

“Європейське обличчя” українського театру початку ХХ століття: Людмила Старицька-Черняхівська

ЮЛІЯ РАЄВСЬКА

Серед поліфонії цілей і завдань, яким в усі часи слугувало мистецтво театру, чи не найпопулярнішим було завдання відтворювати дійсність. Тому, можливо, сцена більше, ніж інші види мистецтва, залежить від духовної атмосфери часу, від рівня напруги суспільного життя. В історії цивілізації парабола розквіту та занепаду театру вибудовувалася залежно від загострення боротьби за духовний прогрес, за високі ідеали, з особливою відвертістю оголюючи суперечності розвитку соціуму, окреслюючи рівень духовного поступу чи стагнації суспільства й нації.

Становлення українського професійного театру в останній третині ХІХ століття, яскраво підтвердивши вищезазначене, відбувалося в часи насильницької деформації духовного життя народу, применшення ваги його багатовікових національних традицій, грубого розриву основ ментальності українців з подальшими макро- і мікрососмічними надбудовами. З часів “славного возз’єднання” України з Росією 1654 року Україна поступово перетворювалась в аграрну колонію, у провінцію без права на власну культуру та мову.

Нагадаймо, що 1863 р. міністр унутрішніх справ Російської імперії П. Валуєв видав сумнозвісний циркуляр, який забороняв оприлюднювати підручники, літературу для народного читання та книжки релігійного змісту жодною іншою мовою, крім російської. Царський уряд мав одну-єдину мету — звести самостійну українську мову до статусу “народної говірки”.

Переходом відповідно до таємного Емського указу, підписаного Олександром ІІ в 1876 році, під заборону підпало навіть “малоросійське наріччя” взагалі. На території Російської імперії заборонено не тільки поширення будь-яких книжок і брошур, друкованих оригінальних творів і перекладів (крім історичних документів та творів художньої літератури, в яких приписувалось “не допускати жодних відхилень від загальноновизначеного російського правопису”), а й власне використання українського слова на сцені, тобто вистави і сценічні читання, друкування пісенних текстів українською мовою.

Нація німіла, втрачаючи своє — українське — слово. Навіть за новим, пом’якшеним

законом 1881 року про українські справи, театральна діяльність і далі існувала під жорстким контролем. До 1905 року українська мова вузькою цівкою просочувалася в наукову та культурну царину, а заборона на її використання у сфері освіти, в офіційних документах, у громадському обігу тривала в Росії аж до 1917 року. За таких обставин упродовж другої половини ХІХ—початку ХХ століття “...український театр в російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, і можна сказати з повним правом, що українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу”¹.

Попри вкрай несприятливі умови, корифеї українського театру домоглися певних зрушень — організація національного театру в останній третині ХІХ століття, бодай у єдиній можливій тоді формі пересувних труп — була чи не найпліднішою спробою ствердити існування української національної культури, а через деякий час довести її високий професійний рівень. Як влучно зауважив професор Гарвардського університету Р. Шпорлюк: “Для розуміння розвитку українського руху і взагалі долі українського населення у період, про який тут іде мова, треба брати до уваги, що український народ з точки зору польського національного руху вважався частиною польської “політичної” нації, а одночасно з точки зору Російської держави і з точки зору російського суспільства українці були росіянами. Таким чином, українців не визнавала окремою нацією ні найбільш розвинена нація Центральної та Східної Європи того часу — нація без держави, ні найсильніша держава — імперія без нації”².

Однак наприкінці століття виникла необхідність перейти на якісно новий щабель (провідні діячі національної сцени усвідомили своєрідну “кризу жанру”): доти існуючі пересувні трупи з побутовими виставами на питоми сільську тематику вже не задовольняли потреб ані професійно зростлого глядача —

інтелігенції та студентства, ні самих діячів театру, котрі, на першому етапі використавши його як засіб пропаганди національної мови і культурної самоідентифікації “свідомого українця”, тепер готові були звернутися обличчям до міста, ввести в коло його тем проблеми, ідеї, суспільні потреби інтелігенції.

