудом, квітчасту хустку тощо. В такий спосіб вона чітко означає координати своїх особистісних, мистецьких зацікавлень. Не даремно серед цих творів є кілька портретів її батьків. Прикметно, що Є. Болдирева не вдається до надмірного етнографізму. Візерунки й орнаменти килимів та вишивок, що є тлом для змалювання постатей селян чи мешканців невеличких містечок, не прописані детально. Вони змальовані радше узагальнено, адже інтерпретовані художницею, як своєрідна картина світу, рідного для персонажів і для неї самої. Є. Болдирева вдається до засобів лінійної пластики, графічно обводить контуром силуети. Чіткий рисунок органічно поєднується у неї з живописною формою. За спостереженням А. Олійник, художниця була прихильницею простої й урівноваженої композиції [2, с. 28]. Часом вона вдавалася до прийому своєрідного кадрування змальованого інтер'єру, сміливо обтинаючи його згори, ліворуч та праворуч. Прикметним є й оригінальний підхід до колористичного вирішення. Художниця засвідчує знання народного декоративного мистецтва. Проте добірна соковита яскравість локальних кольорів у деяких творах застосована власне для інтерпретації виробів народного мистецтва, що їх вона змальовує, акцентуючи таким чином на основоположних принципах буття її героїв. Вирішуючи декоративно-живописні завдання, Є. Болдирева дотримується характерної для неї в цій серії палітри: сполучення червоного, синього та зеленого, коли один із них — чистий, яскравий, а інші менш насичені, більш бліді, спостерігаємо в кожному творі. У поєднанні з міцним, упевненим рисунком, графічним контуром, пластикою ліній, це дозволяє створювати переконливі в своїй правдивості художні образи.

Звертаючись до образів своїх сучасників, осмислюючи у малярстві їх силу і витримку, стійкість до випробувань і сподівання на краще

майбутнє, залюбленість у красу і пошанування давніх народних традицій, авторка з переконливістю художнього узагальнення написала правду про життя українського села кінця 60-х — поч. 70-х років ХХ століття.

Є. Болдирева вдумливо й серйозно осмислювала художній досвід попередніх генерацій українських митців, тих, хто прямо чи опосередковано був її вчителями. Тут на часі ще раз згадати її викладачів у ХХІ. Професори М. Шаронов, О. Шовкуненко, К. Трохименко, засвоївши блискучу академічну школу рисунка і живопису в Петербурзі, як талановиті педагоги, вчили виконавській майстерності вже своїх вихованців у Києві. Великий вплив на формування творчої індивідуальності Є. Болдиревої мало, вочевидь, і малярство професора Київського художнього інституту Ф. Кричевського. Є. Болдиреева не лишилась байдужою до творчого спадку представників руху, знаного як «живописний реалізм» початку ХХ століття. Яскравим представником його в Україні був якраз Ф. Кричевський, для чиєї творчості була характерною ідея історичної стійкості народного національного побуту, його мальовничої краси, що внутрішньо протистояли соціальним драмам. Як видно, у своїй мистецькій практиці Є. Болдирева переосмислювала обидві тенденції цього руху: як багатоколірності, соковиті барвистості, широкого пластичного мазка, так і стриманості колірної гами, графічності контурної лінії й силуету. Отож, і сама ідея, і манера письма художників, прихильників тієї чи іншої тенденції, які всотали досвід імпресіонізму чи модерну, була близькою творчим пошукам Є. Болдиревої. Відомо, що викладач ХХІ Б. Йогансон свого часу говорив про ухил до імпресіоністичного декоративізму в творчості Ф. Кричевського, згодом П. Мусієнко писав про його «прихильність до декоративного трактування форми» [1, с. 100], Л. Членова зауважила про те, що він «прекрасно володів засобами лінійної пластики, графічною виразністю силуетів і контурів» [3, с. 66], а «барвисте багатоголосся живопису надавало всьому завершеності виразу» [3, с. 66]. Доробок Є. Болдиревої красномовно свідчить про її найбільші мистецькі зацікавлення й уподобання, творчі спрямування. В ньому простежується вплив могутньої особистості й магнетичної постаті Ф. Кричевського.

