

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОВЧІЄВА ЛЕСЯ ПЕТРІВНА

УДК: 792.071.2.028(477)“188/192”Лін(045)

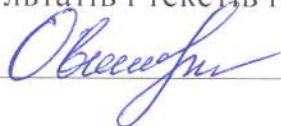
ДИСЕРТАЦІЯ

**АКТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЛЮБОВІ ЛІНИЦЬКОЇ
В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

026 – сценічне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Л. П. Овчієва

Науковий керівник: Жицька Тетяна Валентинівна,
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ–2024

АНОТАЦІЯ

Овчієва Л. П. Акторська творчість Любові Ліницької в театральному процесі України кінця XIX – початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024.

Актуальність. Кінець XIX і початок XX століття – це час тектонічних зрушень в мистецьких та сценічних практиках. Оновлення інтелектуально-естетичних сенсів і привнесення до вітчизняного культурного контексту європейських творчих інспірацій сприяло виявленню і формуванню нової генерації митців, які виявили надзвичайну психофізичну пластичність у створенні сценічних образів.

Однією з представниць цієї акторської генерації була Любов Ліницька, яка успішно поєднувала виконання ролей, уже традиційного на той час, репертуару з «першопрочитанням» образів в модерній драматургії, яка тільки-но торувала собі шлях на українську сцену. Органічність і цілісність акторського почерку Л. Ліницької при опануванні різновекторного драматургічного матеріалу зробили її помітною постаттю в театральному процесі. Про що яскраво свідчить поява прижиттєвих праць, присвячених її творчості.

Однак згодом суспільно-ідеологічні колізії 20–30 рр. XX ст. починають дисонувати з логікою стилістичної різновекторності як домінанти в сценічній практиці. Зрештою тоталітарний тиск на мистецьке середовище призводить до притлумлення, а почасти й знищення, у буквальному сенсі, митців, причетних до цього творчого мейнстріму.

Л. Ліницькій пощастило уникнути репресій. Її не відлучили від професії. Вона і далі активно реалізовувала себе на українській сцені. Однак на багато років вона випала з поля зору дослідників сценічної творчості. Звісно, існують окремі публікації і принагідні згадки про її сценічний доробок, але

комплексного об'єктивного аналізу творчості актриси і детальної реконструкції її сценічного надбання не існує і досі, що вочевидь спрощує наші уявлення про динаміку творчих шукань кінця XIX – початку XX ст. Фрагментарність інформації про творчий внесок Л. Ліницької до оновлення сучасних її сценічних інвектив не дозволяла повною мірою оцінити і осмислити всі інформативні можливості мистецьких процесів, невід'ємною частиною яких, безумовно, була і широка сценічна практика актриси на різних етапах її творчості.

Зважаючи на зазначене, актуальність теми дослідження обумовлюється необхідністю ретельного дослідження і переосмислення творчості Л. Ліницької як важливої і невід'ємної складової вітчизняного театрального процесу.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному підході до осмислення творчої спадщини Любові Ліницької на тлі мистецьких пошуків кінця XIX – початку XX ст. Завдяки великому масиву джерельної бази, вперше виявленої, дослідженої і введеної до наукового обігу, вдалось по-новому осмислити творчу спадщину актриси як віддзеркалення парадигмальних тенденцій в сценічних практиках доби. Ретельно пропрацьовано і виявлено еволюцію особливостей виконавської манери актриси в різні періоди її творчого шляху.

Зібраний матеріал дозволив скласти детальний репертуарний перелік ролей артистки, що стане важливим надбанням для наукової спільноти у вивченні та відтворенні історичних подій театрального процесу в Україні.

Відновлено картину бачення творчого доробку Л. Ліницької театральною критикою як за життя актриси, так і з часової дистанції. Максимально точно відтворено історіографію публікацій, присвячених творчості актриси, що засвідчило відсутність цілісного і послідовного студіювання її доробку.

Сучасна актуалізація наукового інтересу до мистецьких процесів, які відбувались на зламі століть, визначає важливість нового прочитання ролі

Л. Ліницької як однієї з презентативних творчих доміант доби. Вперше в дослідженні визначено масштаб впливу окремої творчої особистості на становлення широкого спектру творчо-сценічних концептів тієї доби.

Результати дослідження. Проаналізовано роботи тогочасних театральних теоретиків М. Вороного, П. Руліна, науковців Д. Антоновича, С. Єфремова, рецензентів С. Короліва, В. Чаговця, колег по спільній сценічній діяльності О. Корольчука, Г. Маринича та ін., які ще при житті актриси засвідчували її активну участь у театральному процесі кінця XIX – початку XX ст. в Україні.

Вивчено матеріали збірника про творчий шлях артистки Ю. Меженка та В. Василька, а також спогади багаторічного сценічного партнера Л. Ліницької І. Мар'яненка. Їхні праці можна охарактеризувати як основоположні для осмислення обраної теми. Корисними для дослідження стали наукові розвідки як колективних, так і одноосібних праць, у яких встановлюються історичні істини й відтворюються картини міжреволюційного театального процесу Р. Пилипчука, Г. Веселовської, П. Кравчука, М. Гринишиної, Б. Козака, В. Гайдабури, Т. Жицької та ін., які спрямували наш вектор вивчення творчого шляху актриси, її трансформації та визначення її акторської творчої індивідуальності. У роботі для реконструкції ролей обґрунтовано використано твори як класичних, так і сучасних драматургів: І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Мирного, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Я. Гордіна, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської, які дали можливість простежити й проаналізувати широту жанрово-стильових особливостей таланту артистки. Висвітлили діяльність не лише театральних колективів, які визначали зміст і стильові напрями театального процесу в Україні, а й персоналії, які особисто зробили свій внесок у творення цього процесу: Г. Борисоглібська, В. Василько, М. Вороний, І. Замичковський, Є. Зарницька, П. Коваленко, О. Корольчук, О. Курбас, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, С. Паньківський, Б. Романицький, М. Садовський, П. Саксаганський,

О. Суслов, О. Суходольський та багато інших, і в цей ряд тогочасних славетних виконавців входить самобутня актриса високого професіоналізму, з широким творчим діапазоном – Любов Ліницька.

Опрацьовано архівні матеріали державних музеїв, де виявлені події театрального процесу, які вплинули на формування творчих поглядів актриси. Використані факти автобіографічного характеру з особистих музейних фондів Л. Ліницької (щоденники, епістолярна спадщина) та її сценічних партнерів, що дало можливість уточнити й висвітлити реалії особистого життя актриси, які безпосередньо позначалися на її становленні, розвитку та творчій діяльності.

Вагоме місце в роботі приділено вивченню початкового етапу творчого перебування Л. Ліницької в трупі М. Кропивницького, де вона успішно дебютувала та результативно опанувала основи акторської професії в практичній сценічній школі корифея.

Представлено аналіз діяльності актриси Л. Ліницької у трупі М. Старицького, де вона розширила жанрові особливості творення образів у гострохарактерних комедіях, високих трагедіях і музичних постановках. Досліджено процес подальшого творчого становлення, де Л. Ліницька навчилася діяти на сцені продуктивно: майстерно впливати на партнера із своїм ставленням до подій, виразно слухати, активно спостерігати і оцінювати, діяти засобами сценічного мовчання, точно фіксувати мізансцени і жити в сценічному образі. Володіючи від природи дужим грудним голосом, наполегливо розвивала його діапазон і активно вдосконалювала техніку подачі слова, що з рештою допомогло їй стати майстром сценічного монологу.

Систематизовано період найдовшого перебування Л. Ліницької у трупі братів Тобілевичів (П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого), де відбулося остаточне формування артистичної індивідуальності Л. Ліницької.

Досліджена і реконструйована успішна співпраця Л. Ліницької в дуетному сценічному партнерстві з П. Саксаганським у таких виставах: «Безталанна» (Гнат і Софія, Гнат і Варка), «Гуцули» (Антось і Пракседа),

«Бондарівна» (Тарас і Тетяна), «Батькова казка» (Никодим і Марина), що зумовило утворення органічного акторського ансамблю.

Проаналізовано методику акторської школи П. Саксаганського, де органічно поєднувались: природний темперамент актора, освоєння засобів сценічної виразності, розум і відчуття, що стали фундаментом навчальних здобутків українського театру перших десятиліть ХХ ст. Виявлено, що Л. Ліницька досконало оволоділа цією школою, плідно працюючи в перехідному періоді українського театру від побутово-психологічного до умовно-модернового стилю.

Досліджено шість років напруженої праці (1909–1915) Л. Ліницької у Першому стаціонарному театрі М. Садовського, які окреслили специфіку широкої жанрово-стильової різновекторності сценічної практики артистки, яка виявляла високу акторську майстерність при виконанні ролей як в українському класичному репертуарі, так і в драматургії новаторської тематично-стильової поетики, представленій творчістю В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської. У драматургії цього спрямування Л. Ліницька була першовиконавицею центральних жіночих ролей: Наталія Павлівна («Брехня»), Ольга («Земля»), Сусанна («Казка старого млина»), Ліна («Крила») та ін.

Виявлено, що Л. Ліницька продемонструвала широкомасштабний талант акторського універсалізму як основна виконавиця жіночих ролей у новаторських п'єсах. З'ясовано, що сценічне освоєння принципів нової драми у виставах за її участі мало вплив на зростання сценічної культури в цілому і на подальшу творчість режисерів, акторів, художників, критиків, а з рештою і на глядача, на його призвичаєння до засад сценічного модернізму.

На основі вивчення матеріалів про вистави визначено, що Л. Ліницька впевнено увійшла в мистецький гурт талановитих виконавців в антрепренерській трупі «Товариства українських артистів за участі П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка, де зі своїми особливими зовнішніми і внутрішніми даними, з великим

експресивним драматичним темпераментом та неповторним ліризмом рівнозначно виступала в акторському ансамблі з М. Заньковецькою та П. Саксаганським.

Досліджено останній період творчої діяльності Л. Ліницької у перших державних українських театрах: Національному театрі, Народному театрі й Театрі імені М. Заньковецької. Акцентовано увагу на виконанні драматичних ролей нових для актриси типажів – літніх жінок. Реконструйовано виконання ролей, що стали тогочасними сценічними шедеврами: Гордиля («Циганка Аза»), Шкандибиха («Лимерівна»), Свиридиха («Оборона Буші»), Соломія («Тарас Бульба»), Софія Павлівна («Лихоліття»), Настасія («Пригвождені») і Парнель («Тартюф»). Ці ролі зайняли визначне місце в історії українського театру.

З'ясовано, що в останні роки життя артистка співпрацювала із студійцями м. Коростишева. Коростишівський районний виконавчий комітет, відкриваючи в місті народний театр, запросив Любов Павлівну до складу комісії, що відбирала кандидатури для майбутнього театру. За спогадами студійців Ліницька проводила заняття з майстерності актора. Сценічні завдання й обговорення їхнього виконання, творчі покази сприяли розкриттю, засвоєнню і вираженню студійцями сценічних задач в умовах психофізичної дії. Ці факти беззаперечно засвідчують, що Ліницька, окрім виконавського таланту, володіла здібностями театрального педагога.

Встановлено, що Л. Ліницька була актрисою широких творчих можливостей, успішно граючи в драмі, комедії, трагедії, мелодрамі, водевілі, виконувала оперні партії, володіла сценічними засобами «синтетичного актора». Репертуарний список актриси налічує понад 140 ролей. Гідними послідовницями Л. Ліницької в новітньому театрі ХХ століття стали актриси Г. Мещерська, В. Любарт, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, Г. Янушевич та інші.

Ключові слова: архів, виконавська практика Театру корифеїв, вистава, еволюція акторської творчості, історичність, комічне, нова візуальність, образ вистави, організація театральної справи, ранній український модернізм,

репертуарна політика, систематизація, сучасне мистецтво, сценічна адаптація класичних літературних творів, творчий тандем, театральна педагогічна діяльність, театральна постановка, театральне мистецтво.

ABSTRACT

L. P. Ovchiieva. Acting creative activity of Lyubov Linytska in the theatrical process of Ukraine at the late XIX – early XX centuries. – Qualifying scientific work retaining manuscript copyright.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 026 "Stage Art". – I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Kyiv, 2024.

Relevance. The end of XIX and the beginning of XX centuries was a time of tectonic movements in artistic and stage practices. The renewal of intellectual and aesthetic senses and the introduction of European creative inspirations into the domestic cultural context contributed to the discovery and formation of a new generation of artists who showed extraordinary psychophysical plasticity in the creation of stage images.

One of the representatives of this generation of actors was Lyubov Linytska, who successfully combined the performance of roles, already traditional at that time, of the repertoire with the "first reading" of characters in modern drama, which was just making its way onto the Ukrainian stage. The organicity and integrity of L. Linytska's acting style while mastering a diversity of dramaturgical material made her a prominent figure in the theatrical process. This is clearly evidenced by the appearance of lifetime works dedicated to her work.

However, later social and ideological conflicts of the 20-30s of XX century begin to dissonance with the logic of stylistic diversity as dominant in stage practice. In the end, the totalitarian pressure on the artistic environment leads to the suppression, and sometimes the destruction, in the literal sense, of the artists involved in this creative mainstream.

L. Linytska was lucky to avoid repression. She was not expelled from the profession. She continued to actively realize herself on the Ukrainian scene.

However, she fell out of sight of stage creativity researchers for many years. Of course, there are certain publications and occasional mentions of her stage work, but a comprehensive objective analysis of the actress's work and a detailed reconstruction of her stage achievements still do not exist, which obviously oversimplifies our ideas about the dynamics of creative pursuits in the late XIX and early XX centuries. The fragmentary nature of the information about L. Linytska's creative contribution to the renewal of her contemporary stage actions did not allow to fully evaluate and comprehend all the informative possibilities of artistic processes, an integral part of which was definitely the wide stage practice of the actress at different stages of her work.

Taking into account the above, the relevance of the topic of this study is determined by the need for careful research and reconsideration of the work of L. Linytska, as an important and integral component of the domestic theatrical process.

The scientific novelty of this research lies in the comprehensive approach to understanding the creative heritage of Lyubov Linytska against the background of artistic searches of the late XIX and early XX centuries. Thanks to a large array of source bases, identified, studied and introduced into scientific circulation for the first time, it was possible to re-conceptualize the creative heritage of the actress as a reflection of paradigmatic trends in stage practices of the time. The evolution of the features of the actress' performance manner in different periods of her creative path has been carefully studied and revealed.

The collected material made it possible to compile a detailed repertoire list of the actress's roles, which will become an important asset for the Ukrainian scientific community in the study and reproduction of historical events of the theatrical process of Ukraine.

The picture of the vision of the creative work of L. Linytska by theater critics both during the life of the actress and from a distance of time has been restored. In this way, the historiography of publications dedicated to the actress's works was

reproduced as accurately as possible, which proved the absence of a coherent and consistent study of her works.

The modern actualization of scientific interest in the artistic processes that took place at the turn of the century determines the importance of a new reading of the role of L. Linitzskaya as one of the representative creative dominants of that time. For the first time, the study paid attention to determining the scale of influence of an individual creative personality on the formation of a wide range of creative stage concepts of that time.

Research results. The works of theater theorists of that times M. Voronyi, P. Rulin, scientists: S. Iefremov, D. Antonovych, reviewers S. Koroliv, V. Chagovets, colleagues in joint stage activities A. Korolchuk, G. Marynych and others, who at the actress's lifetime testified to Linytska's active participation in the theatrical process of the end of XIX and the beginning of the XX centuries in Ukraine.

The materials of the collection about the creative path of the actress, written by Yu. Mezhenok and V. Vasylyko, and the memories of L. Linytska's longtime stage partner I. Maryanenko have been studied. Their works can be characterized as fundamental for understanding the chosen topic. Useful for the research were scientific explorations of both collective and individual works in which historical truths are established and vision of the inter-revolutionary theatrical process of R. Pylypchuk, H. Veselovska, P. Kravchuk, M. Hrynyshyna, B. Kozak, V. Haydabura, T. Zhytska and others, which directed our vector of studying the creative path of the actress, her transformation and the definition of her acting creative individuality. In the work on the reconstruction of roles, the works of both classical and modern playwrights I. Kotlyarevsky, T. Shevchenko, M. Starytsky, M. Kropyvnytsky, I. Karpenko-Karyi, P. Myrny, I. Franko, Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko, S. Cherkasenko, Y. Gordin, G. Khotkevych, L. Starytska-Chernyakhivska were reasonably used, which made it possible to trace and analyze the breadth of genre and style features of the actress's talent.

The activities of not only theater groups that determined the content and stylistic directions of the Ukrainian theatrical process were highlighted, but also personalities who contributed to the creation of this process: H. Borysoglibska, V. Vasyenko, M. Voronyi, I. Zamyckovskyi, E. Zarnytska, P. Kovalenko, O. Korolchuk, O. Kurbas, I. Maryanenko, F. Levytskyi, S. Pankivskyi, B. Romanytskyi, M. Sadovskyi, P. Saksaganskyi, O. Suslov, O. Sukhodolskyi and many others. And this number of famous performers of that time includes an original actress of high professionalism with a wide creative scope - Lyubov Linytska.

Archival materials of state museums were processed, which revealed the events of the theatrical process that influenced the formation of the creative views of the actress. The work uses facts of an autobiographical nature from the personal museum funds of L. Linytska (diaries, epistolary heritage) and her stage partners, which made it possible to clarify and highlight the realities of the actress's personal life, which directly affected her formation, development and creative activity.

An important place in the work is devoted to the study of the initial stage of the creative activity of L. Linytska in the troupe of M. Kropyvnytskyi, where she successfully debuted and effectively mastered the basics of the acting profession in the practical stage school of the coryphaeus.

The work presents an analysis of the activities of the actress L. Linytska in the troupe of M. Starytsky, in which she expanded the genre features of creating characters in sharp comedies, high tragedies and musical productions. The process of further creative formation was studied, where L. Linytska learned to act productively on stage: masterfully influence a partner with her attitude to events, listen clearly, actively observe and evaluate, act by means of stage silence, accurately fix mise-en-scenes and, depending on the degree of her gifting, live on a stage. Naturally possessing a strong chest voice, she persistently developed its gamut and actively improved the technique of delivering words, which eventually helped her become a master of the stage monologue.

The period of L. Linytska's longest stay in the troupe of the Tobilevych brothers (P. Saksaganskyi and I. Karpenko-Karyi), where the final formation of L. Linytska's artistic individuality took place, is systematized.

The successful collaboration of L. Linytska in a duet stage partnership with P. Saksaganskyi in the following performances: "Beztalanna" Hnat and Sofia, Hnat and Varka, "Hutsuly" Antos and Prakседа, "Bondarivna" Taras and Tetyana, "Batkova kazka" Nykodym and Maryna, which led to the formation of an organic acting ensemble, was studied and reconstructed.

The work analyzes methodology of the acting school of P. Saksagansky, in which the natural temperament of the actor, mastering the means of stage expressiveness, mind and feeling were organically combined, and which became the foundation of the educational achievements of the Ukrainian theater of the first decades of XX century. In the course of the research, it was found that L. Linytska perfectly mastered this school, which gave her the opportunity to work fruitfully in the transition period of Ukrainian theater from domestic-psychological to conventionally modern style.

Six years of intense work (1909-1915) of L. Linytska in the First Stationary Theater of M. Sadovskyi were studied, which outlined the specifics of the wide genre and stylistic diversity of the stage practice of the actress, who showed high acting skills when performing roles both in the Ukrainian classical repertoire and in dramaturgy of innovative thematic - stylistic poetics, represented by the works of V. Vynnychenko, S. Cherkasenko, L. Starytska-Chernyakhivska. In dramaturgy of this direction, L. Linytska was the first performer of the central female roles: Nataliya Pavlivna "Brekhnnya", Olga "Zemlya", Susana "Kazka starogo mlyna", Lina "Kryla" and others.