Досить парадоксальним чином дана ситуація на українській сцені допомогла ствердити “українськість” саме урбаністичної частини “малоросійського” суспільства. Адаже, як свідчить вельми докладний аналіз “хронологічного перетину” української літературної мови на 1900 рік, здійснений у монографії «Українська мова: стан і статус» ученого-філолога Ю. Шевельова, хоча “урядові обмеження безпосередньо стосувалися до української мови в літературі, науці та прилюдних виступах, але посередньо вони впливали на вибір розмовної мови між освіченими українцями та в їхніх родинах. Навіть приватна балачка українською мовою часто сприймалася як доказ нижчого суспільного становища; якщо по-українському говорили не принагідно, а послідовно, це розцінювалося як свідомо опозиція до російської мови, символу Імперії, що вже ставало просто небезпечним. Як наслідок, можна було нарахувати лише вісім родин київської інтелігенції, де говорили по-українському: Луценки, Грінченки, Антоновичі, Лисенки, Старицькі, Косачі, Шувальгін та Чикаленки”³.

Однак своїм ідейним, ідеологічним, естетичним поступом на початку ХХ століття український театр завдячував не так власним мріям про новий кін і ствердження високого статусу національної культури, як суспільно-політичним перетворенням, процесу поступового оновлення всіх сфер суспільного життя, активізації громадянської самосвідомості, перебудові господарської діяльності. Навіть у задушливій атмосфері царської Росії повіяло вітром змін: сюди прийшли з Європи впливи нових мистецьких течій, художніх тенденцій. Дійсно нові форми творчості, залишивши пріоритетне наслідування традицій і духу природи, за нову філософську й сти-

льову домінанту визначили вільний погляд майстра, котрий формує видимий світ згідно зі своїми уявленнями, йдучи вслід особистому враженню про нього, внутрішнім ідеям, ба навіть містичній мрії. Ця художня царина, що отримала сукупну назву модернізм, заявляла себе мистецтвом, здатним на всеохопне розуміння “сучасності” (звідси семантика терміна), на найвищу реактивність щодо його ритму й динаміки.

Нова українська драматургія кінця ХІХ–початку ХХ століття охоче бралася втілювати у власну практику саме цей принцип пріоритету сучасного над традиційним. На зміну тематично вузькій, проблемно народницькій соціально-побутовій драмі, втіленій у форму своєрідних “сценаріїв”, розрахованих на конкретних виконавців, приходять аналітична драма філософсько-психологічного плану, в якій чільну увагу приділено людині та її особистісній проблематиці — морально-психологічному випробуванню внутрішніх сил у боротьбі за ствердження свого “я” не лише з оточенням, а й, перш за все, із собою.

Твори Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олесь, А. Старицької-Черняхівської, В. О’Коннор-Вілінської, трохи згодом — М. Ірчана, Я. Мамонтова своїм змістовним розмаїттям та індивідуальними характеристичними формотворчими рисами утворювали stream-line тогочасної новаторської національної драматургії під відчутним і плідним впливом нових течій та “великих стилів” європейської драми — п’єс Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, А. Стріндберга. Суттєвим доповненням до переліку авторів, що активно розбудовували новий театр, ставали твори практиків сцени: «Мазепа» Л. Манька, «Граф Кирило Розумовський» Л. Сабініна, «Кармельюк» М. Гайдамаки, «Четверта заповідь» Л. Лопатинського, «Бунтарі», «Душогуби» І. Тогобочного, «Рудокопи» А. Роздольського, «Загублена доля» Г. Ашкарєнка, «Судді» Ф. Левицького... Перелік можна продовжити, аби довести: репертуарний вибух, що став характерною рисою тогочасного театрального

процесу, унаочнює своєрідне й повнокровне річище “європеїзації” українського театру.