Серед творів художниці кінця 60-х — поч. 70-х років ХХ ст. виокремлюється серія, присвячена вдовам Другої Світової війни, що експонувалась у Національному художньому музеї України. Є. Болдирева, спрямовуючись до лаконізму виражальних засобів, відмовившись від деталізації при змалюванні образу, підносить зображені постаті до рівня певного узагальнення, надаючи їм ваги символу. Це — жіноча доля цілого покоління українок. «Подруги», «Холодно», «Дві жінки» — твори, в яких чи не найяскравіше втілено типове життя селянок кінця 60 — початку 70-х років ХХ століття. Художниця піднімає цілий пласт історії: Європа ще не загоїла таку повоєнну рану, як явище вдівства. Тема вдовиної долі в тогочасних умовах українського села звучить у творах Є. Болдиревої пронизливо, обпалюючи високим трагізмом. Не прописуючи детально рис обличчя, лише кількома мазками чи лініями вона дає можливість відчутти силу погляду, в якому — характер, поглиблена стражданнями мудрість, рішучість у бажанні достойно і стримано нести свій хрест. [л. кол. 5]. Часто тло, на якому постають героїні творів Є. Болдиревої, — досить умовне, вкрай скромний інтер'єр поданий натяком. Це допомагає акцентувати на внутрішньому світі жінок, в якому незбориме материнське бажання підняти дітей, прагнення — попри пекельні труди і самоту — радіти світові. «Подруги» — змалювання вдовиного сестринства, коли немолоді жінки згадують колишнє чи говорять про онуків, намагаються на мить розраяти одна одну, розігнавши тугу. У кожному творі серії прочитується присутність авторки, якій і самій властиві й сила духу, і життєствердна позиція. Головною метою художниці є передача психологічного стану цілого покоління українських жінок. Як зазвичай у творах цього періоду, вона вдається до лінійної пластики, чіткого й виразного окресленого контуру. Унікаючи тепер надто яскравої палітри, Є. Болдирева використовує два-три відтінки стриманої колірної гами: найчастіше теплі коричневі і сіруваті, вдається й до холодних блакитних і димчастих сіро-зелених. Яскраві барви застосовано для змалювання інтер'єру сільської хати з народно-декоративними оздобами. Загалом, твори серії вирізняються деяким аскетизмом у використанні засобів виразності. Євдокії Гаврилівні вдалося уникнути пафосу і надмірної мальовничості, натомість ці

твори вирізняються якісним живописом, концентрованою силою художнього бачення, продуманими засобами втілення образу. Сьогодні, майже через півстоліття, можемо стверджувати, що це був успіх у розкритті історично значущої теми.

Натюрморти Євдокії Болдиревої належать до кращих зрізців цього жанру в українському малярстві, зокрема середини ХХ — початку ХХІ ст. Одновидові й змішані, найчастіше інтер'єрні, вони є, сказати б, живописною «одою до радості». Ніби всупереч усім випробуванням і лихоліттям, яких зазнала наша земля, художниця наголошує на красі її природи, родючості, пишності й багатобарвності. Вона віддає перевагу стиглим овочам, соковитій городині. Жовто-помаранчева сонячність гарбузів, таємнича фіолетова насиченість баклажанів, яскраво червона заграва перців, лілові полиски цукрово-білого часнику, золотаве мерехтіння цибулі, майже прозора зеленавість кабачків, смарагдова зелень огірків... Кожен такий натюрморт Євдокії Гаврилівни — непроминальне свято врожаю. Вона дуже любила писати гарбузи: цілі, розділені на скибки, надрізані у формі ліхтарика. Як не згадати відомий фольклорний мотив, поширений завдяки народній пісні «Ходить гарбуз по городу».

Художниця не обминула увагою змішані натюрморти. Композиції зі стиглими фруктами, пляшками різноманітних вишуканих форм, мерехтливими сервізами приваблюють колористичним багатством. Ці твори Є. Болдиревої викликають низку асоціацій, своєрідно конструюють цілі історії, тож глядач отримує імпульс до індивідуального прочитання кожної з них — звідки взявся той чи інший предмет, хто ним користувався, які це були люди, в яких взаєминах вони перебували... Художниця ніби прочиняє двері до кімнати, трішки піднімає покрив таїни, а уява глядача будує драматургію.

В натюрмортах виявляється й реалізується повною мірою прагнення Є. Болдиревої до декоративності не лише як ознаки фаховості, а й як можливості якнайповніше реалізувати свої творчі інтенції. Яскраві й соковиті, твори художниці відзначаються темпераментним за манерою живописом. Вона майстерно передає матеріальність предметів, упевнено ліпить форму. Євдокія Гаврилівна досягає задуманого ефекту, часом

вдаючись до різноманітної пастозності письма. Очевидно, що ще з часів навчання в інституті вона перейнялася глибокою повагою до природи. Натюрморти художниці побудовані з дотриманням вимог до жанру: композиція продумана й організована, написана з відчуттям єдності холодних і теплих кольорів, вдало розв'язано проблему передачі освітлення з урахуванням ролі світлотіньових контрастів. Цікаво, що твори сповнені особливою динамікою, вони пульсують внутрішньою енергією. Цього досягається завдяки чергуванню предметів різної форми в межах однієї групи, а також через ритм смуг на скатертинах, через складки драпірувань тла, пластичну лінійність квіткових стебел. У поєднанні з дзвінкими фарбами ця динаміка сприяє створенню улюбленого Євдокією Гаврилівною життєстверджуючого живописного образу. Саме життєстверджуюче начало спонукає художницю до пошуку нових засобів виразності, зокрема у використанні кольорових сполучень. Вона сміливо експериментує, проте вміє утримуватися в межах загальної кольорової гармонії. [л. кол. 6].