It was revealed that L. Linytska demonstrated a wide-scale talent of acting universalism as the main performer of female roles in innovative plays. It was found out that the stage mastering of the principles of new drama in performances with the participation of L. Linytska had an impact on the growth of stage culture as a whole

and on the further work of directors, actors, artists, critics, and ultimately on the audience, on their habituation to the principles of stage modernism

Based on the study of materials about performances, it was determined that L. Linytska confidently entered the artistic group of talented performers in the entrepreneurial troupe "Society of Ukrainian Artists with the participation of P. K. Saksaganskyi and M. K. Zankovetska under the management of I. O. Maryanenko", where with her special external and internal talent, with a great expressive dramatic temperament and unique lyricism, she equally performed in an acting ensemble with M. Zankovetska and P. Saksaganskyi.

The last period of L. Linytska's creative activity in the first state Ukrainian theaters: the National Theater, the People's Theater and the Theater named after M. Zankovetska was studied. Attention is focused on the performance of dramatic roles of new types for the actress - elderly women. The performance of the roles that became stage masterpieces of the time: Gordylya "Tsyganka Aza", Shkandybykha "Lymerivna", Svyrydykha "Oborona Bushi", Solomiya "Taras Bulba", Sofia Pavlivna "Lykholittya", Nastasiya "Prygvozhdni" and Parnel "Tartufe" have been reconstructed. The listed roles of elderly women performed by L. Linytska took a prominent place in the history of Ukrainian theater.

It was found out that in the last years of her life, the actress collaborated with the students of Korostyshev. The Korostyshiv district executive committee decided to open a people's theater in the city. Lyubov Pavlivna was invited to join the panel that selected candidates for the future theater. From the recollections of the students, it was established that Linytska taught and nurtured young actors by giving classes on acting art. Stage tasks and discussion of their implementation, creative shows, contributed to the disclosure, assimilation and expression of stage tasks by students in the conditions of psycho-physical action. These facts indisputably prove that Linytska, in addition to theatrical talent, possessed the abilities of a theater teacher.

It has been established that L. Linytska was an actress of wide creative abilities who successfully played in drama, comedies, tragedies, melodrama, vaudeville, performed opera parts, and possessed the stage tools of a "synthetic

actor". The repertoire list of the actress includes more than 140 roles. Actresses H. Meshcherska, V. Lyubart, L. Hakkebush, V. Chystyakova, G. Yanushevych and others became decent followers of L. Linytska in the new theater of the XX century.

Keywords: archive, performing practice of the Coryphaeus Theater, performance, evolution of acting creativity, historicity, comic, new visuality, image of the performance, organization of theatrical business, early Ukrainian modernism, repertoire policy, systematization, modern art, stage adaptation of classic literary works, creative tandem, theatrical pedagogical activity, theatrical production, theatrical art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Овчієва Л. Епістолярна спадщина М. Л. Кропивницького, як джерело вивчення його поглядів на театральне мистецтво// Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2008. Вип. 8. С. 250–261.
2. Овчієва Л. Любов Ліницька – актриса репертуару Михайла Старицького // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2012. Вип. 10. С. 237–258.
3. Овчієва Л. Сценічне втілення «Украденого щастя» І. Я. Франка в Трупі під орудою П. К. Саксаганського, М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого. 2013. Вип. 13. С. 36–48.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.13.2013>
4. Овчієва Л. Любов Ліницька у ролі Гандзі з однойменної п'єси І. К. Тобілевича // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого. 2015. Вип. 17. С. 64–73.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.17.2015>
5. Овчієва Л. До питання сценічного втілення драми І. Тобілевича «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. С. 18–23.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.19.2016>

6. Овчієва Л. Драма Юзефа Коженьовського в сценічній інтерпретації корифеїв української сцени// Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 18. С. 23–27.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.18.2016>

7. Овчієва Л. Із плеяди корифеїв (До 150-річчя з дня народження Л. П. Ліницької) // Культурологічна думка. Київ, 2016. Вип. 10. С. 162–169.

https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_10_2016.pdf

8. Овчієва Л. Любов Ліницька – перша виконавиця головних жіночих ролей у п'єсах В. Винниченка «Брехня» і «Натусь» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2017. Вип. 21. С. 35–44.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220955>

9. Овчієва Л. Історична драма «Оборона Буші» Михайла Старицького на сцені Першого державного українського театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2019. Вип. 24. С. 16–22.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183747>

10. Овчієва Л. Любов Ліницька – виконавиця ролей у п'єсах єврейських драматургів (перший український стаціонарний театр М. Садовського у Києві (1909–1915 рр.)) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 26. С. 23–29.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202573>

11. Овчієва Л. Любов Ліницька актриса театру І. К. Карпенка-Карого (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2021. Вип. 27–28. С. 32–40.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238772>

12. Овчієва Л. Сценічне втілення п'єс раннього модернізму на сцені Першого стаціонарного театру Миколи Садовського у Києві на початку ХХ століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 32. С. 36–42.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281320>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

13. Овчієва Л. Л. Ліницька у виставах п'єс М. Старицького // Науково-теоретична конференція «Михайло Старицький – видатний український театральний діяч». Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. м. Київ, 16 грудня 2010 р. С. 54–61.

14. Овчієва Л. Любов Ліницька в ролі Гандзі в однойменній п'єсі І. К. Карпенка-Карого // Науково-практична конференція «Корифеї українського театру: практика, педагогіка, традиції. Сучасний погляд на тему» / Департамент культури КМДА та ін. Київ, 14 травня 2015 р. С. 13–18.

15. Овчієва Л. Л. П. Ліницька в історичній драмі І. К. Карпенка-Карого «Бондарівна» // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 2016. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2016. С. 24–27.

16. Овчієва Л. Л. Ліницька у психологічній драмі Л. Старицької-Черняхівської «Крила» // Сучасні дослідження в галузі культури і

- мистецтва: збірник матеріалів VI Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 24 квітня 2021 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 21–24.
17. Овчієва Л. Любов Ліницька і Марко Кропивницький (до питань творчих взаємин і співпраці) // III Міжнародна науково-практична конференція «TOPICAL ISSUES OF MODERN SCINCE, SOCIETY AND EDUCATION». м. Харків, 3–5 жовтня 2021 р. С. 54–67.
18. Овчієва Л. Основи модерністичної стилістики у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського у Києві // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 квітня 2023 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 68–72.
19. Овчієва Л. Любов Ліницька – самобутня артистка української сцени перехідного періоду: від народно-класичного до новітнього театру початку XX століття // Український театр у сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (кафедра театрознавства) 15.05. 2023 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 53–57.
20. Овчієва Л. Любов Ліницька – примадонна української сцени кінця XIX – перших 10-літь XX століття // Вплив жінок-мисткинь на становлення і розвиток українського мистецтва: XXIX наукові читання «Марія Заньковецька та її доба» / Музей театрального, музичного та кіномистецтва України та ін., м. Київ, 14 грудня 2023 р. С. 42–45.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ Л. ЛІНИЦЬКОЇ.....	28
1.1. Історіографія, методологічна і джерельна база дослідження....	28
1.2. Соціокультурне середовище як фактор формування творчої особистості Л. Ліницької.....	44
Висновки до розділу 1.....	54
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ АКТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ Л. ЛІНИЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ.....	56
2.1. Дебют Л. Ліницької на професійній сцені.....	56
2.2. Вибір сценічної траєкторії як шлях до формування виконавського діапазону Л. Ліницької.....	71
Висновки до розділу 2.....	89
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА РІЗНОМАНІТНІСТЬ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПОШУКІВ АКТРИСИ В ЦАРИНІ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ.....	93
3.1. Чинники розвитку творчого обдарування Л. Ліницької в рамках театральної школи П. Саксаганського.....	93
3.2. Пошук і збагачення акторських засобів виразності в творчій практиці Л. Ліницької під час роботи в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.....	110
3.3. Становлення індивідуального виконавського стилю Л. Ліницької.....	124
Висновки до розділу 3	138

РОЗДІЛ 4. РЕПЕРТУАРНА РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ЯК ГЕНЕЗА АКТОРСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ Л. ЛІНИЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ТВОРЧИХ ШУКАНЬ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.....	141
4.1. Полістилізм акторських пошуків Л. Ліницької в контексті оновлення сценічної парадигми початку XX століття.....	141
4.2. Емоційно-інтелектуальні домінанти в сценічній практиці Л. Ліницької під час перебування в трупі «Товариство українських артистів за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка».....	185
4.3. Творчий внесок Л. Ліницької у діяльність перших українських державних театрів.....	195
Висновки до розділу 4.....	219
ВИСНОВКИ.....	221
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	229
ДОДАТКИ.....	245

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В історії українського театру постать Любові Павлівни Ліницької стоїть в одному ряді з іменами Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Марії Заньковецької, Івана Карпенка-Карого, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, Ганни Затиркевич-Карпинської – корифеїв українського театру. Молодша, в середньому, на десяток років, вона увійшла до когорти митців, що утворили другу генерацію театральних корифеїв – Ф. Левицького, І. Мар'яненка, Г. Борисоглібської, І. Замичковського, Є. Зарницької та ін. Всі вони були майстрами сцени так званого перехідного періоду – від народно-класичного до новітнього театру ХХ ст. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. це час українських театральних титанів. Л. Ліницька, перебуваючи в цьому зірковому оточенні, була однією з найяскравіших представниць сузір'я сценічних майстрів, життєтворчість яких була досить широко досліджена в українському театрознавстві. На жаль, постать Л. Ліницької дотепер не стала предметом комплексного дослідження науковців: побіжне, негрунтовне вивчення її акторської діяльності спостерігаємо в окремих публікаціях.

Л. Ліницька уславилась драматичною героїнею в кращих українських театральних трупях, граючи ролі широкого жанрово-стильового звучання. Не маючи спеціальної театральної освіти, вона пройшла складний шлях становлення й формування творчої індивідуальності. Працюючи й навчаючись у таких майстрів, як М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський і П. Саксаганський, Л. Ліницька піднялась до вершин реалістичної творчості.

На початку ХХ ст. відбувається злам мистецько-естетичних спрямувань: у театрах з'являється новітній репертуар з актуальними темами й ідеями. Провідними драматургами в театрі стають Б. Грінченко, Леся Українка, Л. Яновська, В. Винниченко, Г. Хоткевич, С. Черкасенко, Л. Старицька-Черняхівська, Олександр Олесь та ін. З часом вони та їхні твори потрапляють під заборону, і акторська діяльність Ліницької, яка була перешовиконавицею

головних жіночих ролей у п'єсах цих авторів, випадає з уваги дослідників, що і обумовлює актуальність вивчення та обґрунтовує вибір теми дослідження. То ж сьогодні, коли зняті обмеження і табу, назрілим стає погляд в минуле, з'являються умови детальніше дослідити акторський набуток, трансформацію виражальних засобів, пошук нових форм у сценічній грі Любові Павлівни в новаторській драматургії і визначити її внесок у розвиток українського театру.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю комплексного об'єктивного вивчення широких жанрово-стильових особливостей сценічного мистецтва Любові Ліницької як важливої і невід'ємної складової в контексті театрального процесу в Україні кінця XIX – початку XX ст., що дає можливість використати сценічні надбання артистки в збагаченні акторської майстерності сучасних українських театральних митців.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Тему затверджено 22.04.2014 на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого (протокол № 4).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, в якій досліджено формування акторської індивідуальності Л. Ліницької на тлі динаміки творчих шукань в українській театральній практиці кінця XIX – початку XX ст.

Мета дослідження – простежити і всебічно висвітлити акторську творчість Любові Ліницької як визначне явище театрального процесу в Україні кінця XIX – початку XX ст.

Мета роботи обумовила вирішення таких *завдань*:

- 1) виявити проблемні вектори історіографії, висвітлити методологічну та джерельну базу творчого шляху й сценічного

доробку Л. Ліницької та театральних труп, у яких працювала артистка;

2) охарактеризувати соціокультурне середовище, яке стало визначальним фактором у становленні творчої особистості Л. Ліницької;

3) висвітлити ранній етап сценічної діяльності актриси-початківця Л. Ліницької в трупі М. Кропивницького;

4) виявити й охарактеризувати трансформацію засобів сценічної виразності Л. Ліницької в трупі М. Старицького;

5) простежити еволюцію професійної майстерності та зафіксувати формування артистичної індивідуальності Л. Ліницької під час роботи в трупі братів Тобілевичів – П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого;

6) визначити характерні риси новаторської виконавської майстерності Л. Ліницької в першому стаціонарному українському театрі М. Садовського в Києві в роки перехідного періоду театру: від побутово-реалістичного до театру умовно-символічного спрямування;

7) виявити й охарактеризувати творчі здобутки актриси в мистецькому ансамблі у «Товаристві українських артистів за участі П. Саксаганського та М. Заньковецької під орудою І. Мар'яненка»;

8) обґрунтувати вплив попереднього досвіду та нових соціокультурних реалій на подальший розвиток артистки в методі сценічного перевтілення під час її перебування в перших державних українських театрах – Національному театрі, Народному театрі і Театрі ім. М. Заньковецької;

9) підсумувати досвід роботи Л. Ліницької-педагога у співпраці зі студійцями м. Коростишева в останні роки життя актриси.

Об'єкт дослідження – акторська творчість видатної української актриси Л. П. Ліницької як невід'ємна частина еволюції театрального мистецтва в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Предмет дослідження – трансформація акторської творчості Л. Ліницької в українському театральному процесі.

Хронологічні межі дослідження обумовлені життєтворчістю Л. Ліницької на професійній сцені: кінець ХІХ – початок ХХ ст.

Методи дослідження. Методологія дослідження базувалася на комплексному підході із застосуванням *філософсько-естетичних, культурологічних та театрознавчих* методів аналізу кожного з етапів творчого шляху Л. Ліницької, відповідно до репертуару та типу театрів, у яких виступала артистка. Також застосовано *емпірико-теоретичний метод* – для опрацювання актуальної історіографії та джерельної бази (включає комплексний мистецтвознавчий аналіз); *хронологічний* – для виявлення етапів становлення предмету дослідження; *методи аналізу та синтезу, дедуктивний та індуктивний* методи; *джерелознавчий* – для відбору та опрацювання джерел, що висвітлюють театральний процес; *принцип історизму* – для пояснення соціокультурних умов формування театрального процесу; *систематизації та узагальнення* – для визначення об'єктивних характеристик, властивих театральному процесу періоду дослідження; *аналогії* – для виявлення ідентичних формальних параметрів, притаманних художнім образам; *метод системно-структурного аналізу* – для виявлення жанрово-стильової специфіки драматургії та сценічної творчості; *метод реконструкції* для відтворення вистав у всіх синтетичних аспектах.

Теоретичну базу дисертації становлять:

– праці науковців із питань загального мистецтвознавства (А. Ангелова, О. Безручко, М. Гринишина, О. Демідко, С. Єфремов, Т. Жицька, Л. Залеська-Онишкевич, Т. Кінзерська, Б. Козак, М. Комаров, М. Лабінський, Я. Мамонтов, М. Мочульський, О. Онищенко, С. Осяк, І. Франко);

– дослідження, присвячені вивченню ролі драматургії в розвитку театру (О. Борщаговський, Ф. Гаєвський, В. Гуменюк, Г. Довбищенко, Н. Малютіна, О. Мишанич, Л. Мороз, О. Олійник, Т. Свербілова, Л. Скорина, Л. Старицька-Черняхівська, С. Хороб, С. Черкасенко);

– наукові дослідження, що розглядають питання історії і теорії театру (Д. Антонович, В. Василько, Г. Веселовська, М. Вороний, В. Гайдабура, Н. Єрмакова, М. Йосипенко, О. Кисіль, П. Кравчук, Р. Леоненко, І. Меженко, Р. Пилипчук, П. Рулін, Б. Тобілевич, С. Тобілевич, Є. Хлібцевич, О. Цибаньова);

– окремі праці з питань театральної критики (В. Королів, С. Русова, І. Піскун, Ю. Смолич, І. Стешенко, В. Чаговець);

– спогади учасників театрального процесу, що висвітлювали акторську творчість Л. Ліницької (М. Кропивницький, І. К. Карпенко-Карий, О. Корольчук, Г. Маринич, І. Мар'яненко, Б. Романицький, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Старицький, О. Суслов).

Джерельну базу дослідження склали музейні фонди: музею театрального мистецтва музики та кіномистецтва України (фонди В. Василька, Л. Ліницької, Г. Маринича, І. Мар'яненка, М. Садовського, П. Саксаганського); Музею Марії Заньковецької; архіву-музею літератури і мистецтва України; Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертація є першою в Україні спробою комплексно висвітлити життєвий і творчий шлях видатної української артистки кінця ХІХ – початку ХХ ст. Любові Павлівни Ліницької.

У роботі *вперше*:

– всебічно висвітлено і конкретизовано визначні події життя і творчості Л. Ліницької;

– реконструйовано вистави й ролі актриси широкого жанрово-стильового діапазону, від вражаючого трагедійного звучання до гостро-комедійного відтворення;

- виявлено специфічні особливості творчої індивідуальності актриси в компаративному зіставленні з іншими її сучасницями;
- систематизовано 36-річний сценічний спадок актриси;
- визначено й охарактеризовано особливості періоду становлення та формування творчої діяльності артистки в трупах представників класичного українського театру (М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського та М. Садовського);
- реконструйовано ролі артистки у виставах заборонених радянським режимом драматургів – В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка, які ще не були досліджені в українському мистецтвознавстві;
- висвітлено особливості акторської діяльності Л. Ліницької в перших українських державних театрах в контексті культурно-мистецького процесу в Україні;
- введено до наукового обігу невідомі архівні документи та факти сценічної діяльності артистки;
- складено повний репертуарний список ролей артистки, що стане важливим надбанням для української наукової спільноти у вивченні та відтворенні історичних подій театрального процесу України.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в тому, що вміщений у ній фактичний матеріал, основні положення та висновки можуть бути використані при написанні праць з історії українського театру, де більш вагомо і достовірно висвітлюватиметься театральний процес в Україні на зламі століть. Дослідження може об'ємно відкоригувати питання становлення і розвитку акторського мистецтва, а також прислужитись написанню підручників, навчальних посібників з театрознавства, історії українського театру, теорії майстерності актора та режисури. Матеріали дослідження можна використовувати при читанні програмних лекційних курсів, спецкурсів як для студентів мистецьких закладів освіти, так і для студентів гуманітарних вищих шкіл з навчальних дисциплін «Історія українського театру», «Театральна критика».

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на науково-теоретичних, науково-практичних конференціях, читаннях, зокрема:

– *міжнародних*: «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (25 квітня 2016 р., м. Київ); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва (24 квітня 2021 р., м. Київ); «TOPICAL ISSUES OF MODERN SCIENCE, SOCIETY AND EDUCATION» (3–5 жовтня 2021 р., м. Харків);

– *всеукраїнських*: «Михайло Старицький – видатний український театральний діяч» (16 грудня 2010 р., м. Київ); «Корифеї українського театру: практика, педагогіка, традиції. Сучасний погляд на тему» (14 травня 2015 р., м. Київ); «Український театр у сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства» (15 травня 2023 р., м. Київ); «Марія Заньковецька та її доба» (14 грудня 2023 р., м. Київ);

Публікації. За темою дисертації опубліковано 20 одноосібних наукових публікацій, зокрема 12 статей у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство», 8 праць апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 265 сторінок, із яких основного тексту 208 сторінок.