У цій статті я пропоную визначити конкретність спрямування та чільні прикмети процесу “європеїзації” української драматургії та театру на прикладі творчого доробку Людмили Михайлівни Старицької-Черняхівської. Такий вибір можна пояснити, по-перше, розмаїттям творчої спадщини письменниці: з-під її пера вийшло чимало чудових п’єс, прозових творів, віршів, лібрето, перекладів, їй була не чужа також публіцистика. По-друге — активною державотворчою діяльністю А. Старицької-Черняхівської, її плідною участю в розбудові національної культурної царини за часів перших національних урядів. По-третє — відданістю обраній справі, що підтверджують такі її рядки: “Український театр жив і набував слави, не вважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний націоналізм — ось ті фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на таку височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час був він єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі репрезентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямленим донесли його до наших днів”⁴.

Ці рядки можна вважати гаслом життя і творчості А. Старицької-Черняхівської, яка, попри труднощі, звинувачення, арешти, не зрікалася справи утвердження та піднесення української культури.

Від початку активної творчої діяльності мисткині унаочнилася двоєдина сутність властивої їй концепції розвитку та поступу української сцени, а саме спирання на традицію, одним із засновників якої був батько — драматург, актор, антрепренер, режисер, культурний діяч М. Старицький. Відтак, серед перших викінчених праць А. Старицької-Черняхівської знайдемо дослідження з історії національного

українського театру — «Двадцять п'ять років українського театру» (1907), а потім — ґрунтовні аналітичні статті про творчу індивідуальність М. Садовського та найбільш визначні прем'єри й таланти його театру, розвідки про Любов Яновську (1909), Ганну Барвінок (1911), спомини про видатних діячів української культури: Лесю Українку, М. Лисенка, М. Старицького, В. Самійленка, Г. Барвінок, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Заньковецьку, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого. З іншого боку маємо спроби зрозуміти той шлях, що його вже встигла пройти нова натуралістична та модерна драма в Росії, — статті про драматургію Льва Толстого, Антона Чехова тощо.

Плідним наслідком аналітичних міркувань Л. Старицької-Черняхівської стали її власні драматургічні опуси, характерною формою творчою ознакою яких є освоєння нових стильових комплексів, винайдених тодішньою європейською драмою. Особливістю творчого почерку письменниці було поєднання новітніх драматургічних форм з історичним («Останній сніп», «Гетьман Дорошенко», «Милість Божа», «Богдан Хмельницький»; драматична поема «Іван Мазепа»; лібрето до опери «Енеїда»), або навіть архаїчним матеріалом, коли, за прикладом Лесі Українки, вона звертається до давньої, античної історії («Саффо», «Апій Клавдій»). Значущість творчого надбання Л. Старицької-Черняхівської дала змогу сучасному досліднику дійти такого висновку: «Спільно з В. Винниченком, С. Черкасенком, В. О'Коннор-Вілінською, Лесею Українкою та І. Франком вона оновила структурну основу української драми початку ХХ століття, піднесла її естетичну цінність до європейського рівня, а найбільше збагатила літературно-мистецький, ідейно-тематичний простір у драматургії. Одночасно з Лесею Українкою Л. Старицька-Черняхівська звертається до античних історій і розробляє їх так, що вони майже повністю стосуються українського суспільного простору, вітчизняного політичного й економічно-соціального розвою»⁵.

До плідних, хоч і не втілених, задумів письменниці віднесімо також започаткування нею

поцінованого європейським натуралізмом («Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Перед заходом сонця» Г. Гауптмана тощо), але малознаного в українській драматургії жанру — «сімейної драми» («Крила»). Ця драма з глибокою психологічною достовірністю передає душевну трагедію талановитої жінки, хист якої гине, задавлений атмосферою міщанського побуту, несприятливим середовищем. Головна героїня п'єси, молода письменниця Ліна, приховує від оточення свої душевні страждання, зостаючись із ними наодинці, і лише в певні моменти зосереджується на реальній дійсності. Л. Старицька-Черняхівська з граничною відвертістю демонструє душевні страждання людини, з палітри прийомів натуралістичної драми за основний вибирає невідповідність внутрішнього стану дійової особи та її поведінки.