Окремо варто сказати про квіти, які Є. Болдирева писала все життя. Натюрморти і картини-натюрморти: букети у вазах, кімнатні рослини — в горщиках, квіти на балконі, великі буйно розкішні кущі в садку чи на городі... Квіти — живі і життєнасажуючі, подаровані до ювілею чи з іншої нагоди, понад вечір і зранку. Цілий життєпис маленьких «букальців» із світу радості. Коли художниця писала букети у вазах, то, за законами жанру, квіти ставали головними в композиції. Ретельно, проте без упадання в натуралізм, виписувалася кожна пелюстка й — не була би то Євдокія Болдирева — передавалася пластика квітів: вигин стебел, що тягнуться до сонця, здвиг пелюсток, що заворушив вітер. Ефект руху, експресія і динаміка в композиціях з кімнатними квітами передаються художницею в спосіб комбінування кількох рослин із листям різної форми та рельєфу. В одному з таких творів поєднано три різні рослини, написані у теплих та холодних відтінках зеленого кольору; для тла обрано теплу гаму — від вохристого, спалаху помаранчевого, до відтінків червоного. Художниця вирішує декоративно-живописні завдання, засвідчуючи, що вишукану красу можна спостерегти і в, здавалося б, буденному мотиві. Пишучи великі маси квітів, Є. Болдирева зверталася до імпресіо-

ністичної манери. [Іл. кол. 7, 8]. Звісно, в усякій квітці, в кожному букеті, у кожному кипінні квітучих кетягів відчувається настрої, душевний стан самої художниці. Вітха і пристрасть, відчуття повноти життя й радість творення; часом — легкий смуток, бо все минуше. Певно тому й відлунює філософічне «Все йде, все минає» в палахкотінні мальв серед вечорового присмерку. І мальви в цій картині — символ рідної землі, її щедрої повнокровної краси, вічного прихистку для натомлених душ.

Отже, Є. Болдирева — майстер пейзажу, в доробку якої на початках творчості часто зустрічався його індустріальний різновид; вона також — авторка цілого ряду архітектурних, зокрема київських, краєвидів. У пору творчої зрілості художниця значно посилила в творах цього жанру ліричний струмінь. В жанрі портрета, зокрема композиційного портрета, вона досягла значного успіху, змальовуючи людей села, вдів Другої світової війни, акцентуючи на людській гідності, збереженій у найтяжчих часах лихоліть ХХ століття. В цих творах яскраво проявився антропоцентризм авторки та її прагнення зберегти й увиразнити національну компоненту. Є. Болдирева — автор численних натюрмортів, що стали для художниці можливістю віддати належне красі української природи, її родючості, пишності й багатобарвності. Одновидові й змішані, найчастіше інтер'єрні, вони випромінюють потужну життєву силу рідної землі мисткині, засвідчують талант авторки бачити й ділитися всеперемагаючою радістю життя попри випробування й війни. «Любіть Україну!» — можемо сказати, що ці слова відповідають творчому кредо художниці Є. Болдиревої.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Мусієнко П. Федір Григорович Кричевський. К., 1966.
2. Олійник А. Живопис Євдокії Болдиревої // журнал «Образотворче мистецтво», № 5, 1975.

ОЛЕГ ЗАЙЦЕВ

аспірант НАКККиМ (Київ),
арт-директор міжнародного театрального
фестивалю моновистав
«Монологи над Ужем» (Ужгород),
заслужений працівник культури України

КУЛЬТУРНИЙ КОД СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ

Кожна епоха пропонує свій набір культурних кодів, відкритих до змін та народження нових культурних змістів і кодів. Тематикою культурних кодів у мистецтві довгий час займаються не лише культурологи, а також мистецтвознавці. Дослідниця Олена Афонінна вважає, що «Коди культури нерідко розглядають як внутрішню властивість власне художньої культури, інколи основний акцент робиться на кодо-мовних особливостях образності у різних видах мистецтва» [1, с. 33]. Проблема культурного коду, також втілена та закріплена у творах мистецтва сценографії. В умовах сьогодення усе більше виявляється трансформація культурних кодів саме в сценічному просторі, яке стає одним з найважливіших диференційних ознак театральної культури.

Культурні коди сценічного простору заслуженого діяча мистецтв України, лауреатки всеукраїнської премії НСТД України імені Федора Нірода (2009), обласної премії імені братів Августина-Юрія та Євгена Шерегіїв (1999, 2000, 2009, 2016, 2022) Емми Зайцевої являють собою унікальний приклад поєднання авторської волі, суб'єктивного початку та театральної традиції, що робить їх особливо цікавими для аналізу особливостей сценографії Закарпаття. [Іл. кол. 1].