Розділ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ Л. ЛІНИЦЬКОЇ

1.1. Історіографія, методологічна і джерельна база дослідження

Кінець XIX ст. ознаменувався бурхливими змінами соціально-економічного, суспільно-політичного, науково-культурного життя України, що входила до складу Російської імперії. Формувався новий капіталістичний уклад в суспільно-економічних сферах, удосконалювалися технології, виникали нові галузі виробництва, а водночас змінювалися світоглядні матриці населення. Відбувалися процеси поступових змін у науці, літературі й мистецтві. Не оминули такі зміни і театр, що шукав нові зображально-виражальні засоби. Український театр кінця XIX – початку XX ст. переживав еволюцію народно-побутового сценічного мистецтва. На межі естетичних епох поставало питання: залишатися вірними традиціям і надбанням корифеїв або йти новаторським шляхом – шляхом змін, що відбувалися у європейському мистецтві і, безумовно, впливали на український театр. Нові типи європейської драми такі як: психологічна (Г. Ібсена), символістична (М. Метерлінка), соціальна (Е. Верхарна) – вимагали інтелектуалізації театру, режисера-інтерпретатора, який відтворює складну архітектуру сценічного твору, а також високопрофесійного актора. Отже, перед українським театром поставало питання естетико-художнього дискурсу, як комунікативно долучити українське мистецтво до європейських та світових зразків. Виникла гостра потреба в новочасній драматургії, режисерів та акторів. Театр виходив на новий професійний рівень пошуку розкриття внутрішнього світу сучасних персонажів новітньої драматургії. На жаль, психофізика далеко не всіх акторів дала їм можливість освоїтись за нових обставин відповідно до іманентних якостей новаторського драматичного матеріалу. Хтось залишався вірним поглядам народно-побутового театру, і тоді акторська гра в модерних п'єсах здійснювалась константними реалістичними засобами, що призводило

до не сприйняття вистав глядачами та критиками і породжувало кризу в театральному процесі. А дехто навпаки шукав кардинально протилежні нові сценічні форми.

Але такий наратив не стояв перед Любов'ю Павлівною Ліницькою – актрисою неординарного таланту, творчість якої стала об'єктом дослідження. На прикладі творчого доробку Ліницької вдалося дослідити проблему тогочасної вимоги дуальності акторської майстерності. Актриса зуміла максимально засвоїти досвід виконавської школи театру корифеїв і водночас бути переконливою в сценічних інтерпретаціях образів новітньої драматургії – В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Вона була психологічно переконливою в ролях класичного українського репертуару, що не завадило їй стати першовиконавицею багатьох ролей нової модерної драми. Органічність, невичерпна палітра творчих фарб, відчуття нової драматургії в її сценічній практиці – все це викликало в глядачів почуття катарсису й свідчило про плідний розвиток актриси. Дослідження багатогранної акторської гри та особливостей самобутнього таланту Ліницької утворюють дуальність акторського гену виконавиці.

Творчість Ліницької ніколи не випадала з кола уваги дослідників. Про неї згадують, хоча і побіжно, у численних словниках, енциклопедіях та довідниках. Загальна інформація про діяльність актриси зберігається у біографічних статтях довідкових видань. Якщо у бібліографічному покажчику «Українська драматургія» М. Комарова [83, с. 162, 165, 197] наводиться загальна інформація, то в 4-му томі «Енциклопедії українознавства» зазначається, що Ліницька «акторка великого темпераменту, героїчного патосу з нахилом до монументалізму і різких контрастів» [16, с. 1316]; біографічні відомості опубліковані у 12-томному виданні «Українська радянська енциклопедія» [206, с. 179]; театрознавець Р. Пилипчук в «Енциклопедії сучасної України» доповнює творчий портрет актриси: «Ліницька – майстриня глибокого внутрішнього перевтілювання та широкого творчого діапазону: вона грала трагедію, драму, комедію, водевіль,

мелодраму, співала в опері. <...> Володіла високим мецо-сопрано гарного тембру та виразною манерою співу» [150, с. 396]; енциклопедичному довіднику «Митці України», у бібліографічному довіднику «Мистецтво України». Таких довідкових джерел чимало, інформація в них майже схожа, але в кожній статті розставлені акценти відповідно до наративів свого часу. Дописи необ'ємні, стислі, енциклопедичного характеру, але навіть з цих коротких відомостей можна стверджувати, що життя і творчість Ліницької мали важливе значення для розвитку театрального процесу України.

Такі деталі дають уявлення про увагу до акторської діяльності актриси, але більш розгорнуто творчий портрет змальовували її сучасники. Так, у 1913 р. Олександр Корольчук, який грав з Ліницькою на одній сцені театру М. Садовського, часто був її сценічним партнером, розділяв з нею новаторські погляди на сучасний театр та прагнув разом засвоїти нові сценічні горизонти, написав одну з перших статей про Ліницьку, присвячену ювілею – 25-річчю сценічної діяльності артистки. У своїй статті він зосередився на початкових роках артистичної діяльності актриси, а далі, характеризуючи її працю, зауважував, що вона не лише зайняла вагоме місце серед корифеїв української сцени, а стала в «ряди перших борців за українське мистецтво» [129, с. 133]. Звичайно, автор не ставив собі за мету дати характеристику акторської гри Ліницької, адже допис мав призначення ювілейного привітання своєї колеги з 25-річчям її сценічної діяльності. Він і сам розумів, що «в цій коротенькій замітці не можна підрахувати і оцінити всього того, що зробила Любов Павлівна для української сцени, це зробить Історія Українського Театру, поставивши ім'я Любові Павлівни в ряди корифеїв, в ряди перших борців за рідне мистецтво. Вона міцно опанувала перекладний репертуар і нею утворені постаті не забудуться» [129, с. 133]. І далі сценічний партнер Любові Павлівни продовжував: «Побільше б таких безкорисливих, скромних і «сильних духом» працівників на ниві рідного мистецтва. Не раз запрошували її на російську сцену, пророкуючи «великому кораблю – велике плавання», але вона залишалась вірною своїй меті» [129, с. 133].

Стаття О. Корольчука мала інформаційний характер про початкові кроки Ліницької і її роль у сучасному театральному процесі як про артистку, яка посідала значне місце серед корифеїв української сцени. У статті не було ґрунтовно-аналітичних узагальнень про особливості творчої діяльності артистки. Перші спроби у цьому напрямку зробить М. Вороний, який в історію української культури увійшов як визначний майстер літературної творчості – журналіст, критик, знавець світової літератури, талановитий поет-новатор і теоретик мистецтва. Він у 1901 р. у «Літературно-науковому віснику» опублікував «Одкритого листа», в якому звертався до літераторів із своїми думками і мріями про літературну творчість і якого відразу було неофіційно визнано маніфестом українського «модернізму». У зверненні автор, зважаючи на споживацьке ставлення широкої аудиторії до літературної продукції, орієнтувався не на загального народного читача, а на інтелігента із сформованим естетичним смаком. Відомий вже на той час поет пропонував сучасним письменникам: «Усуваючи набік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свободною ідеєю, з сучасним змістом, бажалося б творів де було б філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємницею. На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага» [37, с. 14]. Згодом О. Білецький, розшифровуючи, що саме програмував М. Вороний своїм зверненням, писав: «Літературі конче потрібно було вирватись із рамок вузького просвітительства, народницької етнографічно-побутової школи... В цьому розриві традицій безсумнівно полягає історична заслуга «маніфестів» Вороного. Він з'явився дійсно як піонер, цілком свідомий і певний своєї мети» [11, с. 26–27].

М. Вороний був не лише поетом, а й театральним практиком, багато років працював актором і режисером, був він теоретиком та істориком театру.

Тому більшість новаторських і корисних міркувань з приводу літературної праці органічно перенаправлялись у його теоретичні дослідження з питань розвитку драматургії і театру. У них театрознавець відстоював трактування перспективи розвитку українського театру, вів боротьбу з провінціалізмом, з примітивним лубковим етнографізмом та національною обмеженістю, відстоював мистецтво, де органічно поєднувалися досконалість форми з актуальним змістом, закликав до виходу українського на рівень європейських досягнень. Дослідження акторської діяльності у М. Вороного займає одне з найвагоміших напрямків, він аналізує творчі досягнення видатних театральних митців – М. Щепкіна, М. Кропивницького, Г. Затиркевич-Карпинської та ін.

Інтерес М. Вороного до Л. Ліницької не обмежився однією статтею. У 1913 р. він опублікував у журналі «Сяйво» статтю «Два ювілеї», яка згодом увійшла до збірника «Театр і драма», присвячену 25-річчю ювілея сценічної діяльності Л. Ліницької та Ф. Левицького. Перша частина публікації присвячена Ліницькій, яка здобула сценічне хрещення у М. Кропивницького і продовжила своє артистичне виховання у режисурі П. Саксаганського. Театрознавець зауважував, що ефектні зовнішні дані сприяли актрисі набути ознак амплуа драматичної героїні. На завершення статті критик пророкує Ліницькій провідне місце серед діячів української сцени: «Минуле артистки і всі дані її подають надію, що і в новішій репертуарі вона завоює належне собі місце. Особливу заслугу Л. Ліницькій треба поставити те, що в своїй творчості вона йшла самостійним шляхом, не наслідуючи своїх попередніх товаришок. Тим-то сценічні здобутки її і загально признаний успіх набувають ще більшої вартості та ваги і дають їй право на поважне і почесне місце серед діячів театру» [39, с. 449].

У 1914 р. у львівському журналі «Дзвін» була надрукована стаття М. Вороного «Український театр у Києві». В одному з абзаців автор знову надає характеристику творчості Любові Ліницької з визнанням особливостей її майстерності як однієї з найкращих сучасних сценічних героїнь. Насамперед

він засвідчив виразні зовнішні дані артистки: «Показна, пластична постать, виразні риси лица – рухливого і експресивного в міміці (особливо очі: імлісті та ефективні, з вогнем коли треба) і гучний з мелодійною вібрацією голос. В драмі і трагедії любить сміливі великі лінії, часом класичного закрою, в ліричній драмі і комедії ніби малює пастеллю м'яко та делікатно, де треба – квітчасто, але рисунок гри взагалі нескладний. <...> Загалом Л. Ліницька – артистка з виразно-виявленим талантом ще повним сили» [39, с. 264].

Пізніше (1924) М. Вороной з цих невеличких журналістських екскурсів про творчість Ліницької підготував і опублікував окремим виданням ґрунтовний мистецько-критичний нарис про цю українську «драматичну примадонну». Він окреслив творчий портрет артистки і висвітлив питання еволюційного становлення її акторської майстерності, схильність до сценічної дуальності. На думку театрознавця акторське мистецтво однієї з провідних тогочасних артисток відповідало ознакам сучасної європейської сценічної творчості. Однак тексти М. Вороного не можна сприймати як вичерпну константу. Так, інший театрознавець П. Рулін в рецензії на видання М. Вороного абсолютно справедливо зауважував, що автор у дослідженні допустив недостовірний факт. Про останні сторінки книжки П. Рулін висловлюється, що М. Вороной «зупиняється на тому моменті її життя, коли <...> матеріальні обставини примушують її перейти під батуту Курбаса» [166, с. 165–166]. Насправді Ліницька ніколи не входила до складу Товариства на вірі «Молодий театр» та Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ). Лише один раз їй довелося співпрацювати з Лесем Курбасом, коли режисер на запрошення театру М. Заньковецької ставив виставу «Гайдамаки» у сезоні 1922/23 рр.: Л. Ліницька, яка входила в цю трупку, виконувала [роль Черниці. – Л. О.] [162, с. 20]. П. Рулін вважав, що в цей час і «в таких умовах Л. Ліницька була вже майже непридатна і весь час до кінця, як то кажуть, «пасла задніх», дбаючи лише про те, щоб якось не позбутися «хлібної посадки», – неприємне лишають враження; життя та праця акторки у всякому випадку заслуговують на уважне до них відношення; тому і слід би писати не на

підставі неперевіраних чуток, а самих-но фактів. Л. Ліницькій же до «Березоля» вже було запізно йти» [166, с. 165–166]. Зауважимо, що мистецтвознавець звертає увагу М. Вороного на те, що він дійсно мало приділив уваги характеристиці одного з найцікавіших аспектів творчості Л. Ліницької – «виступам у європейському репертуарі. Такі ролі найсерйознішим безсумнівно були іспитом для старих, на побутовщині та мелодрамі вихованих акторів, тому особливо цікаво дослідити ці моменти» [166, с. 165–166]. Цей аспект залишився поза увагою і надалі, Ліницька випала з поля зору, залишивши чимало білих плям для дослідників театрального процесу в тогочасній пресі. В 1930–1950-х на противагу певного зацікавлення творчістю діячів українського класичного театру відбувся відчутний спад висвітлення стану театрального життя, відходила в забуття діяльність визначних митців сцени. І зокрема доводиться сказати, що окрім етюду М. Вороного до середини 1960-х більш ґрунтовного дослідження творчого шляху Л. Ліницької не було.

У Російській імперії до 1906 р. української періодики фактично не було, це призвело до того, що мистецтвознавчої української журналістики майже не існувало. Лише після 1906-го питання діяльності українського театру почали висвітлювати в україномовних виданнях: газети «Рада», «Діло»; часописи «Хлібороб», «Українська хата», «Рідний край», «Неділя», «Сяйво» та ін. Серед авторів, які писали про театральне мистецтво, слід назвати С. Єфремова, М. Євшана, І. Липу, О. Пчілку, Л. Старицьку-Черняхівську, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, С. Черкасенка, Софію Русову, П. Богацького, С. Петлюру, І. Стешенка, Д. Дорошенка, А. Вечерницького, В. Короліва, А. Ніковського, Л. Пахаревського, В. Чаговця. У цих публікаціях знаходимо матеріали з оглядом поточного репертуару та пропозиціями реформування художньо-організаційних принципів української сценічної діяльності. У театральнокритичних оглядах, рецензіях автори викривали штучність, патетику, неприродність акторської гри, награний пафос, недолугість нажитих роками сценічних штамів. Але в більшості шанували й підтримували чесну працю та

самовіддане служіння сценічному мистецтву, попри те, що стан театральної критики на зламі століть був незадовільний і не розкривав театрознавчих засад висвітленні театального процесу: часто відгуки на вистави зводилися до поверхових переказів змісту п'єс та повідомлень про найбільш відомих виконавців. Проте прізвище Ліницької не сходило зі шпальт періодичних видань, що ще раз доводить вагоме значення актриси в театральному житті. С. Єфремов з нагоди 25-річчя акторської діяльності Ліницької в газеті «Рада» писав: «Вона що своє артистичне охрещення одібрала ще під час першої голосної слави нашого театру, добре засвоїла традиції того часу і не розміняла свого таланту на дрібняки дешевих лаврів. Вона раз у раз була з кращими і працювала над собою. Поважною силою, що серйозно ставиться до себе і до своєї праці, вона весь час була на українській сцені, щоб в обмеженому цензурою репертуарі не зійти на штамповану гру» [61].

Не зміг не помітити акторських досягнень Ліницької і авторитетний театральний критик В. Чаговець, який зауважував, що актриса володіла прекрасними зовнішніми і внутрішніми даними, мала великий експресивний драматичний талант, оздобленим своєрідним ліризмом, який уособлював риси українського театального мистецтва. Любов Павлівна переконливо заявила про себе, як про гідну послідовницю незрівнянного таланту М. Заньковецької. Приймавши на себе репертуар старої української мелодрами вона завжди прагнула до нового і жодна з нових українських п'єс не проходила повз її виконання.

Значною інформативною базою в дослідженні стала чимала кількість рецензій на вистави за участю Л. Ліницької в містах, де гастролювали трупи: Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі (тепер Дніпро), Полтаві, Житомирі, Миколаєві, Херсоні, Гомелі, Кишиневі та Варшаві. Сьогодні завдяки опрацюванню чималої кількості нових дописів можна вперше включити їхні матеріали до наукового обігу. Вони допомагають окреслити мистецьку еволюцію актриси і її вплив на тогочасного глядача. Особлива увага дописувачів приділялась рецензіям на бенефісні виступи артистки. Зокрема,

сама Любов Павлівна, як згадує її племінниця Марина Яроцька-Бокидько, ще за життя ставилась до рецензій з недовірою й упередженням. Вона часто жалілась на їхній непрофесійний рівень: «Хоча критика до моєї гри була добросердна, з безапеляційною увагою я все ж нею не розпещена <...>. Тільки глядачі, тільки люди завжди мене обнімали і возвеличували над моїми хвилюваннями, а інколи і невірою у себе. Критика доброзичливо хвалила мою гру, але глибокого аналізу не було жодного разу» [222]. Більше того, слід врахувати ще й те, що Л. Ліницька була не лише ученицею, але й найближчим соратником усіх корифеїв, зокрема і М. Заньковецької, і часто разом із нею грала у виставах, а в більшості виконувала ті ролі, які видатна артистка сама віддавала молодшій подрузі. Тому акторське виконання ролей Ліницькою інколи порівнювали з акторською грою М. Заньковецької. Про це свідчить лист Л. Ліницької до батька, де артистка повністю усвідомлює своє становище: «Як би я не грала прекрасно ролі, але після М. Заньковецької трудно сподобатись. За Азу [«Циганка Аза» М. Старицького. – *Л. О.*] мені в очі рецензент казав, що я краща М. Заньковецької у тій ролі, але ні слова не написав» [104].

Мистецько-біографічні факти, які не брались дослідниками раніше до уваги, дають підстави говорити, що О. Корольчук і М. Воронний так, як і більшість тогочасних театральних рецензентів, не випадково звернули увагу на неординарну творчу особистість Любов Павлівни. Ці публікації сучасників Л. Ліницької, і в періодиці, і роботи О. Корольчука, М. Вороного, П. Рудіна, які висвітлювали в 1920-х період творчого становлення Л. Ліницької, утворили так звану першу хвилю дослідників творчості актриси.

У 1930–1950-х активно діяла комуністична ідеологія, спрямована на втілення планів суцільної колективізації та індустріалізації, що згодом викликали явище голодомору та політичних репресій в Україні, а в мистецтві утверджувався догмат методу соціалістичного реалізму, де мистецтво ставало головним знаряддям формування ідеології соціалістичного суспільства та формування нової людини. У рік, що увійшов до історії Радянського Союзу як

рік великого перелому (1929) закінчується в Україні процес культурницького відродження, про що переконливо стверджують Всеукраїнські театральні диспути 1927 і 1929 років.

Якщо на диспуті 1927 р. ще схвально проголошувався розвиток театрів різностильових естетичних напрямків – експресивного реалізму, конструктивного реалізму та ін., то на диспуті 1929 р. різко змінювався орієнтир театрів на реалізм соціалістичного плану, що з 1932 р. отримав назву «соціалістичний реалізм» і являв собою затверджений владою художній метод радянського мистецтва. Впровадження ангажованих змістів у творчості фактично передбачало відмову від здобутків мистецтва корифеїв. Дослідження й вивчення надбань минувшини не лише не цікавили палких будівників «світлого комуністичного майбутнього», а й взагалі вважалися пережитками минулого. Сценічне втілення творів українських драматургів-класиків у театрах стало неактуальним, а мистецтвознавці перелаштовувались на те, щоб працювати на цілковиту догоду новій політичній ситуації. Не дивно, що наслідком суспільно-політичного життя цього періоду стало те, що згадки про творчу діяльність Любові Павлівни Ліницької зводились до мінімуму.

Лише з другої половини 1950–1960-х у період політичної відлиги, в часи переосмислення і відтворення змістовності минувшини, які інколи називають золотим віком українського театрознавства, з'являються дослідження про більшість діячів українського театру – М. Щепкіна, К. Соленика, М. Кропивницького, М. Заньковецьку, П. Саксаганського, І. Мар'яненка та ін.

Так у 1960-х дослідники *другої хвилі* творчості Ліницької І. Мар'яненко, В. Василько та Ю. Меженко звертаються до висвітлення значення творчої особистості артистки в театральному процесі, акцентуючи увагу на неординарності її мистецьких здобутків. Це вже не просто стислі дописи, а ґрунтовні дослідження.

Вагоме місце приділено Ліницькій у спогадах видатного діяча українського театру Івана Мар'яненка, який був багатолітнім сценічним партнером артистки, у своїх мемуарах «Минуле українського

театру» (К., 1953). Автор писав, що Ліницька була «напрочуд хороша, розумна, витримана жінка і прекрасна актриса», найближча соратниця корифеїв українського театру, все своє життя та великий хист ця високоталановита і «культурна артистка присвятила служінню своєму народові через театральне мистецтво» [104, с. 95].

У 1957 р. було видано збірник про творчий шлях Ліницької двох авторів: Ю. Меженка та В. Василька; перший написав нарис «Життя артистки», а другий «Спогади про Л. Ліницьку». Юрій Меженко [Іванов (1892–1969) – видатний український книгознавець, бібліограф, журналіст, літературний, музичний і театральний критик та культуролог] зібрав окремі виписки з рецензій на гру артистки (у машинописному вигляді вони зберігаються у відділі рукописних фондів текстології Інституту літератури НАН України, Архів Ю. О. Меженка, № 191) і долучився до дослідження її життя.