Індивідуалізованість ідейних та естетичних уподобань драматурга унаочнюється у творах, за жанром та стилістикою вже знамих і випробуваних національної літератури. Так, услід за Лесею Українкою Л. Старицька-Черняхівська звертається до подій та особистостей давньої історичної епохи. Її драматична новела «Саффо» присвячена трагічному коханню грецької поетеси і розкриває головну тему її поезії — кохання, біль розлуки, ревності. Поєднуючи в новелі традиційні фольклорні мотиви грецьких дівочих та весільних пісень із спектральним виявом емоційного ряду героїні, авторка насичує твір яскравою образністю та ритмічною різноманітністю.

Л. Старицька-Черняхівська наслідує й іншу, глибшу традицію національної драматургії, за якою історія європейської та слов'янської цивілізації давала знакові приклади для аналогії з подіями новітнього часу. Сюжет трагедії «Апій Клавдій», написаної в бурхливі революційні роки, переносить нас до стародавнього Риму, оповідаючи про спробу децемвірів захопити владу в республіканському Римі й реалізувати певну демократичну програму. Спроба виявилась невдалою, закінчилася фатально для її учасників, довела головного героя до самогубства й лишилася в історії фактом народоловства. В більшості образів,

створених авторкою, вгадувалися риси борців за національну свободу й революцію, де-завуюючи задум, у фіналі п'єси звучали слова: «Тиранам смерть! Звитяга! Воля, воля!». Критики та історики театру відзначали схожість цієї трагедії з драматургією Лесі Українки, зокрема з «Осінньою казкою».

Писати на українську історичну тематику Людмила Михайлівна почала, доглядаючи за хворим батьком, допомагаючи йому працювати над трилогією «Богдан Хмельницький», і опісля вона дописувала, виправляла батькові твори аж до кінця його життя. У співавторстві з батьком нею написані перші для цього етапу творчості великі історичні полотна: «Останні шуліки», «Червоний диявол»; такі широко відомі речі, як «Розбійник Кармелюк», «Останні орли», і не такі знані — «Молодість Мазепи», «Руїна». Свідченням цієї співпраці є рукописи, видання, підписані двома іменами, а також заповіт Михайла Старицького, де сказано: «Оскільки всі історичні романи російською мовою писав я у спілці з дочкою моєю Людмилою, половина цієї літературної власності незаперечно належить їй...».

Людмила Старицька-Черняхівська й далі «писала» образи українських гетьманів уже у власних драмах «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Милість Божая» (Данило Апостола), завершальним акордом був драматичний етюд «Останній сніп» — про руйнування Запорозької Січі. Відтак, завдяки ґрунтовним знанням про епоху та її події вона в понад сто років завдовжки відтворила історію українського народу.

XIX століття у творчості письменниці представлено блискучою повістю «Діамантовий перстень» — про повстання поляків 1830–1831 рр. проти царату — з майстерно витканим пригодницьким сюжетом.

Пишучи п'єси на історичну тематику, Людмила Старицька-Черняхівська проводила велику підготовчу роботу: з наукових розвідок та навіть періодичних видань ретельно вивчала епоху, в якій розгорталися події, заздалегідь докладно розробляла структурну основу кожного твору, кожен вчинок дійової особи

перетворювала на невід'ємний компонент розгалуженого конфлікту, психологічно пов'язувала його з ними. Як свідчать архівні документи, до кожної драми авторка складала первинний план, який в ході написання уточнювався, доповнювався, поглиблювався.