Емма Іванівна Зайцева (Косинська) народилась 2 червня 1970 року у місті Рівне в простій родині, яка не мала жодного відношення до мистецтва. Художниця згадувала, що «<...> в дитинстві страшенно любила годинами щось майструвати, або шити одяг для своїх ляльок. Приміром, у перших класах школи я зробила з маминої коробочки з-під крему карету, в якій навіть дверцята відчинялися. Обшила її тканиною, прикрасила намистинами — вийшло дуже гарно» [5, с. 15].

У 1985 році після закінчення Рівненської дитячої художньої школи майбутня театральна художниця їде до родичів в Ашгабат, де поступає до Туркменського державного художнього училища імені Ш. Руставелі на відділення «Театральної декорації» (курс Донатара Чарієва).

1989 році, отримавши диплом художника-декоратора, вона повертається до Рівного, а вже у вересні приходить до Рівненського обласного українського музично-драматичного театру. За період роботи у театрі (1989–1997) художниця зробила оформлення до вистав: «О, музика, музика, музика» А. Гаврюшенка (1995), «Зачарована рукавичка» Я. та І. Злотопольських (1996), «Як наші діди парубкували» В. Канівця (1997), «Сосиски, консерви та небо в алмазах» М. Супоніна, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького (1997). «У Рівненському театрі виробився власний сценографічний стиль завдяки художнику Н. Бобришевій — постановнику «дорослих» вистав. Дитячі спектаклі оформляє інша художниця — Емма Зайцева» [9]. Так, дитяча вистава «Зачарована рукавичка» Я. та І. Злотопольських із святковим ярмарком, веселими шедрівкам, гарячими пирогами та лисячими хитрощами. Художниця згадує, «Оскільки часи були складні (на дворі 1996 рік) дирекція театру одразу сказала «Коштів немає, тож костюми робимо з підручних матеріалів». На театральному складі була лише сіра мішкловина та манільський канат. Так завдяки цим простим матеріалам на сцені з'являються казкові мешканці лісу в фарбованих костюмах з мішкловини, а замість хутра був розпутаний манільський канат. До речі ця вистава на сцені театру пройшла більше 100 разів» [6, с. 25].

Вистава «Кайдашева сім'я» за твором І. Нечуя-Левицького з'явилася на рівненській сцені в червні 1997 року. Сценограф запропонувала єдину декораційну конструкцію, яка мала вигляд іконостаса. На першому поверсі проходило повсякденне життя героїв, а на другому — сцени спогадів та мрій. Український побутовий костюм доповнював сценічний простір вистави.

Восени 1997 року разом з родиною художниця переїжджає на Закарпаття у місто Ужгород. А вже з лютого 1998 році стає головним художником Закарпатського обласного українського музично-драматич-

ного театру. «Відповідальність молодій художниці перед Закарпатським театром та перед глядачем зростала ще й з тих моментів, що свого часу художниками вистав тут були відомі й надзвичайно талановиті митці: народний художник УРСР Ф. Манайло, художники М. Манджуло, С. Усик та інші» [3, с. 124].

Маючи широкий кругозір, наділена художнім смаком та творчою фантазією, Зайцева із захопленням починає формувати культурні коди не лише у сценічному просторі Закарпаття та України. Новим іспитом для театральної художниці стає оформлення звітних концертів майстрів мистецтв та художніх колективів Закарпатської області в м. Київ (Палац «Україна», 1999–2009). Керівництво області перед головним художником поставило завдання показати красу та колорит Закарпаття. Поїздки по області, знайомство з культурою, мистецтвом, та побутом різних національностей Срібної землі поповнили запас вражень і підказали шляхи вирішення декораційного оформлення звітних концертів. Художниця представила на суд київського глядача сценографічне оформлення: «Хустка», «Каравай», «Коронка» (1999). Усі композиції були виконані в цікавому кольоровому та неповторному національному рішенні. Художниця довела, що вміє легко орієнтуватися у масштабах будь-якої сцени. Оформлення було дуже колоритним, легким та мобільним, за домовленістю з керівництвом Закарпатської області декорації майже рік залишалися у Києві для концертних заходів Палацу «Україна» [4, с. 245].