Видатний театральний діяч В. Василько [Миляєв (1893–1972)] починав свій творчий шлях у Першому стаціонарному театрі М. Садовського в Києві, де провідною актрисою була саме Л. Ліницька (в той час коли М. Заньковецька у 1909 р. вийшла з цієї трупи), яка полонила його своїм акторським талантом. Проте, не завжди орієнтуючись на своє юнацьке сприйняття мистецтва актриси, він уже в зрілі роки намагався своїми спогадами й щоденниковими записами відтворити правдивий портрет обдарованої особистості [20, с. 120].

У спільному збірнику два автори змогли охарактеризувати Л. Ліницьку як найталановитішу актрису другої плеяди театру корифеїв, яка з часом впевнено перейшла на ролі новітнього репертуару і яка була неординарною особистістю в умовах перехідного періоду українського театру.

Проте активна хвиля канонізації дослідниками історії українського театру корифеїв, що так розвивалась до кінця 1960-х, тобто в період так званої хрущовської відлиги, призупинилась у 1970-х і ще довго не могла відродитись.

За роки незалежності нашої держави мистецтвознавці стали більше приділяти уваги вивченню театральних явищ періоду між двох революцій 1905 і 1917 років, коли в українському театрі почали запроваджуватись

модерністичні й авангардні тенденції, до яких акторська творчість Ліницької має безпосереднє відношення.

У двохтисячних роках виходять як колективні, так і одноосібні дослідження, де встановлюються історичні істини й відтворюються картини міжреволюційного театрального процесу початку ХХ ст. Академія мистецтв України та Інститут проблем сучасного мистецтва видали ґрунтовну колективну працю «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.» (Київ, 2006); Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського також збагатив колективним виданням – «Історія українського театру». Т. 2. 1900–1945 (Київ, 2009). Крім того, сучасні театрознавці відзначилися науковими монографіями, що відтворюють театральний процес України початку ХХ ст.: Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва, 1900–1910 рр. (Київ, 2007); Український театральний авангард (Київ, 2010); Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть (Київ, 2013); Єрмакова Н. Березільська культура (Київ, 2012); Гайдабура В. Ганна Борисоглібська (Київ, 2017) та ін. Перед авторами досліджень стояли різні завдання, різні аспекти та контексти, але так чи інакше в полі їхньої уваги поставала Ліницька, що є своєрідним свідченням її залученості до творчого процесу доби. Втім, ці роботи лише використовували та інтерпретували вже відомі факти про творчість Ліницької, а не вводили нові.

Висвітленню модернізації української культури, і театральної зокрема, сприяли праці відомих дослідників Т. Гундорової «Проявлення слова. Дискурс українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (Львів, 1997); Н. Корнієнко «Леся Курбас: репетиція майбутнього» (Київ, 1998); С. Хороба «Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття» (Івано-Франківськ, 2002); С. Павличко «Теорія літератури» (Київ, 2009); Т. Свєрбілової, Н. Малютіної, Л. Скорини «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» (Черкаси, 2009) та ін. Так, автори останньої праці,

досліджуючи драматургію і театр як незалежний мистецький феномен, стверджують: «Національна драма мала свої додаткові особливості, що пояснюються її родовою специфікою та історичним побутуванням як тексту саме театрального. Катастрофізм модерного світовідчуття якомога краще відповідав базовій властивості цього роду літератури і виду мистецтва – йдеться про категорію драматизму. А театралізація буття як принципова онтологічна риса нового стилю доби немовби переносила закони й поетику театру на суспільне й індивідуальне існування людини в Модерні <...> Відбувається відродження позакомунікативних функцій слова, його актуалізація. Мова, слово знову стають трансцендентними, набувають ритуального кодування. Ця первісна функція мистецтва яскраво позначається на розвитку театру порубіжжя, <...> коли перетворювалися пошуки театру на дзеркало, в якому можна побачити всі ознаки модерної доби» [172, с. 8–9].

У зазначених працях наводяться приклади сценічного втілення українських модернових п'єс В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, головні ролі в яких виконувала Л. Ліницька.

У театрознавчих працях сучасних дослідників (Н. Корнієнко, О. Клековкін, Г. Веселовська, В. Гайдабура, М. Гринишина, Н. Єрмакова, Т. Жицька) висвітлюються питання іманентності театрального мистецтва, його здатності розвиватися за власними законами, вияскравлювати творчості естетичні ознаки, притаманні Л. Ліницькій у її самобутній акторській творчості.

Так, М. Гринишина оцінює стан української театральної культури на початку ХХ ст., коли театр, шукаючи своєї національної самоідентифікації, зрештою «із певним запізненням переймає сценічну європейську ідею повноцінного розкриття людських характерів. <...> Український театральний аспект естетико-художнього дискурсу новітньої доби також оформляється як драматично-сценічна комунікація, де стратегічний напрям визначений вітчизняним інваріантом «нової» п'єси, емблеметизований драмами та комедіями Івана Франка і Володимира Винниченка, драматичними поемами

Лесі Українки та драматичними етюдами Олександра Олеса. Її репрезентують постановочні ідеї Миколи Садовського, Івана Мар'яненка, Миколи Вороного, Григорія Гаєвського, Леся Курбаса, Гната Юри, Олександра Загарова, що не прямо, але доволі наочно відповідають інтенціям європейського та російського театального реформізму» [44, с. 101]. М. Гринишина акцентує увагу, що в цей час Л. Ліницька, як одна з небагатьох актрис, своєю акторською самобутністю беззаперечно переключається на сценічне втілення центральних ролей у п'єсах В. Винниченка, С. Черкасенка та Л. Старицької-Черняхівської і досягає в них масштабного визнання. Автор виокремлює повноцінні сценічні творіння артистки: Наталія Павлівна («Брехня» В. Винниченка), Ольга («Земля» С. Черкасенка), Ліна Федорівна («Крила» Л. Старицької-Черняхівської) та ін., де виразно виявлялися життєво-правдиві існування виконавиці в ролях, донесення особливостей характерів і вміння контролювати емоції та пристрасті на сцені.

На відміну від М. Гринишиної, яка висвітлює процеси приєднання української культури до загальноєвропейських стильових тенденцій і визначає у цьому процесі конкретних творчих діячів (І. Мар'яненка, Г. Борисоглібську, Ф. Левицького, С. Паньківського і особливо Л. Ліницьку), театрознавець Г. Веселовська в монографії «Театр Миколи Садовського» намагається дати визначення загальнолюдських рис характеру Л. Ліницької: «ця статна, красива, чуттєва жінка була надзвичайно скромною, стриманою й небалакучою людиною. Маючи дзвінкий голос у житті вона розмовляла тихо і спокійно, а сміялась вкрай рідко. Порядна, правдива і принципова Любов Павлівна вражала багатьох, хто спілкувався з нею. А про її виняткові людські якості свідчить поведінка актриси під час постійних галасливих скандалів, що мали місце в театрі М. Садовського. 1913 року вона навіть відмовилася від бенефісу з нагоди 25-літньої своєї сценічної діяльності, призначеного на 16 жовтня. <...> Газети пояснювали рішення Л. Ліницької скасувати ювілей «хворобою серця» [25, с. 99–100]. Хоч у загальному сприйнятті й уяві сучасників Л. Ліницька як митець потужного драматичного обдарування

«поставала носієм культу розуму, рацію, стриманості, виваженості на сцені, як українська Сара Бернар» [25, с. 98].

Театрознавець В. Гайдабура в монографії «Ганна Борисоглібська» (2017), послуговуючись матеріалами М. Вороного, який у переліку на амплуа драматичної героїні називає 14 «патентованих» артисток, серед яких Є. Зарницька, Л. Квітка, У. Сулова, Г. Борисоглібська, А. Войцехівська, Ю. Шостаківська, Є. Величко, К. Лучицька та ін., заявляв: «От власне до цієї генерації і належить Л. Ліницька, може, визначніша з усіх зазначених вище, але споріднена з ними пізнішою школою Кропивницького й Саксаганського» [41, с. 23]. Проте від себе Гайдабура зауважує: «Обожнюючи М. Заньковецьку Ганна Борисоглібська щиро зріднилася з Любов'ю Павлівною Ліницькою, героїнею другої генерації: сприяло цьому талановите сценічне партнерство, лагідний характер нової героїні. <...> Так само, як історики українського театру традиційно ставлять поруч двох прізвища як актрис «першого покликання» – Заньковецької як героїні та Г. Затиркевич-Карпинської як характерної актриси, ми маємо аналогічне право, торкаючись мистецької популярності акторів «другого покликання», поруч ставити фігури Л. Ліницької та Г. Борисоглібської» [41, с. 23]. Дослідження Гайдабури переосмислює незаслужено занижене ставлення до творчого таланту Ліницької, який заслуговує на більш глибокий, скрупульозний і оновлений погляд.

Відомості стосовно акторської участі Ліницької в театральному житті України знаходимо і в дисертаційних працях українських науковців: Л. Мороз «Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX – початку XX століть»; О. Олійник «Початок символізму в українській драматургії (на матеріалі п'єс О. Олесья та С. Черкасенка)»; Т. Жицької «Спиридон Черкасенко і театр»; С. Осяк «Творчість Миколи Вороного в контексті модерністського дискурсу»; Т. Кінзерської «Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX – першої третини XX століть». В останній дисертації зустрічаємо

матеріали, які характеризують особливості розвитку сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX ст., які значною мірою визначали мистецьку діяльність жінок-артисток, не лише М. Заньковецької, Є. Зарницької, але й Л. Ліницької. Т. Кінзерська у своїй кандидатській дисертації, що згодом стала її монографією «Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди», зауважує: «Ліницька працювала разом із Зарницькою в другій трупі М. Кропивницького, і в трупі О. Сулова <...> де актриси грали в однаковому репертуарі по черзі <...>. Велике враження гри Л. Ліницької на глядачів в різножанрових ролях говорить про її професійну пластичність, здатність відчутти стиль автора, епоху і виявити глибину та психологічну правду образу через відповідні до жанру засоби виразності» [76, с. 122–123]. С. Осяк у дисертаційній праці аналізує театрознавчий доробок М. Вороного, який, будучи спостережливим і уважним аналітиком, чимало уваги приділяв дослідженням акторського мистецтва. Авторка зауважує, що письменник: «високо оцінив сценічну діяльність акторки Любові Лінницької, яка зіграла близько 120 ролей у п'єсах класичного та сучасного її репертуару» [144, с. 135]. У дисертаціях творчість актриси здебільшого згадується побіжно, адже вона була не в фокусі вивчення, тому факти про неї подані необ'ємно, побічно.

З метою досягнення особистісної характерності актриси, її прагнень та мрій, життєвих перипетій та колізій опрацьовано документи особистого архіву артистки в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, інших фондів, документальні свідчення М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Мар'яненка, В. Василька, Г. Маринича та ін., віднайдено чимало листів, фотографій, програм вистав, афіш, рецензій та інших документів.

1.2. Соціокультурне середовище як фактор формування творчої особистості Л. Ліницької

Перша половина 1870-х була часом, коли російське самодержавство вело жорстоку антиукраїнську боротьбу. Забороняючи просвітницько-культурницьку діяльність українських митців, царат ставив собі за мету знищити тисячолітню українську культуру, українську мову, українців як націю: нав'язуючи українцям комплекс меншовартості, тим самим реалізуючи абсолютну денаціоналізацію. Для виконання цих завдань імперський режим використовував найрізноманітніші репресивні заходи проти діячів українського національно-демократичного руху. Одним із найжорстокіших з яких став сумнозвісний, ганебний таємний циркуляр міністра внутрішніх справ П. Валуєва від 18.07.1863 р, де фактично заборонялася українська мова. П. Валуєв заявив, що української мови «ніколи не було, нема і бути не може» [189, с. 251].

Саме в такий час, несприятливий для розвитку української державності та мистецтва, 27 грудня 1865 р. у Преображенській слободі Куп'янського повіту Харківської губернії (нині с. Преображенське Сватівського р-ну Луганської обл.) [102] в сім'ї сільського священника Павла Ліницького народилася Любов Павлівна Ліницька – майбутня гордість і окраса українського театру.

Ще з дитинства Павло був хлопцем різкого характеру, значився гарячим сперечальником і, що задумував, то завжди доводив до бажаного кінця. З малих літ виховувався в сім'ї Кухаренків, вихідців з українських козаків, що проживали в Краснодарському краї. Коли прийшов час навчання, то опікуни вирішили за свої кошти направити хлопця вчитися в Чернігівську семінарію. Проте майбутня професія семінаристові зовсім була не до вподоби. Своему старшому братові Костянтину Павло заявляв: «Попом, хоч ріжте мене – не буду», – та вибору не було.

Під час літніх канікул, перебуваючи в Таганрозі, а пізніше в родині свого товариша в Куп'янську, юнак познайомився з чудовою юначкою Серафимою

Платонівною Покровською і закохався в неї з першого погляду. Дівчина була чемною й гарно вихованою, ба більше, мала прекрасний голос і співала так, що стала відомою по всій окрузі. Канікули закінчились, і закоханий без пам'яті юнак змушений був повертатися на навчання в семінарію. Тим часом до Серафими були заслані свати від іншого жениха. Серафима, як попівська донька, могла вийти заміж тільки за священника, бо за нею в спадщину від батька був закріплений багатий церковний приход. Наречена сильно не хотіла йти заміж за нелюба. Саме тоді Павло швидко вирішив справу – прийняв сан священника, отримав дозвіл на одруження і за ним закріпили приход. Він прийняв сан лише через те, що любив Серафиму і не хотів втратити свою кохану.

У сім'ї Покровських церковна справа була в надзвичайній повазі, брат Серафими Федір Платонович був відомим таганрозьким протоієреєм. Він маючи красивий і сильного звучання голос, ще й умів гарно, з театральними ефектами провадити службу богу в храмі.

Павло і Серафима кохали одне одного, і він був хорошим і турботливим чоловіком, у них народилося восьмеро дітей – чотири доньки і чотири сини. Люба була четвертою дитиною. Коли їй було 9 років, у сім'ї Ліницьких сталася трагічна подія – помер батько Серафими Платонівни (дідусь Люби). Після його смерті Павло Іванович зняв попівську рясу і зрікся духовного сану, як пізніше заявляв, що не міг попам-проповідникам цілувати руки.

Свої погляди на життєві принципи і на тогочасну суспільну систему, що калічила моральні устої людського життя, Павло Іванович виклав у 100-сторінковій праці «Человеческие заблуждения», де відверто проголошував, що людям потрібне вільне повітря, степ, кручі, світло, побільше світла, а не зручне життя за попівським розумінням та за наказами. Священники – це початкові штовхачі людей в жорстокий тюремний лад, перші носії духовної неволі. Їхня зброя – це молитва, покірність і страх. Постійним напрацюванням вони виховують раба. Головною думкою в праці стало твердження про те, що суспільний устрій вимагає радикальних реформ. З

такими поглядами Павло Ліницький, звичайно, не міг залишатися священником.

Після зречення сану він з усією великою сім'єю переїхав до Харкова. Потрібно було мати чималу силу волі й настирливості, щоб наважитися поміняти забезпечене життя священника в заможній слободі на важке, повне поневірянь становище попа-розстриги. Крім усього, він підлягав переслідуванням, був під нелегальним наглядом, під час якого жандарми контролювали кожний його крок. Серафима любила свого чоловіка і поїхала за ним, не питаючи, що чекає їх у майбутньому. Не маючи жодної спеціальності, Павлові Івановичу вдалося влаштуватись дрібним службовцем на залізниці. Та лихо наздоганяло сім'ю – захворіла на туберкульоз Серафима Платонівна і дуже швидко померла. Пригнічена великим горем, сім'я Ліницьких змушена була рятуватися й шукати виходу. Двоє старших дітей вже навчалися в Харкові. Найстаршого сина Сергія і найменшу донечку забрав до Чернігова Павлів брат Костянтин. Любі також вже була пора приступати до навчання. Вона залишилась у Харкові. Павло Іванович з рештою дітей і з родичкою (за іншими даними – колишньою служницею) Іраїдою Павлівною Романченко переїхали до Таганрогу, до брата Серафими – Федора Покровського, який у місті мав вагомий авторитет. Родини Покровських і Ліницьких жили в злагоді та повазі, Федір Платонович активно сприяв Павлу Івановичу в справах із житлом і роботою.

Іраїда Павлівна як янгол-охоронець виростила усіх дітей Ліницьких, щоправда, старший Сергій за свої радикальні погляди щодо існуючої влади потрапив до Санкт-Петербурзької тюрми, де захворів на чахотку. Із тюрми його привезли в Таганрог, де він помер на руках тьоті Іраїди, захлинувшись кров'ю, під час приступу кашлю.

Залишившись у Харкові, маленька Люба певний час проживала в добрих, але чужих людей. До Таганрога найжджала тільки під час літніх канікул. Згодом, вже в старших класах гімназії їй поталанило – випала нагода жити в сім'ї військового лікаря Володимира Степановича Александрова.

В. С. Александров (1825–1894) був людиною різнобічних творчих інтересів. Його батько Степан Александров був священником і прославився авторством бурлескної поеми «Вовкулаки». Він мав хист літературного працівника, який передався синові. Володимир Степанович, хоч і закінчив медичний факультет Харківського університету, але виявляв потяг до музики, фольклору, краєзнавства та літератури. Він для дітей написав казки: «Коза-дереза», «Івашечко», «Чижикове весілля» та «Пісню про Гарбуза». Він уклав історичну збірку «Гетьманіана», перекладав твори Г. Гейне, А. Міцкевича; підготував лібрето опери «Богдан Хмельницький» П. Щирова; склав слова пісні, що пізніше переросла в народну «Я бачив, як вітер берізку зламав»; був видавцем альманаху «Складка» (вийшло три номери, третій – був опублікований вже після смерті Александрова). Крім того, Володимир Степанович був автором двох п'єс: «За Немань іду» та «Не ходи, Грицю, на вечорниці», яку згодом М. Старицький переробив і випустив під назвою «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

Як свідчили сучасники, зі своєї харківської оселі на Великій Сумській вулиці Александров зробив своєрідний неформальний український культурний центр, де часто виставлялися його власні та інші твори театральним аматорським гуртком. Навіть відомо, що в домашньому спектаклі «За Немань іду» прозвучав дебют романсу «Повій, вітре, на Україну» (слова С. Руданського). У цих аматорських виставах активну участь брала мешканка дому й гімназистка Любов Ліницька. Так, в листах батькові в Таганрог донька запитувала, чи візьмуть її на різдвяні свята додому, а далі пояснювала, що готується вистава, у якій вона пообіцяла взяти участь, в разі, коли її залишать у Харкові. Пізніше вже уславлена артистка згадувала, що потяг до сцени у неї з'явився ще в другому класі гімназії. Саме в родині Александрових зерно театральної любові було посіяне у благодатний ґрунт юної Л. Ліницької. І хоч немає відомостей, у яких саме п'єсах гімназистка пройшла перші сценічні випробування, та важливо те, що вони виявили в неї артистичні здібності й заклали початки священної поваги до театру як до високого мистецтва.

Усвідомлюючи наполегливе захоплення сценічним мистецтвом, гімназистка харківської жіночої гімназії Люба Ліницька не пропускала можливостей відвідувати вистави харківських театрів, зокрема в приміщенні оперного театру, де виступали визначні трупи, які мали прекрасних солістів: Кадміна, Світловська, Фредерічі, Богатирьов, Борисов та ін. У театрі йшли опери М. Глінки, О. Даргомижського та Дж. Верді. Якщо в Києві й у всьому Київському губернаторстві генерал Дрентельн на цілих десять років заборонив в'їзд українських труп, то в Харкові з 1881 р. після невеликого послаблення цензурних заборон російського царату на все українське постійно працювали російсько-українські, а також і українські трупи. Вистави труп Г. Ашкаренка, М. Кропивницького, а згодом О. Суходольського, Л. Сабініна та О. Сулова утверджувались міцними акторськими ансамблями так званого «харківського періоду». Саме в Харкові, в серці Слобідської України, знаходили притулок і були визнані корифеї, що прославились видатними успіхами і користувались гарячими симпатіями широких мас суспільства та розбудженої інтелігенції. Основний репертуар цих труп був представлений російською драматургією та п'єсами В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра та Ф. Шиллера. З'явилися твори М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого і І. Франка з новою тематикою, що засвідчували намагання авторів ширше охопити дійсність і розкрити характерні особливості класових тенденцій тогочасного суспільства. Драматурги прагнули вивести досі не відомі типи персонажів, надати художньому зображенню життя сміливої політичної тенденційності. Ранній потяг до театру Любові Павлівни підпадав під сприятливий вплив харківської мистецької атмосфери, що ще сильніше зміцнювала акторські мрії випускниці учительської гімназії.