П'єса «Гетьман Дорошенко» з великим успіхом йшла на дореволюційній сцені. У цьому творі змальовано трагічне становище країни, яке називають Руїною, і водночас душевну драму хороброго ватажка, котрому в боротьбі за поставлену мету доводилося жертвувати своїм особистим життям, привілейованим становищем, кидати у вир битви рідних, відданих друзів, розриватися між надіями на допомогу таких залятих супротивників, як польський король та турецький султан, стеретися допомоги російських бояр. Крім головної дійової особи — Петра Дорошенка, тут фігурують прості козаки, козацька старшина, посполитий люд. Географія драми широка, тут показано великий рух народних мас, переселення зі сплюндрованого найманцями різних мастей Правобережжя на лівий берег Дніпра.

Петро Дорошенко — постать трагічна. Розумний, але запальний і часом необачний, він намагається об'єднати розірвану Андрусівським перемир'ям Україну. Та марно: його заходи в спілці з турками зазнають краху, він зрікається гетьманства. Втім, за задумом Л. Старицької-Черняхівської, конфліктна вертикаль у п'єсі побудована зі спроб гетьмана Правобережної України Петра Дорошенка об'єднати українські землі, визволити їх від ворогів, створити незалежну українську державу, натомість історичні події слугують лише горизонтом цій діяльності, по суті епізуючи панівний жанр монодрами.

Драма «Іван Мазепа» за проблематикою й архітектонікою подібна до «Гетьмана Дорошенка» — сконструйована на протиставленні та взаємозалежності людини і соціального оточення, досліджує місце людини в історичних перетинах, у поступі суспільних обставин буття. Гетьмана Мазепу Людмила Старицька-Черняхівська зобразила, всупереч офіційній «імперській» історіографії, великим

українським патріотом, політиком і дипломатом, який втілював ідею державності, незалежності рідного краю. Цей образ передано в п'єсі з усіма людськими складностями та суперечностями. Іван Мазепа — і така ідея цієї п'єси — просто людина, державний муж, відданий своїй справі до останнього подиху, але ніщо людське йому не чуже.

У п'єсі «Милість Божа» йдеться про приїзд гетьмана Данила Апостола до Києво-Могилянського колегіуму на початку ХVІІ століття для перегляду вистави «Милість Божа» за старовинною драмою М. Довгалевського. Твір цікавий не тільки зверненням до маловживаних українською драматургією подій минулого, оригінально змальованими тогочасними типажми, що їх репрезентують виконавці вистави — студенти та викладачі колегіуму, також гості-глядачі — полковники, зокрема Грабянка, та інші зверхники, а й цікавим сценічним ефектом “п'єси в п'єсі” — коментарями до дії, що їх дають по ходу вистави професор колегіуму Трофимович і Данило Апостол.

Драматичний етюд «Останній сніп», який побачив світ у грудні 1917 року, черговий раз довів вправність Л. Старицької-Черняхівської у вишталтуванні історико-політичних аналогій. Змальовуючи конфлікт двох поколінь напередодні остаточного знищення Гетьманщини, авторка ніби нагадувала новій генерації борців за незалежність України про ті помилки, що в минулому клали край таким спробам. Конфлікт у п'єсі побудовано на протистоянні старого полковника Андрія Нещадима — представника козацької України, патріота незалежності краю, та його сина Семена, який заради кар'єри та матеріальних благ понехтував національні інтереси та пішов служити при царському дворі. В ролі Андрія Нещадими глядачі вітали Миколу Садовського.

Для театру Садовського Людмила Михайлівна також пристосувала «Енеїду» Котляревського, створивши з неї п'єсу, й трагедію Осипа Барвинського «Павло Полуботок».