За проведеним аналізом ескізів костюмів та декорацій художниці до вистав українського театру, можна побачити їх жанрові особливості, характер закарпатської драматургії, режисерський задум та творчу індивідуальність театрального художника. «Емма Зайцева не належить до бунтарів, радше до людей, які завжди сягають суті» [8]. За великий та плідний період роботи у Закарпатському українському театрі були зроблені сценографія та костюми до багатьох вистав, серед основних: «Закарпатський вертеп» А. Філіпова (1999), «Танго для тебе» братів Шерегіїв (1999), «Банкрот» за М. Старицьким (2000), «Все починається з любові» Л. Суценка, В. Хаїта (2001), «Шампанського і карету» («Ретро») О. Галіна (2002), «О'кей, Мойшо!» С. Кузика (2004), «Судний час» І. Ко-

зака, «Обережно жінки» А. Курейчика (2009), «Що залишаємо людям?» І. Чендея, «Назар Стодоля» Т. Шевченка (2011), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (2012), «Здрастуйте, я ваша тітонька» Б. Томаса (2013), «Турецька шаль» А. Горіна (2015), «Орфей і Евридика» Ж. Кокто (2016), «Шаріка» Я. Барнича (2017), «Жменяки» М. Томчанія (2019), «Думи мої думи» за Т. Шевченком (2020), «Крик нації» Л. Колосович, О. Белої (2022), «Танок блукаючого вогню» за Д. Кременем, «Один» за П. Скунцем, «Солодка помста» («Декоратор») Д. Черчилля (2023) та багато інших.

У виставі «Банкрот» («За двома зайцями») за М. Старицьким (2000) художниця за допомогою кодів та символів створює на сцені театру циркове дійство. У сценічному просторі з'являється: манеж, форгант, трапедії, кольорові куби — усі елементи справжнього циркового дійства. Костюми героїв вистави були виконані в стилі авангарду та клоунади. Наприклад, костюм Голохвостого був зроблений з прозорої плівки, на якій були наклеєні кольорові жіночі долоні, що демонструвало його бідність та легковажність у стосунках з жінками. Журналіст Петро Онисько у рецензії на виставу зазначав, «костюми художника Емми Зайцевої, яка працює в облмуздрамтеатрі порівняно недовгий час, доклала немалих зусиль, щоб мюзикл виглядав справді видовищно. Вбрання героїв і героїнь поєднували в особі й «фактурні» елементи (тому, що Секлита повина залишатися Секлиткою), і стиль, притаманний кабаре початку століття і сучасні наряди «нових українців», і навіть тенденції з останнього прет-а-порте модельєра Юдашкіна. Тому майже 50 процентів тієї самої шоу-вистави тримав на собі одяг персонажів» [11]. [Іл. кол. 2].

Також важливо відзначити, що створені Е. Зайцевою декорації та костюми до музичної вистави «О'кей, Мойшо!» С. Кузика (2004) свідчать не тільки про багату уяву художниці, а й про тонке розуміння колориту у сценічному просторі вистави. Дія вистави відбувається у маленькому єврейському містечку, яке часто зустрічаємо в творах Шолом-Алейхема. Художниця створює декораційне оформлення у чорному кабінеті. Біля куліс на першому та другому плані будує ряди з колосків пшениці у які були вмонтовані електричні лампочки (сцена «Молитва» та «Весілля»). В

глибині сцени розміщує великий живописний задник, на якому зображене колоритне єврейське життя. Замість падуг малює великий таліт, як символ єврейської нації. Єврейські костюми героїв були зроблені відповідно до їх сценічних образів та мали елементи стилізації. «Дуже вдало сценограф використовує живописну систему оформлення у виставі. Дія вистави відбувається на тлі задника, розписаного під впливом живопису Марка Шагала» [6, с. 54]. Вільний сценічний простір надав більшу свободу режисеру (А. Філіппов) для побудови музичних номерів та масових мізансцен. Володіючи глибокими знаннями сценічного простору, художниця вільно оперувала мальовничою декорацією, відкриваючи в ній традиційність єврейського мистецтва в живописних та семіотичних образах. [Іл. кол. 3, 4].

Досліджуючи культурні коди, неможливо не розглянути виставу «Лізістрата» Л. Філатова на сцені Мукачівського драматичного театру (2006). Нестандартне прочитання античного сюжету, винахідливість театрального художника у створенні сценічної дії зробили веселу, мудру, дотепну виставу більш сучасною та зрозумілою для глядача. Сценограф Е. Зайцева замість античних колон розставляє по сцені білі куби різних розмірів, на яких під час сценічної дії працюють герої вистави. В глибині сцени на різних планах розміщує білі простирадла. Театральні костюми, виконані по архітектоніці, були виразні за малюнком та кольором. Кожен костюм — це образ, так жіночий склад вистави спочатку одягає банні різнокольорові халати, а згодом білі простирадла, голова покрита шапками для душу. Чоловічий склад у виставі завжди одягнений у чорний діловий костюм. Журналіст Федір Сірко у рецензії зазначав, «<...> трактовка сценічного простору взагалі несподівана (сценографія Е. Зайцевої) на сцені розвішані на мотузках випрані простирадла перетворюються на неприступну фортецю, за якою ховаються жінки і куди так рвуться справжні чоловіки» [Іл. кол. 5].

У березні 2009 року Закарпаття відзначало річницю історичних подій під містом Хуст (1939). Художниця робить оформлення до історичної драми «Судний час» І. Козака, яка розповідає про останні дні життя Президента Карпатської України, Героя України Августина Волошина.