Утім, у родині Ліницьких не одна лише Люба мала здібності до сцени і мріяла стати артисткою із самого дитинства. Пише Ю. Меженко: «Два її молодших брати Микола і Славко – теж любили театр і грали в професійних українських трупах <...> Микола був одружений з донькою М. Л. Кропивницького, Марією, яка, всупереч батьківським традиціям, а саме

через те, що добре знала тяжке життя українських акторів, намовила свого чоловіка покинути сцену» [118, с. 12]. І улюблена молодша на один рік сестра Любові Павлівни Ольга також «мала добрий голос, хотіла йти на сцену. Вона разом з Любою брала участь в аматорських виставах, один час співала в хорі» [118, с. 14]. Але з якихось причин, можливо, вийшовши заміж, залишила сценічну діяльність.

У 1883 р. Любов Павлівна закінчила сім класів Харківської гімназії і змушена була перервати навчання через сімейну матеріальну скруту, батько не міг забезпечити їй завершення середньої освіти. Лише через рік Ліницька закінчує випускний восьмий клас і отримує атестат учителя математики. Хоч це абсолютно не вкладалося в її майбутні плани, бо у своїй автобіографії вона писала: «Я весь час більше мріяла про сцену, ніж про свою працю <...> Можу сміло сказати, що мріяла про сцену ще з другої класи гімназії, з того часу, як наш навчитель співу ухвалив мій голос, а начальниця пророкувала мені бути гарною співачкою» [102]. Проте життєві обставини не сприяли здійсненню мрій. У розмові з сестрою Любов Павлівна тоді сказала: «Я знала, заради чого відмовилась від любимої мрії, зрозуміла, що театр – це надзвичайно добре для мене, що театр – розкіш. Мені здавалося, що в театрі легко і безпроблемно живеться артистам» [101, с. 6]. Але брат Сергій на той час важко хворів на туберкульоз і родині потрібні були кошти на його лікування. Отже вибір зроблено. Л. Ліницька їде вчителювати в глухе село біля станції Мануйлівка Донецької залізниці. Приїхавши в село, прийняла школу з темними маленькими класами, низькими стелями, десятком підручників, глобусом і набором поламаних олівців. Від побаченого ентузіазм молодої вчительки згас і робочий настрій упав, не давши розвинути педагогічному покликанню. Ліницька зовсім засумувала. Скільки часу вона попрацювала в цій школі, встановити не вдалося.

У життєписі актриса згадувала, що після того, як залишила сільську школу, повернулась до Таганрога, де «4 роки працювала у батьківській власній бібліотеці <...> весь час більше мріяла про сцену, ніж про свою працю. Любов

і бажання все кинуть і тікати на сцену не давали мені спокою, але ніяк мені це не давалось» [102]. Особливе захоплення й відновлення театральної мрії викликають таганрозькі гастролі 1884 р. трупи М. Старицького і М. Кропивницького. Директор М. Старицький і головний режисер М. Кропивницький поки що були однодумцями в поглядах на синтетичну природу театру. За спостереженнями С. Тобілевич, свою платформу М. Старицький проголошував так: «Люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант – велика річ! Але потрібно той талант оправити в художні рамці, так, як вправляють дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю свою красу розгорнутися талант актора» [199, с. 43]. Тому директор дуже багато витрачав зусиль і коштів, щоб зробити для вистави все якнайкраще, не шкодуючи грошей ані на художнє оформлення, ані на дорогі тканини для театральних костюмів, якнайкраще організувати сценічну атмосферу у відтворенні подій, цікавих у показі майбутній публіці: «Ми – українські діячі, ми повинні наочно довести всім нашим друзям, а особливо ворогам української справи, що наш народ вже може посідати і свій театр, і свою школу, і свою власну національну культуру» [199, с. 43].

Гастролі трупи М. Старицького, які ставали центральною подією культурного життя, відбувалися в усіх містах, не був винятком і Таганрог. Встановлені умови праці вимагали в один вечір грати разом з українською п'єсою стільки-ж-актну російську. Так, показуючи «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм», «Невольника», «Назара Стодолю», «Шельменка-денщика», «Глитай, або ж Павук», «Утоплена», в той же вечір трупі слід було представити: «Горе от ума», «Ревизор», «Бедность не порок», «Лес», «Горькая судьбина». Все це лягало на плечі творчого ядра трупи – М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, О. Віриної, М. Садовської-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинської, А. Максимовича, В. Грицая, Ю. Косиненка та ін. Для показу російської драматургії

запрошувались і російські майстри (Яблочкіна, Глама-Мещерська, Журін, Писарєв, Андреев-Бурлак та ін.).

Вистави трупи М. Старицького змінювали судження про український театр упертих скептиків, які постійно твердили, що українські вистави цікаві лише українцям. Завдяки подальшому вдосконаленню М. Старицьким та М. Кропивницьким органічного поєднання акторського, режисерського, художньо-декораційного та музичного мистецтва було досягнуто вищого рівня сценічної виразності та життєвої достовірності вистав. Про українські вистави говорили скрізь, активно писала преса, українські вистави відвідували представники всіх верств населення. Не пропускала жодної постановки і Люба Ліницька. На цих виставах вона вперше побачила видатні таланти – М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського і незрівнянну М. Заньковецьку. Саме тоді остаточно закріпилось її рішення стати професійною артисткою. Хоч український театр переживав нелегкі часи: вже дев'ять років як царизм розвернув жорстоку деукраїнізаційну діяльність – не менш ганебним від Валуєвського циркуляру став Емський указ про заборону друкувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою, а також завозити їх з-за кордону, підписаний 1876-го Олександром II у німецькому місті Бад-Емсі, де імператор перебував на відпочинку. Указ мав пункт, у якому заборонялися українські вистави й друкування текстів пісень до нот. Указ залишався чинним аж до 1905-го. Але восени 1885-го Любов Ліницька їде в Єлисаветград (тепер м. Кропивницький), де грає трупа Кропивницького, з надією, що її прийме у свій театр видатний митець.

Але надії не справдились. Марко Лукич не прийняв її до свого колективу. З яких причин їй було відмовлено, важко визнати і їй самій. Та вони були: по-перше, в трупі працювало талановите сузір'я майстрів – М. Заньковецька, М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпинська і сам М. Кропивницький, і кому хотілося мати справу з аматоркою, а по-друге – можливо, великий артист просто не відчув у юній гімназистці таланту, яка не мала ще ніякого репертуару. З гіркотою невдачі Ліницька поверталась до дому.

Роки 1885–1888 найбільш заплутані у біографії юначки і ніде не зафіксовані, по-різному про них говорять дослідники. Так, В. Чаговець згадує про вступ до трупи М. Муравйова-Михайлова в 1888 р., в інших свідченнях згадується якась малоросійська трупа Іванова. Водночас дядько Ліницької Костянтин Іванович свідчить, що Любов Павлівна «у 1886–1887 році в Чернігові вийшла заміж, познайомившись з артистом Загорським Іваном Аникійовичем» [174, с. 3], який працював у одній із мандрівних труп. Загорський мав хороший голос, виразну сценічну зовнішність, був темпераментним і правдивим у гострохарактерних і комедійних ролях. Фактично з цього часу починається сценічна творчість Любові Павлівни під прізвищем Загорська. За всіма даними, це були гастролі «русской-малорусской» трупи Муравйова-Михайлова в Маріуполі, де вона вперше вийшла на професійну сцену в ролі Уляни у п'єсі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

Таких мандрівних труп по Україні їздило дуже багато. Грали вони здебільшого оперети, дешеві мелодрами та пустопорожні водевілі. Актори в них збиралися здебільшого випадкові. Як стверджує Ю. Меженко: «Багато талановитої молоді з провінції, починаючи свій артистичний шлях у таких трупах, гинуло для мистецтва, робилося п'яницями, або кінчало життя самогубством» [118, с. 20]. Нелегкий шлях Ліницької від народження мрії до її здійснення вилився в кілька років злиденного напівголодного життя в мандрах по провінції. Зафіксовано її спільну роботу з І. Загорським у російській трупі Іванова на Кавказі. Пізніше Ліницька згадувала: «Був час, друзі запрошували в Петербург – на російську сцену. Казали: «У Пітері театри узаконені, великі. Публіка багата, вельможна, гардероб театральний «дають казенний». Голодати не будеш». Але ні, не могла я зрадити батьківщині. Чим вона більше страждає, тим ставала для мене дорожчою. Хай би не українці, а інші малі народи, я б з ними залишилась, голодала б, а в скоморохи російському дворянству не пішла б» [174, с. 3].

У наступному сезоні сім'я Загорських працює в трупі В. Шаповалова в містах Єйську та знову Маріуполі [51, с. 12]. Репертуар був змішаний, грали п'єси маловідомих авторів: популярні тоді «Убивство Коверлей» за М. Кіреєвим (де актриса грала, як сама згадує, «сильно драматическую роль») і «Разрушение Помпеи», а крім того, виставлялись твори і українського репертуару: «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» та «Невольник». У цих виставах вона вже виступала в головних ролях і мала бенефіс. Ба більше, в неї вже був власний сценічний гардероб. Пізніше актриса згадувала, що слід віддати шану і чоловікові Іванові, «адже він першим вивів мене на сцену. Якби не він, можливо, і не стала б я артисткою. Вчив мене як умів, але вчив. За руку вів до куліс. З другого боку, бувало, перебіжить до мене, щоб не страшно було. Я в боргу перед Іваном Аникійовичем, духом в боргу, духовною силою актора» [174, с. 3].

Та головним наставником по життю і по сцені Л. Ліницька вважала свого батька, який говорив, що «жити будемо, і будемо вільними, знайшовши свою дорогу. Головне бути чесним. Боятись потрібно тільки кривди і докорів свого сумління. Щоб не було соромно самому собі! І кажіть це всім, всім і завжди. Та ще й вийдіть на якесь високе місце, щоб усі бачили і щоб чули тебе люди». І далі: «А, коли я вперше стояла на справжній великій сцені українського театру, а сцена різко обривалась просценіумом і оркестровою ямою, як глибоким ровом між кручами, засвітилися раптом лампи, і я побачила море облич, голів глядачів, згадала слова мого батька: «Щоб бачили і чули тебе люди. Вийди на високе місце... Кажіть тільки правду, бійся кривди і своєї совісті» [103].

Попри певні сценічні успіхи, артистці Загорській було цього замало. Не те, що вона розчарувалася в театрі, ні, просто почала усвідомлювати особливості й природу сценічної творчості. У листі до сестри Надії узагальнює: «Розумію, що робота артиста важка тим, що він завжди і кожний раз відокремлює від себе частину свого духу. Артист працює не мовчки, він залежить від народу. Він обов'язково відділяє від себе якісь частини своєї

натури. Зрівняти можу з проточною водою річки чи рівчака. Нова, свіжа біжить вода і хто його зна куди. Але їй добре, живе в рухові. А чуть перешкоди, чи запруди, і почне вона розливатись в окрузі. Артист також: задихнеться, засумує, кидається. Наллється байдужістю і втомою – заболочується» [101, с. 6]. Щоб не «заболотитись», душа Л. Ліницької поривалась до широкого сценічного простору. Її непереборне бажання служити мистецтву давало їй сили вирватись із смердючого болота театральної провінції, яка поглинула чимало молодих сил. Її знову тягне, як висловився М. Вороний, до «Назарету українського театру» в Єлисаветград, до М. Кропивницького, попри те, що він уже раз їй відмовив.

Висновки до розділу 1

У результаті опрацювання вище зазначених багаточисельних документальних матеріалів, дослідницьких джерел, архівних мистецьких фондів та внаслідок їхньої структуризації можна виокремити три хвили дослідження творчості Любові Павлівни Ліницької.

Перша хвиля досліджень творчості Ліницької ознаменувалася переважно спогадами, роздумами, спостереженнями, враженнями її очевидців та сучасників, що мали неперевершену нагоду бути поруч під час творчого процесу, співпрацювати на сцені, співпереживати почуття її героїнь будучи нерідко її партнерами і колегами по сцені. Найщиріші захоплення, а іноді й гостру критику зафіксували у своїх роботах О. Корольчук, М. Вороний, П. Рулін, які визнали провідне місце «драматичної примадонни» в тогочасному театральному процесі. Прізвище Л. Ліницької не сходило зі шпальт україномовних періодичних видань, авторами дописів та рецензій були С. Єфремов, В. Королів, В. Чаговець та ін. Для надання об'ємної оцінки не вистачило погляду крізь час. Більш плідними для дослідження стали 1950–1960-ті, на які припадає *друга хвиля* вивчення життєдіяльності актриси Л. Ліницької. Яскравими представниками стали багаторічні партнери по сцені І. Мар'яненко та В. Василько, а також Ю. Меженко, бібліограф та публіцист.

Ю. Меженко та В. Василько видали збірник про творчий шлях Ліницької: перший написав нарис «Життя артистки», а другий – «Спогади про Л. Ліницьку». Автори в дослідженнях висвітлюють вагоме значення творчої особистості Ліницької та жанрово-стильові особливості її акторської майстерності. *Третя хвиля* досліджень акторського доробку Л. Ліницької припадає на часи незалежності України. Публікувалися і сьогодні продовжують видаватись як колективні, так і одноосібні дослідження діяльності українського театру: монографії, дисертації, статті, де прізвище Любові Ліницької згадується побіжно і постать її не в центрі уваги. Однак до теперішнього часу немає структурованого, ґрунтовного та всебічного дослідження дуальності творчості талановитої актриси.

У результаті виявлення, збору та опрацювання численних документальних фактів, не вивчених архівних матеріалів і писемних джерел вперше виникає можливість для нового комплексного і цілісного дослідження життєвого та творчого шляху видатної української артистки Любові Павлівни Ліницької. Встановлено, що захоплення театром у Любов Павлівни розпочалося ще під час навчання в харківській жіночій гімназії, коли вона мала можливість відвідувати вистави гастролуючих труп та проживала в родині драматурга В. Александрова, де сама неодноразово брала участь у домашніх виставах. Особливе враження на неї справили вистави трупи М. Кропивницького та М. Старицького, де демонстрували свою акторську майстерність корифеї української сцени. Саме тоді Ліницька приймає рішення пов'язати своє життя з акторською діяльністю. Перша спроба вийти на професійну сцену трупи М. Кропивницького виявилася невдалою. Але Ліницька не зраджує свою мрію та, одружившись із актором І. Загорським, працює у провінційних російсько-малоросійських трупах, де набуває певного сценічного досвіду. Вона грала невелику кількість ролей у виставах, різних за своїми жанрово-стильовими ознаками, та всі вони виконувались у відповідності до її природних даних – з її вразливою інтуїцією та вибуховим темпераментом, що часто оздоблювались надривним мелодрамазмом.

Розділ 2

СТАНОВЛЕННЯ АКТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ Л. ЛІНИЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

2.1. Дебют Л. Ліницької на професійній сцені

Після роз'єднання уславленої трупи М. Старицького і М. Кропивницького, гурт М. Кропивницького залишила більша частина провідних акторів, тому йому було необхідно організувати новий колектив. Досвідчений організатор з великим авторитетом актора, режисера, драматурга й театрального педагога збирає нову групу молодих талантів, до якої увійшли Г. Борисоглібська, Є. Зарницька, Ф. Левицький, О. Суслов, І. Замичковський та ін. А через рік, 1889-го, до них приєднується сімейна акторська пара – І. Загорський та Л. Ліницька (Загорська). М. Кропивницький знав І. Загорського ще з Бобринця, де той грав у невеличких трупах і користувався успіхом у характерних та комедійних ролях, тому й зарахував його у свій театр без випробувань, а Любові Павлівні призначив дебют у ролі Наталки у п'єсі «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Дебют відбувся 16 квітня 1889 р. [102] і був цілком успішним. Глядачі відзначали симпатичну гру пані Л. Загорської. Після успішного дебюту М. Кропивницький прийняв її до своєї трупи і відразу призначив на роль Галі у п'єсі «Назар Стодоля» Т. Шевченка. І вже майже через місяць під час гастролей трупи М. Кропивницького у Харкові в колективі зауважували, що у грі Л. Ліницької вже вбачалась та непідробна творча іскра, якою наділила актрису природа та яку не можна було набути школою. І хоча в її грі ще просліджувались деякі вади, але згодом вона стане незамінною Галею.

Сама Л. Загорська реалістично оцінювала свої дебютні успіхи, а головне визнання найвищого театального авторитету. У листі до сестри Надії повідомляла: «Прямо дивуюсь: адже всього через три роки він [Кропивницький. – Л. О.] же сам любувався мною у ролях Галі і Наталки – «відмінно, я зроблю [виділення наше. – Л. О.] із Вас артистку» [101, с. 12].

Отже попереду визначалась наполеглива і систематична праця з досвідченим вчителем.

М. Кропивницький працював із кожним актором над його роллю: проводив бесіди, репетиції, займався зміцненням і розширенням діапазону голосу, навчав мистецтва гриму й стежив за найменшими дрібницями. Спирався на засади майстерності актора проголошені М. Щепкіним: «Природність і справжнє почуття необхідні в мистецтві, але на стільки, на скільки допускає загальна ідея. У цьому саме і полягає все мистецтво, щоб вловити цю межу і встояти на ній» [218, с. 169]. Від молодих акторів майстер насамперед вимагав сценічної простоти й природності, натуральності й художньої довершеності, де не могло бути жодного натяку на «дешевий комізм» чи ефект, де кожен рух, жест, слово, інтонація, міміка обличчя були результатом глибокої продуманості внутрішніх причин поведінки і вчинків персонажів. «Щирим він був завжди, висловлюючи все, що у нього було на серці, все, про що він уболював в цю хвилину. Таким він був і в своїх листах» [90, с. 33]. У листі до А. Маркович він визначав функції режисера-педагога, який повинен не тільки розподілити ролі, а й «пояснити кожному тип, характер ролі, вказати на необхідні деталі, місце і становище в п'єсі» [92, с. 104]. А вже щодо цього зобов'язував «читати роль тільки серцем і душею, а не одними губами, не зупиняйся на рядках і римах, а зупиняйся на змістові» [94, с. 27]. Його вихованець актор О. Дорошенко пригадує: «Він охоче присвячував своїм улюбленим цілі ночі для проходження якої-небудь ролі. І до цього ставився фанатично, з великою ніжністю й увагою <...> з якимось надзвичайним для нього терпінням він проводив ті або інші куски ролі. Він відкривав цілі горизонти, і здавалось, що він намагався вкласти всю свою душу» [56, с. 258].

Як зауважує театрознавець О. Клековкін через відсутність «повноцінних театральних приміщень, свої вистави трупі Кропивницького інколи доводилося показувати у надзвичайно скромних умовах – у хліві, стайні, сараї, цирку, літньому театрі тощо» [77, с. 25]. М. Кропивницький, в одній особі

поєднуючи функції драматурга, актора, режисера і організатора своєї трупи, щоденно наполегливо працював над удосконаленням ансамблевої гри виконавців. «В режисурі Кропивницького утверджувалось значення мізансцени як засобу розкриття взаємодії образів, а тим суспільно-пізнавальної цінності вистави. А чергування різних відтінків емоціонального характеру мізансцен поклало основу розвитку тієї якості в українському театрі, яка за сучасною режисерською термінологією зветься сценічним темпоритмом вистави» [155, с. 125]. Один з учнів М. Кропивницького О. Суслов, дивуючись, згадував титанічну працю великого педагога, майстра з своїми вихованцями нової трупи: «Коли ж він спав? – Бували дні, що він лягав спати удосвіта, а о 10-й годині він уже був на спробі. Йому нічого не шкодило, закінчивши спробу о 3-й годині, спочити кілька хвилин, глибоко замислившись (трупа вся на сцені, жде неначе смертного присуду). Потім кілька глибоких віддихів з присвистом, і раптом – о жах: «Погано, погано, лятимуть, давайте спочатку»... Суфлер повертається на своє місце, і ми починаємо знову спробу з першої дії. Годині о 6-й Марко Лукич визволяє нас, та ще й з наказом: «Прочитайте ролі, пам'ятайте усі мої вказівки» [190, с. 228]. Це була вища школа сценічного мовлення «не було помилок у наголосах не тільки в словах, а й у цілих фразах. Не було зайвого руху, не було фальшивої мізансцени, фальшивого тону» [98, с. 298].