У передреволюційні та перші радянські роки твори Л. Старицької-Черняхівської ко-

ристувалися великою популярністю, їх ставили кращі режисери того часу, грали видатні актори, вони перекладалися російською, польською, болгарською, грецькою мовами, і тогочасна мистецька громада бачила в них явні ознаки новітності. “Ці п'єси виникли на перехресті впливів скандинавської психологічної драми, віань п'єс Метерлінка і традицій побутової російської та української драми. Відчувається в них також спорідненість з атмосферою (відкидаю тут деяку еротичну гіпертрофію драматургії цього автора) п'єс Володимира Винниченка”, — стверджував польський критик Флоріан Неуважний⁶. Сама вона, демонструючи глибоке розуміння процесів, які відбувалися тоді в українському театральному мистецтві, майже “напророкувала” подальші шляхи його розвитку, виявивши в своїх драмах стилістичні ознаки театру настрою, театру соціального і театру символічного. “Всі ці течії принесли з собою нове слово штуки. Символізм одірвав драму од малювання пошлої буденщини; він нагадав нам про вічні, ґрунтовні проблеми людського духу, незалежні од соціальних ні од політичних форм життя... Драма настрою вивела на кін саме життя і надала тим ще більше реалізму формі драматичної творчості... Драма соціальна вернула нас до споконвічного джерела драматичної творчості — дій і боротьби”⁷, — ці її думки підтверджувалися впродовж усього ХХ століття.

1922 року український народний театр в Ніжині й Києві з величезним успіхом показував виставу «Сватання у царя Латина» — драму-буф за поемою І. Котляревського «Енеїда», У цій виставі, автором тексту якої була Л. Старицька-Черняхівська, брали участь прекрасні актори — П. Саксаганський, Л. Лінецька, Б. Романицький, А. Барвинк, І. Ковалевський. На жаль, не збереглися відомості про показ цієї ж п'єси у Драматичному театрі ім. І. Франка.

Про блискучий успіх опери «Енеїда», написаної на лібрето Л. Старицької-Черняхівської, — опери, що нею 1926 року відкрилася Українська музична драма ім. М. Лисенка,

свідчило те, що глядач вимагав повторення вистави хоча б раз на тиждень.

Соціальна драма «Розбійник Кармелюк» була показана Державним народним театром ім. Т. Г. Шевченка (режисер — Б. Романицький) у 1922 р., 1924 р. ця п'єса з'явилася в репертуарі Драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Вистава «Гетьман Дорошенко» Трупі драматичних акторів під керівництвом Л. Сабініна пройшла з триумфом і протрималася в репертуарі майже п'ять років. Режисер О. Корольчук разом з Л. Старицькою-Черняхівською вплив цю п'єсу на сцені Державного народного театру ім. Т. Г. Шевченка у 1922 році. Режисерським дебютом Володимира Блавацького стала вистава «Гетьман Дорошенко», показана театром ім. Тобілевича 1929 року на Західній Україні — в Тернополі, Станіславі, Львові. Цю ж таки романтичну трагедію у 1995 році показав Національний театр ім. І. Франка. Проте, чи не найбільше вистав за п'єсами Л. Старицької-Черняхівської було показано в першому українському стаціонарному театрі М. Садовського, у постановках якого проявився багатий творчий потенціал та риси «європейського обличчя» національної сцени.

У репертуарі цього театру були п'єси «Апій Клавдій», «Ноктюрн», «Думи мої...» (інсценізація поезій Т. Шевченка), трагікомедія «Муки українського слова», історичні драми «Гетьман Дорошенко», «Останній сніп», «сімейна драма» «Крила».

Однак, навіть такому майстрові, як М. Садовський, не завжди щастило зреалізувати на сцені твори письменниці, хоча їх виконували кращі актори. Так сталося з «Крилами», «Ноктюрном», «Думами...» Втім, постановки інших представників нової української драматургії теж не завжди були вдалими: поетична драма «Камінний господар» Лесі Українки, підтримана меценатами М. Старицькою та О. Матковським, не втрималась у репертуарі бодай один сезон. Після першої ж вистави було знято з репертуару «Танець життя» — символістичну одноактівку О. Олесь.