Сценограф ділить сценічний простір на три місця дії. Біля правого ігрового порталу — камера, в якій сидить Волошин (старі нари, над головою маленьке віконце тюремної камери). Біля лівого порталу кімната слідчого НКВД де проходять багатогодинні допити головного героя (висить великий портрет Сталіна під яким розташований письмовий стіл з червоною скатертиною та лампою для допитів). По центру сцени стоїть дерев'яний пандус — дорога життя, — на якому відбуваються сцени спогадів про дитинство, юність, про рідне Закарпаття. У глибині сцени художниця розташовує біле полотнище як символ родинного рушника, який стає під час дії екраном для відеоряду вистави (куточок Праги — арештовано Волошина; Москва — страшні допити, Хуст — рідний дім, мама, кохання). В цьому ж році ця вистава отримала вищу нагороду Закарпаття — обласну премію в галузі театрального мистецтва імені братів Шерегіїв. [Іл. кол. 6].

Творчий шлях Е. Зайцевої відрізняється цілеспрямованістю, високою вимогливості до себе та визначеності поставлених завдань. Головне — пошуки найбільш точних і виразних засобів для створення культурного коду образу вистав. Весь талант сценографа, всі сили вона віддає сценічному втіленню своїх задумів. Ця виняткова любов та відданість театру принесли художниці заслужений успіх. Так, у грудні 2009 році вона вперше за усю історію закарпатського театрально-декораційного мистецтва отримує почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України».

У 2012 році на сцені українського театру відбулася прем'єра музичної комедії «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненко. Досліджуючи ескізи та макет декорації, прослідковується відмінність цієї постановки від інших традиційних оформлень української класики. Зайцева створює барвисту оздобу сцени за мотивами Петриківського розпису. Адже розписом традиційно займалися переважно жінки, тому малюнки вирізняються нотками жіночої естетики. Декорація була зроблена у вигляді двох дугоподібних падуг з яскравим рослинним орнаментом, який був пронизаний світлом. З живописних падуг петриківський розпис плавно переходив на усі елементи декорацій та меблів, які художниця розташувала на планшеті сцени. У другій дії відбувається

зміна елементів декорацій (сцена у хаті). По центру з'являється велика яскраво синя скриня (елемент розпису «цибулька» та «калина»). Ця скриня у виставі виконує декілька функцій (стіл, скриня). Замість живописного задника українського села, який постійно використовувався у оформленні цієї вистави, художниця на сценічні штанкети планово вішає маленькі живописні хатинки та церкву. Щоб доповнити атмосферу українського села у виставі по всій сцені були розставлені великі та малі помаранчеві гарбузи. Костюми героїв відповідали українським традиціям та містили коди з петриківською символікою. Так, наприклад, «квітка» — це символ краси природи; калина та мальва вказують на жіночу вроду, «півень» — символізує пробудження природи; «зозуля» — плинність часу. Наприклад, костюм Стецька відрізнявся від традиційних образів, які ми постійно бачимо у виставах, починаючи з театру Миколи Садовського. Стецько від Е. Зайцевої — це елегантний, міський модний парубок, який слідує за собою але хоче одружитися з простою дівчиною з села. Декорації та костюми Е. Зайцевої по-справжньому бездоганні, образи відповідають задуму вистави, відрізняються смаком та культурою виконання. Знання сценічного простору, довершене володіння допомагає сценографу створювати справжнє, повноцінне образне рішення спектаклю і дозволяє їй з успіхом вирішувати великі серйозні проблеми, які стоять зараз перед театральними художниками. [Іл. кол. 7].

У творчому характері Емми Зайцевої є одна чудова фахова риса — відповідальність в оцінках можливих варіантів сценографічної подачі вистав. Ця її об'єктивність і прямолінійність часом не до вподоби деяким режисерам, але вона як фахівець ніколи не йде на змову із власною совістю, не вдається до фальшивого потакання режисеру, коли виникають спірні моменти в процесі підготовки вистави. Театрознавець Василь Неволов стверджував, «У кожному її ескізі — глибокий зміст, який треба пізнати. Емма Зайцева — багатогранний талант, добрий і щедрий, бо такими є її роботи. Праця цієї мисткині є щедрим золотим промінчиком у нашій буденності, який кличе до прекрасного» [10, с. 97].