Майже перед кожною виставою М. Кропивницький робив не типові для того часу прогонні репетиції всієї п'єси, після чого робив зауваження про помилки кожному виконавцеві ролей. Він «надзвичайно дбайливо ставився до виховання молодих акторів, він тонко розумів психофізичний стан акторських індивідуальностей, що повинні вмщати в себе цілі світи пристрастей, злоби, розчарування й кохання» [132, с. 258]. Допомагав у цій справі керівникові розумний підбір репертуару. У листі до свого учня Д. Гайдамаки, називаючи найталановитіших вихованців, писав: «Згадай тільки, який репертуар створив: Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Ліницьку, Грицая, Вірину, Косиненка – «Глитай», «Наймичка», «Доки сонце зійде», «Безталанна»,

«Назар Стодоля», «Сватання», «Наталка Полтавка», «Дай серцю волю»... Ось цей репертуар, з якого вирости ці колоски на українській ниві, якими Україна довго буде гордитися. Для молодих талантів потрібна на сцені робота думки» [93, с. 443].

Як бачимо, М. Кропивницький у п'ятірці кращих знаменитих учнів називає прізвище Л. Ліницької. Завбачуючи здібності молоді артистки, він майже відразу доручає їй готувати головні ролі: Одарки («Дай серцю волю, заведе в неволю»), Оксани («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Олени («Глитай, або ж Павук»). Тож почалась справжня нелегка, але корисна «школа» сценічної майстерності. За місяць-другий на гастролях у Харкові та Ростові з 15 вистав трупи Л. Ліницька виступає в 7: Наталка («Наталка Полтавка»), Галя («Назар Стодоля»), Одарка («Дай серцю волю...»), Оксана («Доки сонце зійде...»), Маруся («Чорноморці»), Олена («Не ходи, Грицю, та й на вечорниці»), Галя («Під Івана Купала»). Але, як зазначає, Ю. Меженко: «Строгий учитель не перехвалював її, давав далеко не завжди перші ролі, а в ролі Олени («Глитай, або ж Павук»), яку доручив їй вчити ще в Єлисаветграді, так і не випустив» [118, с. 26].

Буття Л. Ліницької в трупі М. Кропивницького було напруженим і складним. Обмаль діючого репертуару змушувала її та колектив часто змінювати міста праці. Мандрівний спосіб життя потрібно було поєднувати з підготовкою нових вистав. Після Єлисаветграда найдовше трупа працювала у Харкові: з 30 квітня до 30 червня було показано 55 вистав; потім були невеликі міста: Слов'янськ, Кременчук, Полтава, де грали по 8–16 вистав. Новий сезон розпочали у Ростові, де було показано 8 вистав, далі Сімферополь і Севастополь.

Однією з перших нових ролей Л. Ліницької в уславленій трупі, що була зіграна в партнерстві із самим керівником М. Кропивницьким, була Одарка з «Дай серцю волю, заведе у неволю». В основі конфлікту автор поклав матеріали життя двох основних тогочасних соціальних груп села, що й забезпечило широке охоплення взаємопов'язаних подій, чіткість

драматургічного конфлікту, а водночас довготривалу сценічність. «З часу першого сценічного втілення вистава <...> за участю таких майстрів української сцени як Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Затиркевич-Карпинська, підносила мистецтво українського реалістичного театру» [70, с. 66]. Любові Павлівні справді пощастило, і не тільки тому, що М. Кропивницький зарахував її до своєї трупи, але й тому, що отримувала провідні ролі і творила в ансамблевих виставах, де грали М. Кропивницький, Г. Затиркевич-Карпинська, Г. Борисоглібська Є. Зарницька, О. Суслов, Ф. Левицький, Н. Базарова та А. Максимович.

У роль Одарки Л. Ліницька увійшла порівняно легко. Адже ситуації і змістове навантаження персонажу певною мірою наводили на аналогію з образом Наталки І. Котляревського. Подібний, майже любовний трикутник в обидвох п'єсах: Возний – Наталка – Петро і Микита – Одарка – Семен, проте у М. Кропивницького ситуація драматичніша. Возний у І. Котляревського, який залицяється до Наталки – здирник і хитрий хапуга; Микита М. Кропивницького, що насильно сватається до Одарки – хуліган із розбійницькими замашками. Наталка і Одарка ну хоч і не «рідні», так принаймні двоюрідні сестри: їхня моральна чистота, їхнє благородство і рішучість говорить про спорідненість їхніх образів. Кульмінаційною подією ролі у Одарки-Ліницької була сцена, коли героїня на образливі слова Микити про неї і Семена відповідала речами правди та їхньої переваги: «Ти багатий дукар, а він бідний – і за те я його люблю! Ти спритний і надто балакучий, а він тихий – і за те я його люблю! У тебе щоразу сміх та глул на умі, а в нього праця – і за те я його люблю! Ти кожного зачепиш, з кожного кепкуєш, а він нікого й словом не уразить – і за те я його люблю! Ти вихваляєшся і чванишся тим багатством, що батько твій придбав, а сам і за холодну воду не берешся, а він змалку працює і батькові своєму старому допомагає, і малих братів та сестер до розуму доводить – і за те я його люблю. Ти мало не щодня п'яний, та б'єшся та бенкетуєш, а його й зроду ніхто п'яним не бачив – і за те я його люблю! Чув? От тобі і вся правда!» [95, с. 74–75]. У цьому епізоді актриса

виявляла наполегливість й розсудливість героїні, її підвищений емоційний стан, що переконливо передавався не лише партнеру Микиті, а позитивним потоком линув у глядацький зал.

За побутовою у той час системою кваліфікації акторських особливостей, амплу роль Одарки у творчій біографії Л. Загорської стала особливою для актриси у період зміни принципів творення сценічних характерів. Ця роль, як і попередні (Наталки «Наталка Полтавка», Уляни «Сватання на Гончарівці», Галі «Назар Стодоля») належала до типу лірико-патетичних персонажів, характерними для яких були інтуїція та відчуття, а найвиразнішими рисами цього психотипу поставали простота й покора. За твердженням М. Вороного «ці ролі вимагали у виконанні воркотливо-плаксивого тону, щирого віддання сентиментальної мелодії в супроводі оркестри та розчуленого виголошення ламентацийних монологів з розпачливими окликами та апострофічними вигуками» [39, с. 357]. Всі ці вимоги до виконання лірико-патетичних ролей Ліницька долала з успіхом.

Проте надалі перед нею ставилося завдання грати ролі більш складного психологічно естетичного типу жіночих образів, тобто ролі в амплу драматичної героїні. У ролях цього типу, за М. Вороним, вимагалось сценічне відтворення активних динамічних характерів, які «базувались на вибухах афектів, правди, часто психологічно невмотивованих, або умотивованих лише поверхово, з єдиною метою зробити ефективне сценічне враження» [39, с. 358]. Головною ознакою сценічного втілення ролей був патетизм і страждання, причому часто страждання заради страждання, як відтворення внутрішнього світу персонажу. Ролі цього драматичного типу вимагали аналітичної вдумливості й особливого занурення в ідею ролі та п'єси, а водночас і ефективного зовнішнього вигляду. І всіма цими якостями Любов Павлівну нагородила природа. Зокрема «статурність постаті, експресія руху, дзвінкий та гучний, з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливою окрасою якої були очі – карі, променисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму застелялися вогкою імлістою хмаркою, а в хвилі патетичного

зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок, – все це разом з бурхливим потоком молодого «нутрянного» чуття утворювало ілюзію справжнього глибоко екстазу, який захоплював і зворушував публіку» [39, с. 360–361]. При чудових зовнішніх природних даних Л. Ліницька вже здобула і певні практично-виконавські набутки, які стали підґрунтям для переходу на більш складний виконавчий рівень естетико психологічних ролей. І першою постаттю із сильним драматичним характером була роль Оксани у п'єсі М. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть».

У відтворенні образу Л. Ліницька наділяла свій персонаж справжністю почуттів й привабливими рисами характеру. На сцені актриса грала роль ніжної, рішучої, з високою мораллю і безмежною чесністю дівчину, яка самовіддано кохає панича та безмежно йому вірить. Л. Ліницька (Оксана), з'являється у першій дії життєрадісна, не випробувана горем, сповнена надії і навіть не підозрює можливої зради. На сміливості й рішучості героїні актриса наголошувала вже з перших сцен вистави, але панич у відповідальний момент відвернувся від неї заради задоволення примх своїх егоїстичних батьків, які, підпоївши, змусили його освідчитись в любові дівчині з дворянської сім'ї. Драматург і режисер М. Кропивницький після першої події ролі Оксани (панич Борис проїхав мимо її хати і не зупинився, навіть і не привітався) наділяє героїню величезним монологом, який часто у виконавиць цієї ролі викликав велику складність. Ліницька навпаки любила працювати з монологічною формою. Багаторічний сценічний партнер та виконавець ролі Бориса І. Мар'яненко пригадував, як Любові Павлівні, яка мала дужий грудний голос широкого діапазону, доводилось багато працювати з наполегливим учителем М. Кропивницьким над технікою подачі слова. «Весь монолог, вибудований на внутрішніх переходах і життєправдивих почуваннях, ділився на три різних шматки за змістовим навантаженням. У голосовій подачі був поступовий розвиток від спокійного тону до бурхливо драматичного. З почуттям міри без жодної афектації додавалося ритмічно-емоційне забарвлення» [117, с. 5].

Першу частину монологу Любов Павлівна проводила як згадку про щасливі моменти кохання своєї героїні у чеканні милого, голос її звучав мелодійно і патетично: «Не видко. Чи вже ж сьогодні не прийде? ... Сказав же – у середу вернусь, а вже і четвер, і п'ятниця минула. Сьогодні вже й неділя, а його нема. Дивно це мені, ніби аж страшно. Ніколи ж, як не пригадаю, не траплялось ще так, щоб як сказав він, що тоді-то прибуде, та не додержав слова. Хіба, було, спізниться на який час. А це ж сім день. Що ж за пригода трапилась?» [95, с. 401]. Фінал першої частини звучав схвильовано і готував глядача до подальшого розвитку дії. У другій частині монологу звучали нотки бентежного самозаспокоєння, підвищувався темп, в голосі актриси з'являлися тривожні тони. «Що зо мною діється, то я й не розумію! Які ми дурні, закохані дівчата, які ми божевільні! Та хоч би й я: сама доброхіть і мов навмисне полохаю своє серце. Не бачила ж я Бориса два роки, то ж два роки – не сім день? Два роки не бачила його і не страждала ж, і свої думки не труїла самохітною зрадою, а тепер, коли він мій, коли я власними устами вимовила перед ним свою душу і ніби власними руками віддала йому своє серце, я завдаю собі страшених мук! І справді, які ми дурні, закохані дівчата!» [95, с. 401], – проголошував персонаж актриси.

І вже зовсім по іншому, з надривом проводила актриса третю частину – просвітлення самосподівань і катастрофа, проте ще не зовсім втрачені надії. Інколи голос артистки проривався на повну силу, виявлявся темперамент, збурювалась емоційна виразність: «А може, він вивіряє мене, через те не їде? Та хіба ж ще не все сказали мої очі, моє серце, мої уста? Ох, бідна була, мабуть, та мова, невиразні були погляди, нечутко і нечуло билось моє серце. Борис? Він, він, мій любий! Це ж він, мій орел сизокрилий... Ох серце ж моє, яке ти щасливе! Чого ж то він так поспіша? Ага, вискочили! Що ж він минає нашу хату? Поїхав! Ні, це щось дивно! Що ж ото ще третє поїхало з ним, якась не жінка, дівчина» [95, с. 401]. Монолог Л. Ліницької в ролі Оксани нікого з глядачів не залишав байдужим, а головне, що після нього симпатії глядачів

повністю переходили на бік її головної героїні. А за актрисою на все життя залишилася слава «майстра монологу».

Все що робив М. Кропивницький, «мало печать високого мистецтва і досконалої акторської майстерності. Кожний рух і кожна інтонація були органічно правдиві, виявляли суть драматургічного образу і логіки його поведінки в конкретних обставинах, без найменшого натяку на будь-який шарж чи комікування» [78, с. 224]. Любові Павлівні надзвичайно пощастило отримати незабутній досвід, граючи на сцені поруч з великим майстром М. Кропивницьким і наочно сприйняти, як чудово в одній виставі можна створити дві абсолютно різнопланові ролі, адже у виставі він, окрім здійснення режисури, виконував роль шевця Максима Фортуни, який у постійній позі майстра був зосереджений, трохи зібраний і похилений уперед, тримався просто, невимушено, від нього віяло мудрістю людини, що багато набачилась і натерпілась на своєму віку, не втративши, проте, життєвої радості. І зовсім протилежною була постать М. Кропивницького-Воронова. І. Мар'яненко добре запам'ятав, яким з'являвся на сцені відставний капітан: бо «влітав на сцену невдоволений поміщик <...> в чесучевому піджаку, смугастих брюках, з високо задертою головою, з сигарою в зубах, залишаючи за собою, мов паровоз, хмари диму. Говорить зичним голосом з брутальною манерою кидати фразу через плече. <...> Вся постать і поведінка його справляють враження нерозумного, пихатого самодура» [117, с. 267].

Уже пізніше, коли Ліницька працювала в театрі М. Садовського, в київській газеті «Рада» рецензент А. Вечерницький після перегляду вистави «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», що показувалась у Києві в 1910 р., з приводу ролі Оксани, яка майже постійно була в репертуарному списку Любові Павлівни, писав: «п-ні Ліницька в ролі Оксани, як і у всіх своїх драматичних ролях, прекрасна. Особливо вражає вона в глибоко реальній сцені в панських покоях в розмові з Наталією Семенівною. <...> Це саме та роль, у якій п-ні Ліницька завойовує увагу глядача і покоряє його волю, розум і почуття. Особливо сильно, коли, здавалося б, мелодрама піднімається до

висот трагедії» [28]. Роль Оксани Любов Павлівна виконувала протягом одинадцяти років. На цей час Ліницькій було вже 45 років.

Ще однією яскравою сценічною роботою в трупі М. Кропивницького стала роль Зіньки у виставі «Дві сім'ї», де Л. Ліницька була однією з перших виконавиць цієї ролі.

Окрім написання нових п'єс, окрім підготовки нових ролей, М. Кропивницький приділяв максимальні зусилля режисерсько-педагогічній праці, прагнув розкрити глядачеві ідею твору, багато уваги звертав на психологічне розкриття образів. Він вимагав простоти, органічності і водночас виразності, соковитості, багатства нюансів. Найвиразніше ці режисерські аспекти було реалізовані у виставі «Дві сім'ї», яка стала своєрідним полігоном для його режисерських шукань. Перший варіант п'єси «Де зерно, там і полова» був закінчений автором наприкінці 1888 р. [у пізнішій редакції «Дві сім'ї»]. Багата міщанка Настя Жлудиха майже силоміць одружує свого сина із заможною дівчиною-сиротою Зінькою, яку він зовсім не кохає. Це і є висхідною подією у п'єсі, яка надалі програмує весь хід подій драматичного твору. Основою драматичної колізії сюжету п'єси стала історія трагічного кохання селянки Зіньки до брата її чоловіка – Романа. Архітектоніка твору Кропивницького виражена паралельним зіставленням життя двох міщанських сімей, в одній із яких утвердилось сімейне чванство, розлад, багатство, п'янство та розгул, а в другій панує працьовитість, чесність і порядність, незважаючи на бідність.

Прем'єра вистави «Дві сім'ї» відбулася 22 січня 1890 р. в Єлисаветграді, виконавцями головних ролей були: Самресь – М. Кропивницький, Роман – О. Суслов, Настя Жлудиха – Г. Затиркевич-Карпинська, Хведоська – У. Сулова, Писар – Ф. Левицький. Першою виконавицею ролі Зіньки була молода артистка О. Немченко [200, с. 240]. Ліницька тимчасово була відсутня в трупі: з 29 листопада 1889-го до перших чисел квітня 1890-го була в батька в Таганрозі у зв'язку з народженням донечки Наталочки. З 4 квітня 1890-го повернувшись у трупу М. Кропивницького, брала активну участь в репертуарі

під час гастролей у Петербурзі та Оранієнбаумі, які закінчилися 12 червня цього ж року. Після цього з 19 червня по 22 липня трупа гастролювала в Харкові [91, с. 42].

Для Ліницької, як і для Заньковецької, роль Зіньки за драматичним матеріалом, який приводив героїню до трагедійної розв'язки, була важкою, але улюбленою, у ній актриса виступала впродовж 20 років. Талановита артистка створила сильний образ, що підносився у деяких сценах до глибокого художнього трагізму. Особливо цікава у цьому відношенні четверта дія, коли чоловік привселюдно знущується над Зінькою, а вона, як зневажена Федра, стоїть в стороні безмовно одинока, глибоко нещаслива. У цій німій сцені артистка досягла яскравої великої художньої виразності у вмінні проводити безсловесну дію.

Любові Павлівні потрібно було зіграти роль молодшої дівчини, насильно виданої заміж за самодура й п'яницю Самрося. Характери персонажів у виставі абсолютно не схожі: вона чиста й чуйна душею, її юне серце прагне кохання, а він брутальний сваволець, глибоко переконаний у тому, що вона його законна жінка, і вони в законному шлюбі, і це дає йому право знущатися над дружиною, позбавляючи будь-яких прав та вільного життя. Самресь тверезий, а особливо п'яний, що буває набагато частіше, користуючись правом «законного» чоловіка, часто ображає Зіньку, лає, мордує і б'є. Ні в свекрухи, ні в сусідів, ні в сільського старости героїня Ліницької не знаходить найменшого захисту. Лише чоловіків молодший брат Роман неодноразово її захищав від наруги та знущання. Від чоловікових кулаків Зінька ще з більшою пристрасною тягнеться по захист до Романа.

Дуетні сцени Кропивницького-Самрося і Ліницької-Зіньки справляли на глядачів незабутнє враження, критики заявляли, що це не акторська гра – а саме життя. М. Кропивницький у ролі Самрося доводив, що йому тісно й душно в домашній обстановці, що йому потрібно більше впливу, влади й горизонту. Його Самресь Жлудь звіроподібний і безжалісно жорстокий, тиран

своєї нещасної жінки. М. Кропивницький створив життєвий, глибоко правдивий сценічний образ, як завжди майстерно і переконливо.

Остання дія вистави у вирішенні режисера начебто спокійна, відбувається традиційне українське весілля – одружуються Роман і Хведоська. Але це на перший погляд, а по суті вся сцена напружена й вирішена контрастом: з одного боку фольклорні співи дружок, весільні традиції, а з другого – прощання Зіньки з Романом. Молоді цілуються. Душевний біль запаморочив Ліницькій-Зіньці розум, і вона зойкнувши в нестямі вибігла з хати. А «зойк» цей був внутрішнім криком зболілої душі героїні. З хати Л. Ліницька не вибігала, а зникала ментально. За мізансценою лиш подруга Ганна помітила, що відбувалось із Зінькою, і вона слідом вийшла за нею. Весілля в розпалі. Та у фіналі відбулася катастрофа про яку сповіщає Ганна: «Зінька в коморі повісилась».