Відсутність справжнього акторського ансамблю, брак необхідних технічних засобів виконання стали причиною того, що перша постановка психологічної драми В. Винниченка «Брехня», здійснена І. Мар'яненком, не задовольнила ні глядача, ні критику, ані самого письменника. Проте поновлена вже наступного сезону вистава дістала у рецензентів загалом високу оцінку.

Найбільш вдалими були вистави за трагедією «Гетьман Дорошенко». Роль Гетьмана майстерно виконував М. Садовський.

Перед виїздом за кордон, на еміграцію, національний драматичний театр під орудою М. Садовського показав виставу «Останній сніп». Прем'єра драми в умовах втрати національних завоювань УНР була символічною. За свідченням видатного поета Євгена Маланюка, який бачив цю блискучу постановку, М. Садовському в ролі старого козацького старшини Андрія Нещадими поталанило зробити алегоричним навіть костюм свого героя. Герої п'єси уособлювали розтерзану Україну.

Зусилля Л. Старицької-Черняхівської «європеїзувати» сучасну їй українську мистецьку царину є не менш помітними в сфері музичного театру. Національні за колоритом та мелодикою музичні композиції К. Стеценка до п'єси «Милість Божа» та М. Лисенка до драми «Гетьман Дорошенко» суголосні «європейським» операм «Ноктюрн» та «Сафо» на лібрето Л. Старицької-Черняхівської. Втім, найбільшим внеском в українське оперне мистецтво стали переклади Л. Старицької-Черняхівської: лібрето до «Орфея» К.-В. Глюка, «Ріголетто» та «Аїди» Дж. Верді, «Фауста» Ш. Гуно, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Золотого півника» М. Римського-Корсакова.

Однак «слава» письменниці мала у можливо-владців цілком протилежний характер: як і багато інших «свідомих українців» кінця «імперської» епохи, Людмила Старицька-Черняхівська повною мірою зазнала утисків царської цензури. Дореволюційна періодика рясніє повідомленнями про заборону вистав за її п'єсами, а в Центральному державному

історичному архіві Росії у Санкт-Петербурзі зберігаються справи про заборону її творів «Дві казочки», «Три бажання», «Ледащо». Близько 200 примірників однієї з її книжок у вересні 1919 року конфіскувала й знищила денікінська комісія з-поміж 40543 томів «антидержавної літератури». Забороняли її твори в шляхетській Польщі, а в жовтні 1941 року гестапо зняло з генеральної проби її «Гетьмана Дорошенка» й закрило театр, який надумав ставити цю п'єсу.

Безперечним мотивом такого ставлення влади до творчого доробку Л. Старицької-Черняхівської була суспільно-громадська діяльність мисткині. Вона була незмінним організатором і учасником Літературно-артистичного товариства, Українського Клубу та Наукового товариства в Києві, «Просвіти», київської «Громади», брала активну участь у роботі літературного гуртка «Плеяда», після смерті М. Лисенка керувала роботою київського літературно-мистецького клубу «Родина», разом із сестрою Марією Старицькою тісно співробітничала з галицькими літературними періодичними виданнями — «Зоря», «Правда», «АНВ», «Життя і слово» та ін, працювала у київській газеті «Нова Рада».

Під час Першої світової війни Людмила Михайлівна працювала сестрою милосердя у військовому шпиталі, організувала дитячі притулки для сиріт. На допомогу українцям-утікачам з Холмщини, Галичини та інших областей Західної України створювались тоді комітети, лікарні, притулки, їдальні й школи. Організаторами їх були переважно українські жінки, а першою з-посеред них — Людмила Старицька-Черняхівська.

Вона була активним діячем ТУПу С. Єфремова і з моменту створення Центральної Ради стала її членом, брала участь у заснуванні Товариства (комітету) «Український національний театр», входила до його президії, стала членом його літературно-репертуарної комісії, з утворенням Генерального Секретаріату народної освіти УЦР — беззмінним заступником голови театрального відділу та головою наявної при ньому кінематографічної секції.