2022 рік відкриває новий етап культурних кодів у сценічному просторі Закарпаття. Сценічний простір багатьох вистав стає порожнім і

займає важливе місце в теорії знакових систем. Німецький драматург та режисер Й. Гете зазначав, що «сцену треба розглядати, як картину без фігур, яка останнє замінюється акторами» [5]. Підтвердженням цієї думки стає оформлення вистави «Крик нації» Л. Колосович, О. Біла Донецького академічного драматичного театру (Маріуполь-Ужгород) на ужгородській сцені, що розповідає про трагічну долю українського поета-шістдесятника Василя Стуса, який з дитинства жив у Донецькій області. Ужгород став справжнім творчим прихистком для Донецького драматичного театру, що розміщувався в Маріуполі та будівлю якого було знищено внаслідок бомбардування 16 березня. У зв'язку з відсутністю коштів на постановку вистави художника створює оформлення за допомогою системи кодів та знаків (елементи декорації, меблі, костюм, світло). Так, у лівій частині сцени з'явилися вісім побутових чорних стільців, які під час дії вистави змінюють свої функції. Спочатку вони стільці у клубі, де виступає Стус (І. Китриш), потім стають прилавком у шахтарській столовій на Донеччині, лавою суду, рядами у кінотеатрі. Права частина була віддана головному герою вистави поету Стусу (стілець на високих ніжках, над яким була повішена електрична лампа). Театральне світло являло собою особливу організацію складних емоційних систем кодів та знаків. [Іл. кол. 8].

Культурний код Зайцевої це не лише декорації та костюми до вистав, концертів, а також кодування сценографії на різних театральних виставках. Адже виставки театрального художника завжди є публічною демонстрацією його особистого досягнення у мистецтві сценографії. Особливо яскраво це проявляється у персональних виставкових проектах, об'єднаних однією темою: «Від ескізу до вистави» (Ужгород, Мукачево, 2005), «Театральний макет» (Мукачево, 2006), «Костюм у виставі» (Одеса, 2013), «Ескізи життя» (Ужгород, 2018; Львів, Одеса, 2019), «Театр художника» (Ужгород, 2020); колективних виставках: «Молоді художники театру та кіно» (Ашгабат, Туркменістан, 1986–1999), «Культура України на межі третього тисячоліття» (Київ, 2004), «Міжнародний день театру» (Ужгород, 2009, 2010, 2016, 2021), «Форум підчас війни «UA Scenography 2022» (Київ, 2022) [6, с. 140]. Приймаючи участь у виставка, художника формує у глядача певну думку про культурний код Закарпатського сценічного про-

сторю зі своєю художньою манерою та творчою майстерністю. Художниця стверджує, що «Художник працює головою та руками. Якщо заслужений, то ще і печінкою. Якщо художник мовчить, це значить що він думає. Якщо художник не думає — це дуже погано. Художник повинен знати своє місце. Місце театрального художника — в Театрі» [2, с. 9].

Таким чином, театральний художник Е. Зайцева, у пошуках своєї індивідуальності, свого театального стилю проходить певний творчий шлях, накопичує особистий досвід, набирає майстерність та формує свій індивідуальний творчий стиль, який в подальшому стає культурним кодом сценічного простору Емми Зайцевої.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

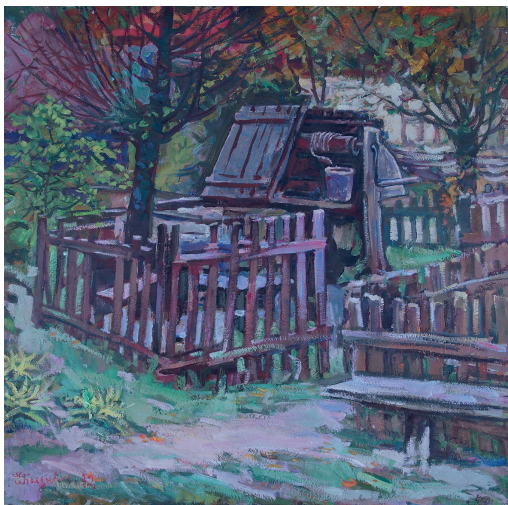
1. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: дисертація доктора мистецтвознавства: 26.00.01 / Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККІМ. 2018. 445 с.
2. Від ескізу до вистави. Емма Зайцева : [буклет виставки] / упоряд. О. Зайцев. Ужгород : Шарк. 2005. 32 с.
3. Габорець В. Майстер сценографії / В. Габорець // Скарби духовності. Ужгород : Ліра. 2006. С. 124–127.
4. Габорець В. Шлях до Великого Палацу / В. Габорець // Скарби духовності. Ужгород : Ліра. 2006. С. 244–245
5. Гете Й. Правило для акторів. Вибрані твори. [Електронний ресурс]. Режим доступу:<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Regeln+f%C3%BCr+Schauspieler>
6. Зайцев О. Попова Л. Художник театру Емма Зайцева. / О. Зайцев, Л. Попова. Ужгород : Аутдор-Шарк. 2017. 144 с.
7. Зайцев О. Зайцева Е. Театрально-декораційне мистецтво Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв / О. Зайцев, Е. Зайцева. Ужгород : Аутдор-Шарк. 2021. 246 с.
8. Канарська Г. Зайцева Емма: ескізи життя // Збруч. 2018. 18 червня