Перед глядачами Л. Ліницька у ролі Зіньки відкрилася новим і свіжим обдаруванням не спорченим ще театральними штампами та сценічними прийомами. Актриса продемонструвала свою сценічну індивідуальність драматичного спрямування. Створений нею образ став певним етапом розвитку її акторських умінь набутих у школі М. Кропивницького. Образ Зіньки засвідчив про те що вже є визнання таланту й успіхів, проте мало ще сценічного досвіду.

Виконанням ролі Зіньки Л. Ліницька фактично закінчила працю в трупі і ця роль була останньою новою роботою, зробленою за участі М. Кропивницького.

Підводячи підсумок творчого зростання артистки в поважному колективі, зауважимо, що до приходу в трупу у своєму творчому активі Ліницька мала вже декілька успішно зіграних ролей: Наталки («Наталка Полтавка»), Уляни («Сватання на Гончарівці»), Галі («Назар Стодоля») та ін. Характеризуючи ці сценічні образи, відзначимо, що перші вміння сценічної гри в актриси народжувались унаслідок враження від п'єси і тексту ролі, тобто базувались на інстинкті й безпосередніх відчуттях. В основі перших успіхів були інстинкт, лірико-патетизм і інтуїція, що ґрунтувалися на виразних психофізичних

природних здібностях, найчастіше проявлялися елементи жіночої акторської майстерності. Визначаючи характер початкового періоду творчості Л. Ліницької, М. Вороний писав, що артистка «пішла виключно за інстинктом, з тим імлістим естетичним світоглядом, що вируювався у її мрійній голівці, як чарівна фата-моргана під музичний акомпанемент лірико-патетичних настроїв» [38, с. 529].

Звертаємо увагу на подачі ролі під впливом інтуїції, варто зауважити, що тогочасні актори у периважній більшості у акторському виконанні відштовхувались від інтуїтивного сприйняття змісту ролі. Навіть М. Заньковецька користувалась цим засобом, проте як уточнює П. Рупін «образ що відтворювала вона [М. Заньковецька – *Л. Овчієва*] своєю геніальною інтуїцією, завжди мав силу переконати глядачів у своїй вірності, імпував, так би мовити – своєю внутрішньою логікою» [164, с. 80].

Проте сімейно-родинні стосунки з чоловіком І. Загорським склалися не зовсім щасливо, адже Іван Онікійович мав алкогольну залежність. Зрештою подружнє життя обернулось для неї пеклом. Їхня сім'я не зміцніла, навіть після того, коли в них народилась донька. Загорський не почував за собою ніяких батьківських обов'язків, натомість Любов пробачала чоловікові всю складність його характеру, нервово-збуджену натуру і козацьку вільність, пробачала нелегке життя з ним, втрату в його особі друга і самотнє материнство. Але терпіння скінчилося, потрібно було приймати рішення – розлучившись з чоловіком, залишити трупу М. Кропивницького. Як свідчить Ю. Меженко, Марко Лукич не хотів втрачати ні доброго актора І. Загорського, ні молодого прем'єрші, блискуче майбутнє якої він передбачав своїм досвідченим оком. «Тому, коли Любов Павлівна під час гастролей у Харкові захотіла вийти з трупи, щоб остаточно розійтися з Загорським, то, не гребуючи засобами, у неї спробували через поліцію відібрати паспорта, гадаючи, що цим примусять її залишитися в трупі» [118, с. 30].

У липні 1890 р. Л. Ліницька, залишивши трупу М. Кропивницького, зі своїм братом Миколою вступають до трупи М. Святошенка-Васильєва. Ця

труппа була товариством на паях, де Л. Ліницька стає одноосібною прем'єршою. Це товариство було організоване нашвидкуруч, до його складу входило біля 40 чоловік, частина акторів були вихідцями з труппи М. Кропивницького, а більша частина – з інших колективів. Часто у відгуках на вистави зауважувалося на тому, що в трупі дбають про ансамблевість спектаклів, і що постановники й актори старанно виконують свої функції, які були засвоєні з методів роботи труппи М. Кропивницького. У трупі М. Святошенка-Васильєва Ліницька виступала в усіх своїх ролях, які вже грала у трупі М. Кропивницького: Наталки, Уляни, Олени, Одарки, Оксани, Зіньки та ін. Були підготовлені актрисою і дві нові ролі: Зовиці в «Утоплений» М. Лисенка та Варки у «Нещасному коханні» Л. Манька.

Постановка опери М. Лисенка на текст М. Старицького «Утоплена» за повістю М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» була оригінальною у своєму поєднанні реальних і фантастичних елементів, що виходили із самої гоголівської першооснови. При її сценічному втіленні було поставлене завдання, яке впливало з чергування музично-вокальних сцен із прозово-драматичними. Таке поєднання прози й співу ставило перед виконавцями додаткові вимоги. Л. Ліницька виступила у ролі Зовиці – своячениці голови Горпини. Це жінка з досить типовою для свого часу долею: сирітське дитинство, поневіряння в наймах, шлюб без любові, бо ніхто не питав її згоди, а потім – молода вдова, бо чоловік, якого забрали в солдати, загинув. Горпина живе в голови. Її характер, її настрої, її мрії, скарги на свою гірку долю розкриваються здебільшого в піснях – і сумних, і веселих. На відміну від попередніх ролей драматичних героїнь, Л. Ліницькій потрібно було створити характер експресивної, задиркуватої козир-баби у сцені, де парубки силою закрили у старій хаті, куди саджали колодників. Цей епізод у глядачів викликав гомеричний сміх. У виконанні ролі артистці потрібно було не тільки донести головний зміст персонажу, але й непомітно й органічно виконати переходи від співу до розмовної мови і навпаки. У Ліницької-Горпини завдяки чудовому фразуванню і сильному й приємному тембру голосу особливо вдало

виходили вражаючі речитативи. Ба більше, це була в артистки одна з перших комедійно-характерних співочих ролей, у цьому жанрі їй ще не доводилося виступати. Втім, це завдання Ліницька успішно виконала. У ролі «Зовиці» довела, що вона не лише чудова виконавиця драматичних ролей, але й може не з меншим успіхом виконувати і комедійні ролі. Театрознавець Т. Кінзерська пише: «Виступ Л. Ліницької в оперних виставах «Утоплена» М. Лисенка і «Катерина» М. Аркаса [актриса майстерно володіла «меццо-сопрано чарівного тембру»] розкривали нові грані її таланту й відкривали шлях на оперну сцену» [76, с. 127].

Зовсім у іншому жанрі Ліницькою була вирішена роль Варки в п'єсі Л. Манька «Нещасне кохання», сюжетна колізія запозичена від Шевченкової «Катерини». Леонід Манько (1863–1922) не був професійним драматургом, але репертуарний голод змушував його, як і цілу плеяду акторів, подібних до нього (К. Ванченка-Писаревського, В. Захарченка, І. Науменка, О. Сусллова та ін.), удаватись до створення п'єс. Більшість цих творів були малохудожніми, проте керівники труп все-таки включали їх до репертуару, адже глядач постійно вимагав нових вистав. Тому в «Нещасному коханні» Л. Манька не соромилась виступати і тогочасні провідні артистки-прем'єрші: М. Заньковецька, Є. Боярська, Є. Зарницька, Ю. Шостаківська та ін. Спроба Л. Ліницької виступити в цій ролі була дуже успішною. Вона зуміла надати своєму персонажеві оригінальності, життєвості й поезії, рис, яких зовсім не було в цьому нехитрому маньковському драматичному творі.

Роль Варки Л. Ліницька подавала в розвиткові від веселої, красивої і довірливої дівчини до глибоко нещасливої, пригніченої і зрадженої, з трагічно розбитим жіночим серцем. Роль актриса проводила без будь-якого награвання, з абсолютним почуттям міри. Важко уявити, але роль Варки в репертуарі Л. Ліницької була 18 років, і грала вона її у різних колективах та в багатьох містах. Ця серйозна і вдумлива праця проглядається у кожній дрібниці, в кожній рисочці. Сцени 3-ї дії прокляття Варки батьком, здоланим соромливим падінням своєї любимої доньки, проведена артисткою геніально. Голос її правдивий,

чистий та сердечний звучав з глибоким стражданням. Дописувачі майже в усіх рецензіях відзначали бурхливі реакції глядацьких залів, які викликала гра Ліницької у 5-й дії, коли Варка в безвихідності й страхові кидає з кручі в річку свою ні в чому не винну дитину, а також сцену прощання засудженої Варки зі своїми односельчанами, що проходила із захоплюючим драматизмом.

Можна сказати, що саме завдяки талановитому виконанню Л. Ліницькою ролі Варки драма «Нещасне кохання» стала однією з найулюбленіших для глядачів у репертуарі українських труп.

Навіть після виходу Ліницької з трупи М. Святошенка-Васильєва роль Варки з «Нещасного кохання» зберігалась в репертуарі артистки протягом декількох років. Як бачимо, окремі вистави трупи М. Святошенка-Васильєва досягали хорошого художньо-реалістичного відтворення життя, але в більшості вистав переважав грубий натуралізм і непристойні кривляння. Колективу особливо бракувало творчої дисципліни. Трупа проіснувала лише один сезон, для більш тривалого існування вона не мала кваліфікованої режисури.

2.2. Вибір сценічної траєкторії як шлях до формування виконавського діапазону Л. Ліницької

Після провальних гастролей у Катеринославі (сьогодні Дніпро) фінансове становище в трупі М. Святошенка-Васильєва для Л. Ліницької стало зовсім скрутним. Внаслідок цього вона в 1891 р. залишає трупу і погоджується прийняти запрошення Панаса Карповича Саксаганського, який, до речі, вже вдруге її кликав до праці у своєму колективі. Тим більше, що в трупі М. Святошенка-Васильєва вона переважно експлуатувала свій талант, а не розвивала його. Тож погоджуючись на пропозицію П. Саксаганського, вона зважала і на нагоду розширити свої можливості, адже «людина високої культури і вдумливий митець Саксаганський поєднував у собі багатющий творчий досвід актора з талантом допитливого теоретика» [89, с. 21].

П. Саксаганський уже мав свою систему підготовки до ролі і вмів розвивати голосові дані акторів. Він знав Любов Павлівну по виступах у трупі М. Кропивницького як талановиту молоду артистку і, дізнавшись про те, що вона виходить з трупи Кропивницького, вже тоді запрошував її до співпраці. Проте Л. Ліницька від цієї привабливої пропозиції першого разу відмовилась, зважаючи на те, що в трупі братів Тобілевичів вже була талановита героїня, їхня сестра Марія Садовська- Барілотті. Л. Ліницькій думалось, що родинні зв'язки будуть відігравати головну роль у діяльності колективу, а їй не хотілося посісти другорядне становище в трупі. Проте тепер, скуштувавши важких умов гастрольного існування провінційної трупи, їй хотілося хоч невеличкої стабільності та й грати з талановитими й високопрофесійними акторами, ще й у трупі, де художніми і організаційними керівниками були Панас Саксаганський та Іван Карпенко-Карий.

П. Саксаганський як досвідчений і вимогливий організатор мистецького процесу запропонував на дебют молодій артистці Л. Ліницькій перед одеською публікою виступ у двох найскладніших ролях: Катрі «Не судилось» М. Старицького та Олени «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Саме в цих ролях мала великий успіх в одеситів Заньковецька, тому П. Саксаганському потрібно було влаштувати для Л. Ліницької суворе випробування, тим більше, що М. Садовська, головна героїня трупи, у цей час важко хворіла. І вже 5 лютого 1891 р. Л. Ліницька в Одесі [217, с. 101] дебютує у згаданих ролях у трупі братів Тобілевичів. Артистка цілком успішно зіграла нові для неї ролі проявляючи в багатьох сценах самостійну обробку виконання. Говоримо самостійну, тому що ці ролі [Катрі «Не судилось» і Олени з «Глитай, або ж Павук»]; актриса виконувала 5 і 6 лютого. – *Л. О.*] були кращі в репертуарі М. Заньковецької. Інші виконавиці, виступаючи в цих ролях, інстинктивно копіювали гру М. Заньковецької. Л. Ліницька не тільки не наслідувала, але внесла багато чого свого. Що і пророкувало їй блискучу артистичну майбутність.

Проте запропоновані П. Саксаганським для одеського дебюту ролі, окрім природності й правди, вимагали більш складної акторської психотехніки.

Продовж 1880–1890-х ряд визначних літераторів-реалістів, зокрема Панас Мирний, Михайло Старицький, Іван Франко, Іван Тобілевич, відтворили реалізм з новими якостями, з ознаками психологізму. В цей час відбувається розвиток науки психології, лікарі фіксують пограничні стани людської психіки. Драматурги намагаються у своїй творчості використати ці напрацювання. Внаслідок цього акторство одержує підґрунтя для більш усвідомленого існування в професії. І. Франко вже 1878-го у відомій статті «Література, її завдання і найвідоміші ціхи» наголошував, що література, будучи живим відбитком сучасного життя народного, «повинна при всім в описуванні також аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки» [204, с. 12]. І далі: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу <...> Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду <...> заразом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [204, с. 13]. Тобто час поставив вимоги митцям досліджувати з психологічною точністю причини і наслідки виникнення певних явищ і фактів та відтворювати типові життєві процеси у розвитку та в постійному русі, слід «впиватися якомога глибше в свій рідний національний ґрунт» [205, с. 243].

Передові українські письменники у своїй творчості виступили майстрами реалістично-психологічного аналізу, що стало характерною своєрідністю тогочасного реалізму, коли відтворення внутрішнього світу героїв, заглиблення в психологічні процеси людини з метою розкриття діалектики її душі стало неодмінним елементом типізації соціальної дійсності. У драмах М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук», М. Старицького «Не судилось», І. Франка «Украдене щастя», Панаса Мирного «Лимерівна» переконливо розкривалися найтонші прояви і порухи душевного життя героїв, показуючи їхній складний і різноманітний внутрішній світ в усіх його деталях. Причому поглиблений психологізм творів посилюється з нещадною критикою і запереченням основ соціальної дійсності.

П'єса М. Старицького «Не судилось» найкраща між його творами, написана на болючу тему стосунків між простими людьми та інтелігенцією, яку відтворює з одного боку звучною сатирою на її поетичні ідилії, які вимріяли собі «мальовані народолюбці», а з другого – показує тип справжнього народолюбця. В основу сюжетної побудови «Не судилось» покладена поширена для того часу глибоко трагічна історія кохання панича із селянською дівчиною. Називаючи п'єсу «Не судилось» змістовною суспільною драмою, І. Франко зауважував, що образом героїні Катрі драматург стверджував принципи щирості й сердечного кохання, на яких мусіли б вибудовуватись взаємини між людьми.

У талановитій п'єсі М. Старицького Любов Павлівна знаходила всю глибину й переконливість характеру Катрі, від її зовнішності до подачі ролі в дієво-емоційному розвитку. Так, із репліки Михайла виконавиця використовувала ознаки зовнішньої принадності героїні: «А яка хороша Катря Дзвонарівна, таки просто і між панами красунею була б та й годі! Очі – карі, але глибокі, темні, а погляд такий милий, лагідний, любий, що аж пронизує душу тихим променем... Тільки між брівок рисочка; вона надає і якусь думність легеньку, і якусь силу вдачі» [183, с 148]. Для вдумливої актриси Ліницької ці слова стали реальною підказкою для відтворення зовнішності героїні. Але найважливішим було те, що характер Катрі Л. Ліницька відтворювала в усій складності і подавала в розвитку. Ось Катря-Ліницька вперше в роздумах і з захопленням зізнається подрузі Пашці про своє сприйняття постаті Михайла: «Знаєш, я боялась перше і слово промовити з паничем, а він – нічого, зовсім простий, ласкавий, розказує таке все цікаве, а часом смішне, і так звичайно, з великою шаною» [183, с. 162]. У цьому зізнанні героїні Л. Ліницька намічала шлях розвитку образу. Для виконавиці ці факти драматурга були комплексом запропонованих обставин, у яких формувався характер дійової особи.

Рецензенти відзначали, що актриса зуміла відтворити дві абсолютно різні Катрі при дворазовому відвідуванні панської садиби. У першому разі

Ліницька-Катря сором'язлива й нерішуча, але подруга Пашка настирливо, майже силою тягне її у панський двір, переконуючи дівчину, що там є лікар Павло, який зможе допомогти хворій матері. У другому разі, вже четверта дія, коли Катря віддала Михайлові свою душу і тіло, а він поступово віддаляється від неї, Ліницька-Катря сама, нап'явши велику хустку, стривожена, сміливо вривається у панський двір і прожогом кидається до коханого, але той намагається її заспокоїти, зупинити й навіть відправити її на вулицю.

Як і в драматурга, у Л. Ліницької були найвідповідальнішими 4 і 5 дії. У кульмінаційній сцені, коли пихата і люта мати Михайла зневажає знеславлену сином дівочу честь і кривдить беззахисну, то героїня Л. Ліницької мужньо і з внутрішньою стійкістю зносить панську жорстокість, але не в силах витримати подію, коли Михайло, який стояв тут же, не зробив жодної спроби захистити й оборонити жертву розбитого кохання. Актриса, протестуючи, трагічно сильно і грізно обвинувально кидає гірку правду володарям «панського болота»: «За що знущаєтесь? Що я вам учинила? Кого я занастила? Мене оганьбили, мене обікрали, а тепер привселюдно топчете в болото, як останню падлюку! Топчіть! Регочіть з дурної!! Плюйте!» [183, с. 221–222].

Дебютантка зуміла з першого виходу завоювати симпатії публіки, які з кожним актом росли *crescendo*, і під кінець четвертої картини, коли Катря приходить в помістя любимого, поміщицького сина, а пізніше в останній сцені драми, коли вона помирає в обіймах свого коханого, виконавиця викликала бурхливі оплески всієї публіки. Гра Л. Ліницької базувалася на глибокій психологічній розробці ролі і безмежній вірі в запропоновані обставини та органічності їхнього проживання. Вона розуміла, що немає думки без вираження, тобто думка при самому зародженні вже стає словом або дією. Актриса в образі Катрі відкривала психологічну реальність трагізму дівчини з народу в протиставленні «панському болоту», тому й героїні не випадково автором надається прізвище – Дзвонарівна.

Хоча Л. Ліницька і отримала утрупі теплий прийом, але її гру порівнювали з виконанням головних ролей артисткою М. Садовською, яка через хворобу перестала грати у виставах товариства. Відзначали, що якщо Л. Ліницька і поступалась чимось М. Садовській, то не в багатьох ознаках. Як і М. Садовська, дебютантка, проводила свої ролі з глибоким драматичним психологічним наповненням, володіючи знаннями сценічних умов.

Роль Катрі перебувала в репертуарі Л. Ліницької понад двадцять п'ять років. Вже працюючи в стаціонарному театрі М. Садовського в Києві, 48-річна актриса ще наважувалась виступати у цій важкій, але любимій ролі: «Майже повний театр щиро і захоплено вітав її гучними оплесками, прямо закидаючи шановну артистку квітами. І весь цей тріумф артистки, що працює вже третій десяток на українській сцені, безумовно був заслуженим. Доводиться тільки дивуватися відкіля у артистки беруться сили, відкіля цей дівочий молодий голос, що в найбільш трагічних місцях драми до сліз зворушує публіку. Не помилюсь, коли скажу, що найбільша сила артистки в її голосі, в інтонації, в чудових переходах од звичайних до трагічних нот. Рухи ж, міміка – це тільки слухняні помічники голосу д-ки Ліницької» [179].

Двадцятип'ятирічна Л. Ліницька вже могла майстерно перевтілюватись у ролі різних соціальних героїнь, вміла розкривати різні грані жіночого характеру та широкі властивості жіночої душі. Так, слідом за дебютною роллю в Одесі Катрі Дзвонарівни, на другий день вона виступає у ще складнішій ролі Олени у п'есі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук».

В основі сюжету драми «Глитай, або ж Павук» покладена історія залицяння вже літнього, але досить багатого чоловіка Йосипа Бичка до вродливої одруженої Олени, доньки бідної вдови Стехи. Активна сценічна історія п'еси «Глитай, або ж Павук» розпочалася 16 грудня 1883 р. у Харкові, де М. Кропивницький був постановником і виконавцем головної ролі Бичка, роль Олени автор доручив М. Заньковецькій. Після прем'єрної вистави п'еса стала, фактично, найрепертуарнішою у творчому доробкові актора, а роль Бичка стала чи не найкращою та найулюбленішою в акторському активі

митця. М. Кропивницького у цій ролі рецензенти часто називали «українським Тартюфом».