Людмила Старицька-Черняхівська спрямовувала свої зусилля на розвиток українського театру та кінематографа, зокрема розробляла законопроекти щодо «улаштування на території української народної республіки <...> мандрівничих культурно-просвітніх кіно-театрів для поширення освіти серед українського народу в селах і містах на території Української Народної Республіки» та звільнення від оподаткування українських (з укрainомовними титрами. — Ю.Р.) «кінематографічних вистав»⁸ тощо.

Намагаючись налагодити театральну справу, вона засновувала нові театри. За часів гетьманування Скоропадського Людмила Старицька домагалася українізації опери. Як голова Українського Клубу, вітала Головного Отамана Симона Петлюру⁹. 1919 р. стала співзасновницею Національної ради українських жінок у Кам'янці-Подільському і заступницею голови цієї організації. Згодом працювала в «Дніпросоюзі» — кооперативній спілці споживчих товариств — установі, котра дбала й про культурне життя народу. Вона знаходила час для участі в роботі Української академії наук, ходила на наукові засідання і зініціювала створення Товариства прихильників музею діячів української культури¹⁰.

Як бачимо, в особі Л. Старицької-Черняхівської українська культурна царина отримала людину нового типу, що сполучила в собі творчість самотнього митця й активного громадського діяча. В її творчості органічно поєднуються українська літературна традиція та європейські новітні тенденції. Таке поєднання дає змогу відчутти стилістичну неординарність, своєрідність авторового почерку.

Митці нового українського театру, його безпосередні творці 1900–1920 рр. одразу зрозуміли новаторство драматургічної манери Л. Старицької-Черняхівської, неабияке значення її творчості для розвитку національного театру. Насильницьке вилучення творчого доробку й самого імені драматурга з афіші нового українського театру, відлучення Л. Старицької-Черняхівської від громадської діяльності в часи сталінізму серйозно зашко-

дило розвитку мистецької сфери, викривило її історію в очах наступних поколінь, звузило її естетичні можливості. За останнє століття драматургія Л. Старицької-Черняхівської, можливо, втратила оригінальність та “свіжість” сприйняття, а втім, за своїми ідейними, ідеологічними, мистецькими особливостями вона наближується до класичних

національних зразків. Отже, правильному розумінню, науково достовірному відтворенню шляху українського сценічного мистецтва сприяють ґрунтовні дослідження над діяльністю його творців, і серед них Л. Старицької-Черняхівської— цієї знакової постаті зламу ХІХ–ХХ століть.

- ¹ Антонович Д. Українська культура. – Мюнхен, 1988. – С.182.
- ² Павличин А. Студії над генезою польсько-українських конфліктів у ХХ столітті//Незалежний культурологічний часопис «І». – 1997. – №10. (<http://www.ji-magazine.lviv.ua/>).
- ³ Цит. за: Кубаєвський М., Ухач В. Українська мова: історія заборон (історично-політичний аспект) (<http://www.tdma.ssft.ternopil.ua/>).
- ⁴ Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К., 2000. – С.37.
- ⁵ Барабан Л. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської як школа//Мистецькі обрії. Альманах. – К., 2000. – С.154.
- ⁶ Цит. за: Барабан Л. І. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. – В., 2003. Український календар. – Варшава, 1968. – С.160–161.
- ⁷ Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. – К, 2000. – С.739–740.
- ⁸ Див., напр.: ЦДАВО України. – Ф. 3689. – Оп. 1. – Спр. 18. – Арк. 4–4зв. – 5–5зв.; Спр. 19. – Арк. 65–65зв. – 66.
- ⁹ Вороний. М. Театр и драма. – К., 1989. – С.159–167; 259–292.
- ¹⁰ Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття//Український театр ХХ століття. – К. 2003. – С.4–36.