9. Мірошніченко Н. Рівне на театральній карті України // Кіно-Театр. Київ, 1997. № 7. С. 29
10. Неволов В. Енергія театального живопису Емми Зайцевої / В. Неволов // Творчі мандри через роки... Київ : Знання України, 2023. С. 96–98.
11. Онисько П. «Банкрот» // Закарпатській калейдоскоп. 2000. 6 липня

**Ілюстрації до статті Т. Чуйко
«СИЛА І НІЖНІСТЬ ЄВДОКІЇ БОЛДИРЕВОЇ»**



Іл. 1.
Євдокія Болдирева
Останній сніг.
Полотно, темпера. 1968



Іл. 2.
Євдокія Болдирева
Старий колодязь.
Полотно, темпера. 1972

Ілюстрації до статті Т. Чуйко
«СИЛА І НІЖНІСТЬ ЄВДОКІЇ БОЛДИРЕВОЇ»



Іл. 3.
Євдокія Болдирева
На братську могилу. Полотно, темпера. 1969



Іл. 4.
Євдокія Болдирева
Портрет Федори Коси. Полотно, темпера. 1968

**Ілюстрації до статті Т. Чуйко
«СИЛА І НІЖНІСТЬ ЄВДОКІЇ БОЛДИРЕВОЇ»**



Іл. 5.
Євдокія Болдирева
Холодно. Картон, темпера. 1966.
Із серії «Вдови Другої світової війни»



Іл. 6.
Євдокія Болдирева
Кімнатні квіти. Полотно, олія. 2002

Ілюстрації до статті Т. Чуйко
«СИЛА І НІЖНІСТЬ ЄВДОКІЇ БОЛДИРЕВОЇ»



Іл. 7.
Євдокія Болдирева
Овчі. Полотно, олія. 1968



Іл. 8.
Євдокія Болдирева
Осінні квіти. Полотно, олія. 2003

Ілюстрації до статті О. Зайцева
«КУЛЬТУРНИЙ КОД СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ»



Іл. 1. Сценограф Емма Зайцева. Ужгород. 2016.
Фото О. Попова



Іл. 2. Худ. Е. Зайцева.
Ескіз костюма Голохвостова. Вистава «Банкрот». 2000

Ілюстрації до статті О. Зайцева
«КУЛЬТУРНИЙ КОД СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ»



Іл. 3. Худ. Е. Зайцева.
Макет декорації до вистави «О'кей, Мойшо!».
Ужгород. 2004. Фото О. Попов



Іл. 4. Худ. Е. Зайцева.
Ескіз костюмів до вистави «О'кей, Мойшо!».
2004

**Ілюстрації до статті О. Зайцева
«КУЛЬТУРНИЙ КОД СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ»**



**Іл. 5. Худ. Е. Зайцева.
Ескіз декорації до вистави «Лізістрата». 2006**

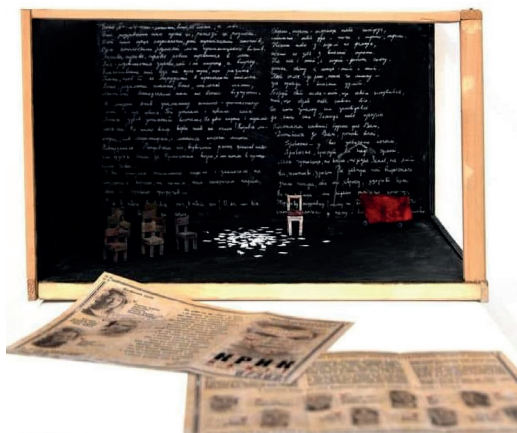


**Іл. 6. Худ. Е. Зайцева. Афіша до вистави «Судний час».
2009**

**Ілюстрації до статті О. Зайцева
«КУЛЬТУРНИЙ КОД СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ»**



**Іл. 7. Худ. Е. Зайцева.
Макет декорації до вистави «Сватання на Гончарівці».
2012**



**Іл. 8. Худ. Е. Зайцева.
Макет декорації до вистави «Крик нації». 2022**

S U M M A R Y

The collection contains articles by the participants of the XXIX Scientific Readings „Maria Zankovetska and her time“, which are held every year in the Museum of M. Zankovetska, department of the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine. In 2023, the reading was devoted to the topic of the influence of women, representatives of Ukrainian arts, contemporaries of M. Zankovetska and others, on the formation and development of Ukrainian culture. Ukrainian theater scholars and scientific workers of the Museum took part.

The publication is intended for historians, art critics, teachers and students of relevant fields of education.

Наукове видання

Науковий збірник
за матеріалами XXIX Наукових читань
«Вплив жінок-мисткинь на становлення і
розвиток українського мистецтва»

Комп'ютерна верстка
А. Приходько

За зміст статей і достовірність інформації відповідальність несуть автори.