Гідною партнеркою для Бичка-Кропивницького у виставі була М. Заньковецька в ролі Олени. Марія Заньковецька, хоч у цей час була лиш актрисою-початківцем, але переконливо передавала горе і страждання ошуканої жінки, її ніжне кохання і фінальний стан божевілля. Як зауважує театрознавець С. Дурилін «Після першого виконання ролі Олени Марія Костянтинівна хворіла два тижні, так глибоко відчувала вона долю нещасної жінки і переживала її страждання» [58, с. 127]. За визначенням літературознавця П. Киричка «подібні образи жінок ми часто зустрічаємо в українському фольклорі, зокрема в побутових та ліричних піснях» [73, с. 60]. Успіх вистави «Глитай, або ж Павук» не мислився поза грою М. Кропивницького та М. Заньковецької. Фактично П. Саксаганський, доручивши роль Олени Л. Ліницькій, до певної міри ризикував, хоча вона на цей час вже успішно проявила себе в амплу драматичної героїні. Крім того, її виразна сценічна зовнішність також викликала прихильність глядачів. Ледь помітна розкосість великих очей, антична виразність профілю надавали їй вигляду своєрідної сценічності, що особливо викликала симпатії публіки при виконанні драматичних ролей.

Уже при першому знайомстві з п'єсою «Глитай, або ж Павук» Л. Ліницьку насамперед схвилював оригінальний сюжет твору М. Кропивницького, що давало змогу виконавиці ролі Олени проявити певне драматичне напруження. Л. Ліницькій ця роль припала до душі, тому що це вже не юна особа, а жінка, що набула певного досвіду життєвого і здатна на максимальне напруження своїх почуттів до ступеня афекту. Під час вистави Л. Ліницька знаходила й розкривала багатопланові забарвлення характеру сільської жінки – ліричності й смутку, ніжності й великої щирості, супротиву та рішучості. Вона демонструвала набуті нові засоби виразності, які дозволяли максимально розкрити образ і зробити його «своїм». На основі сукупності

виражальних засобів і вибудованої наскрізної дії ролі для неї відкрився новий психотип героїні.

Від початку і до фінальної сцени вистави Л. Ліницька відкривала в ролі великий спектр чуттєвих сцен – не слізливо-сентиментальних, не мелодраматичних, а реальних напружено-емоційних. У цьому відношенні Л. Ліницька орієнтувалась на стосунки між персонажами, їхнє ставлення й участь у головному конфлікті твору.

Персонаж Л. Ліницької вже при першій зустрічі з Бичком провокувала конфліктну ситуацію вистави і слова: «Чи вам же пристало балакати про кохання? Від вас вже землею смердить!» [95, с. 458] робила експозиційною подією у подальшому відтворенні характеру Олени. В динамічному розвитку індивідуального характеру героїні для Л. Ліницької були сцени різочого переходу непомірних страждань Олени до страшних п'яних веселощів, спровокованих залицяльником Бичком та обманутою ним матір'ю Стехою: «Серце моє завмерше, що ти мені звіщуєш: чи горе, чи радість» [95, с. 463], драматизм Ліницької-Олени набував масштабів катастрофи, відбувались перші ознаки шаленства.

Особливо виразно Ліницька проводила кульмінаційну подію у третій дії, коли, обдурена глитаєм, Ліницька Олена втрачає віру в те, чим жила, – в кохання до свого чоловіка. Актриса бережливо використовувала зовнішні прояви емоційних ознак, готуючись до найвищого драматичного моменту, що на всю силу виявлявся у сцені сватання, коли Олена погоджувалась стати дружиною старого сластолюбця Йосипа Степановича, а також в сцені божевілля, які артистка провела надзвичайно талановито.

Після перелому колізії актриса драматично проводила сцени та моменти хвилинного просвітку героїні: «Мамо, мамо, що-бо ви робите? Дивіться, вже дитина зовсім посиніла!.. Знаєш що? Купи мені синього на спідницю!.. Синього-синього, такого, щоб аж очі у себе брало!.. [Ліницька-Олена зривала з лавки зелене покривало – Л. О.] Стривай, згадала! Під перелазом, проти Бичкової хати є криниця. Так? У тій криниці сидить жаба, зелена-зелена... То

не жаба, не вір, то Йосип! Стережись! Ох, не ходи туди! Чуєш, як жаба скрегоче? Скинь, скинь її з мене! Впилася в тіло, кров п'є!.. Стривай, я її вб'ю» [95, с. 490]. Шматок покривала, що був зібганий на подобу жаби, актриса жбурляла на землю і топтала ногами. У розв'язці актриса переконливо відіграла фінальну головну подію – розкриття обману, хвилиenne прозріння. Героїня Л. Ліницької кидалася до довгоочікуваного чоловіка, впізнавши його: «Хто це? Андрій? А де ж та розлучниця, отрута моя, твоя полюбовниця?» Та вже в наступній мізансцені чоловік у розпуці й невіданні одпихає свою Олену, яка падає мертвою. У переконливій грі ролі Олени Ліницька проявляла наростаючий драматизм і видовищну експресію в правдивому відтворенні наскрізної лінії характеру від відчаю до божевілля і смерті. Виконавиця не тільки майстерно спілкувалася, а й виявляла велику дієвість монологів героїні, які виправдовувала глибокою вірою в запропоновані обставини, емоційно наголошуючи психологічні моменти. Володіючи грудним і у вищій мірі приємним тембром голосу, абсолютно сценічною зовнішністю, артистка приковувала до себе увагу глядачів.

Варто зауважити, що одеська театральна публіка неодноразово мала нагоду бачити виконання головних ролей класичного репертуару у втіленні М. Заньковецькою, яка з 1883-го приїздила до Одеси шість разів і грала в місті по два-три місяці. Звичайно, що одесити з великою цікавістю зустріли нову виконавицю головних ролей Любов Ліницьку. Роль Олени роками була складовою репертуару Л. Ліницької, актриса виконувала її в багатьох містах, де працювала трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

Третьою центральною роллю, у якій Л. Ліницька виступила перед одеською публікою 7 лютого 1891 р. [86, с. 22], була постать юної Саші Красовської, доньки убогої пані в п'єсі Олени Пчілки «Світова річ». «Глядач бачив рішучу і сповнену почуттям гордості Сашу-Ліницьку, коли мати повідомляла їй про страшне лихо – цілковите зубожіння, що загрожує родині, якщо донька не дасть згоди старому Павлищенку на його пропозицію руки і серця» [86, с. 22] на цю пропозицію Саша відповіла повним запереченням:

«Та я і слухати не хочу про таке добро! Я вас не просила вішати мене на шию всякому дияволу!!!» [159, с 414]. Л. Ліницька Саша промовляла цю репліку палко, пристрасно, переконуючи матір у праві жінки на рівність з чоловіком.

Вистава була зіграна у згуртованому акторському ансамблі, де окрім Л. Ліницької в ролі Саші виступили – «П. Саксаганський (Павлющенко), І. Карпенко Карий (збіднілий панич Богуш), М. Милославський (Тамалія), Н. Саксаганська (Домаха), П. Васильківський (Голуб)» [86, с. 23].

Оскільки російський царський уряд забороняв переклади п'єс іноземних авторів українською мовою, але з метою розширення репертуарного діапазону, діячі сцени намагалися не перекладати, а переробляти твори зарубіжної драматургії. Так, дослідник українсько-польських театральних зав'язків театрознавець Р. Пилипчук писав: «Не маючи змоги ставити п'єси польських драматургів в українських перекладах, українські драматурги були змушені вдаватися до практики національної адаптації іноземних п'єс, тобто тієї практики, яка мала значне поширення в усьому європейському театрі» [151, с. 86].

Із польської літератури були адаптовані: водевіль Вл. Анчиця «Chłopi arystokracji», що в переробці Карпенка-Карого мав назву «З Івана – пан, а з пана – Іван» (1884 р.), драма Яна Галасеви: «Czartowska lawa» стала драмою того ж І. Карпенка-Карого «Чортова скала» (1885 р.). Повість Ю. Крашевського «Chata za wsia» покладена в основу п'єси М. Старицького – «Циганка Аза» (1890 р.) і п'єси менш відомого драматурга К. Ванченка-Писанецького «Цигани на Поділлі». Повість Е. Ожешко «Zimowy wieczór» також стала першоосновою п'єси вже згаданого М. Старицького «Зимовий вечір» (1893 р.). Декількох українських переробок зазнала драма Юзефа Коженювського [до речі, він народився на західноукраїнській землі, у місті Броди. – Л. О.] «Karpassy góralskie» – перша редакція К. Климковича під назвою «Верховинці» йшла в українському галицькому театрі ще з 1864 р.

У «Карпатських горцях» було виведено яскраву постать месника верховинця Антося Ревізорчука. У трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-

Карого виявили зацікавленість адаптацією С. Тобілевич «Гуцули», і виставу відразу було включено в репертуар як оригінальну новинку. Режисером був П. Саксаганський. Він же і створив високохудожній образ Антося Ревізорчука, що, до речі, був однією з перших його робіт в героїчному репертуарі.

За жанром режисер, наслідуючи автора, вибудовував всю атмосферу вистави в жанрі трагедії. Внутрішня правдивість центральних постатей – Антося і Пракседи – мусила органічно поєднуватись з їхніми зовнішніми малюнками і зливатись у нерозривне ціле без рис сентиментальності й мелодраматизму. «Режисерська праця Саксаганського відзначалась реалістичною глибиною й ясністю як у розкритті ідеї твору, так і в створенні яскравих, оригінальних образів замість шаблонів і трафаретів, що вже звили собі міцне гніздо в творчості акторів і актрис, які шукали дешевого успіху» [211, с. 13]. Тож у багатокартинній виставі П. Саксаганський вимагав дотримуватись точно зафіксованих мізансцен та міцного акторського ансамблю, над яким домінував сам. Попри те, що в ході сценічних подій коханій Антося Пракседі (Ліницькій) відведено лише декілька сцен, але Любов Павлівна проводила епізоди вистави з великим почуттям міри, уміння й виразності, наповнюючи характер героїні не лише словами тексту ролі, а й дієвим сценічним мовчанням, емоційними паузами та наповненими дією підтекстами.

«За характером роль героїні Пракседи була близькою і зрозумілою рисам індивідуальності артистки Л. Ліницької, така ж рішучість і така ж наполегливість, сміливість і схильність до виразного вчинку, до прийняття швидких і несподіваних рішень у складних життєвих ситуаціях. Психологічний склад характеру Ліницької багато в чому відповідав натурі Пракседи – обидвоє мали здатність різко виявляти своє внутрішнє «Я» [131, с. 25]. Пропоновані автором обставини хвилювали й емоційно збуджували її власну органіку. Виконавиця брала на себе відповідальність за перетворення дещо схематичної ролі на переконливий сценічний образ. У сцені, коли Антося забирають до війська, тут Ліницька-Пракседа наче

прощалась з своїми безтурботними веселощами, разом із святковим одягом, намистом і яскравими стрічками. Героїня заради коханого, відважилась на його пошуки, які супроводжувались великою небезпекою. Л. Ліницька у ролі Пракседи дотримувалась чітко наміченої лінії образу і фінальну сцену божевілля була проведена нею незрівнянно, сцена ця не дивувала публіку, а викликала в неї глибоке співчуття до людського горя.

В уривку вистави, де героїня Л. Ліницької дізнається, що її коханий Антось поранений і захоплений у полон військовими і ось-ось буде страчений, актриса усім своїм єством сприймає те страшне горе, що доводить героїню до божевілля. Ліницька-Пракседа бродить селом, згадує Антося та співає сумну пісню, актриса вкотре продемонструвала свої високопрофесійні вокальні дані в органічному поєднанні акторською майстерністю. Несамовитий, заціпенілий вираз обличчя, жести і манери божевільної були переконливо передані артисткою.

Аналізуючи роботу Л. Ліницької над роллю Пракседи зауважимо, що актриса діяла на сцені з великою силою творчого таланту у сценічному втіленні доволі блідо наміченої автором ролі нещасної гуцульської Офелії, доля якої перегукується з долею шекспірівської героїні: вона також божеволіє від горя через кохання до рідної людини. В хворобливому маянні блукає лісами, збираючи лісові квіти. Її передсмертний спів, переривається мелодекламацією аж до патетичної миті, коли старий гуцул із співчутливим жалем штовхає її зі скелі у бурхливий потік. Артистка кожного разу, приступаючи до нової ролі, підходила з великою відповідальністю, переконливістю та вірою у сутність сценічного характеру, поданого автором, бо була переконана, що без цієї віри можна піти шляхом копіювання наявних зразків, а саме цього артистка завжди дуже боялася і намагалась уникати.

Унаслідок властивої Л. Ліницькій художньо-природної організації, артистка використовувала в ролі Пракседи все те, що пропонував автор, диктував режисер, і робила це на високому професійному рівні. Своєю сутністю – стрункою і гнучкою постаттю, виразом обличчя і очей,

вражаючими рухами, красою і драматизмом голосу – виконавиця зуміла передати драматичний душевний стан гуцулки Пракседи, проводячи всі сцени з великим умінням і почуттям міри, чим справляла сильне і незабутнє враження на глядачів.

Попри складну організаційно-постановочну частину вистави «Гуцули», спектакль понад десять років зберігався в діючому репертуарі товариства. І весь цей час викликав інтерес глядачів, оскільки завжди постійно не переставав чарувати їхню увагу неповторний дует Антося і Пракседи в переконливому й вражаючому розкритті талановитими митцями П. Саксаганським та Л. Ліницькою.

Успішно зігравши майже найскладніші ролі тогочасного українського репертуару, Л. Ліницька вдало склала відповідальний іспит з акторської творчості перед вимогливою одеською публікою. Підводячи підсумки короткочасної співпраці у трупі братів Тобілевичів слід визначити особливості її творчого обдарування: драматичний голос широкого діапазону у якому надзвичайно багато приємних грудних звуків, що зачаровують серця і легко піддаються найрізноманітнішій модуляції, статура, зріст, зовнішність і беззаперечна наявність таланту. Всі ці якості забезпечують їй можливість у майбутньому стати видатною театральною величиною.

Чисельні схвальні відгуки періодики гарантували актрисі положення прем'єрші в будь-якій театральній трупі. Але в неї були зобов'язання за контрактом перед М. Старицьким, а ще вона дала слово після літньої відпустки повернутись у трупу Михайла Петровича. Однак у трупі М. Старицького Л. Ліницька пропрацювала лише три місяці (березень–травень 1891 р.), після чого надовго повернулась в трупу П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

Працюючи із П. Саксаганським, Л. Ліницька утвердила себе в амплу драматичної героїні, а в трупі М. Старицького виявляла розуміння і засоби відтворення ролей музичного та комедійного характеру. Відомо, що колектив особливої уваги надавав постановкам музичних драм і комедій. Адже

«Старицький розумів, що його драматичні актори поступаються перед такими силами, як Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський. І якщо трупа Кропивницького полонила глядача «Наймичкою» чи «Глитаєм», трупа Старицького не мала рівних у виставах «Утоплена» або «Ніч під Івана Купала» [200, с. 211].

Л. Ліницька хоч і виступала у співочих ролях, наприклад, Наталки Полтавки чи Ази, але не зовсім вільно відчувала себе в музичних виставах, які так полюбляв М. Старицький. Любові Павлівні довелося шукати нових засобів акторської виразності в музичних драмах та музичних комедіях.

Головним у співпраці Л. Ліницької та М. Старицького став не час її перебування у його трупі, а кількість ролей, зіграних актрисою у п'єсах драматурга, а їх було найбільше в порівнянні з іншими авторами. Як перелічує Ю. Меженко, Л. Ліницька грала в 17 п'єсах М. Старицького і виконала двадцять чотири ролі. У деяких п'єсах вона створила по два сценічних характери – Єлени і Ганни («Богдан Хмельницький»), Проні і Сірчихи («За двома зайцями»), Марусі і Ганни («Маруся Богуславка»), Катрі і Горпини («Не судилось»), Ази і Галі («Циганка Аза»), Галі і Палажки («Ніч під Івана Купала»), Кулини і Марусі («Чорноморці») та ін. Навіть сам перелік акторських робіт вражає багатством жанрово-стильових особливостей творчості Л. Ліницької. Не маючи можливості зупинитися на характеристиці всіх образів, створених актрисою в драматургії М. Старицького, зосередимося на реконструкції двох жанрово протилежних образів: виразно-драматичному – Марусі Богуславки в однойменній історичній драмі та гостро-комедійному – Проні з комедії «За двома зайцями».

Серед провідних актрис героїнь тогочасного театру особливо вирізнялись М. Заньковецька, яка захоплювала глибоким перевтіленням в сценічні характери і дивувала широтою творчого діапазону, та Л. Ліницька, яка була неперевершеною у героїчних ролях, проте не відмовлялась і від ролей комедійних. У її комедійному репертуарі були ролі – Пріські («По ревізії» М. Кропивницького), Горпини («Як ковбаса та чарка» М. Старицького), та

особливе місце в цій групі ролей займала роль Проні в комедії М. Старицького «За двома зайцями». Майже ті самі ролі у комедіях виконувала і М. Заньковецька, але якщо для неї коронною комедійною роллю була Цвіркунка в «Чорноморцях» М. Старицького, та для Л. Ліницької вершиною комедійної творчості був образ Проні.

М. Заньковецька не тільки відтворювала образ Проні, а й давала відчуття своє людське ставлення до зображуваного персонажу. «Любов Ліницька підходила до ролі Проні дещо іншим шляхом. Вона не користувалась зайвим наголошенням сатирично-комедійних фарб, боялася, щоб це не призвело до шаржу і комікування. Головним завданням для виконавиці було глибоке перевтілення у дійову особу, щоб жити на сцені і діяти тими думками і бажаннями, якими наповнений персонаж в запропонованих автором обставинах, і тим виявити всю повноту характеру своєї героїні» [135, с. 250–251]. В. Василько, добре знаючи природу мистецької обдарованості Л. Ліницької, писав: «Спочатку навіть не вірилось, чи дійсно може ця справжня героїня, з її вродженим благородством, з її манерами, перевтілитися у Проню Прокопівну Сірко – пересиділу наречену, міщанку з голови до ніг?» [20, с. 126]. Робота над сценічним характером Проні в актриси починалася з характерної зовнішності, для виконавиці важливо було, щоб глядач із першої появи її персонажу сприйняв її портрет справжньої старої діви: «якесь білобрисе обличчя, маленькі очі, невеличкі кокетливо підняті вгору брівки. Губи сердечком, довгий ніс («довгоноса чапля»). <...> Голова її трохи відкинута назад, плечі розгорнуті, погляд зверху вниз» [20, с. 126]. Виявлялося, що комедія була цілком в акторських даних виконавиці. З перших епізодів Ліницька-Проня вражала широтою комедійних засобів, які не випадали з норм сценічної правди, зовнішньо пластичного малюнку. «Актриса міняла темпо-ритм, шукала виразні жести, ходу, манеру говорити, а головне – цілковито перевтілювалася в образ Проні – претендентки на виховану за останньою модою панночку» [20, с. 126].

У мовно-тональному відтворенні образу Проні Л. Ліницька майстерно поєднувала дві особи, перша – це «Проня багата наречена». Тут проявлялись такі виразні риси як говорити напористо, скоромовкою, наголошуючи на словах, якими вона хотіла вплинути на партнерів, в її тоні не допускалось жодних заперечень. А паралельно у виставі діяла інша Проня – «Проня мокра курка», дурепа, – коли їй не щастить або коли вона потрапляла в невігідні обставини. В. Василько пригадує, що «тоді Проня-Ліницька стає одразу нижчою на зріст, старішою, розбухає наче жаба в болоті, і реве, як корова, а говорить поволі, ніби її памороки забило і вона не знаходить потрібних слів» [20, с. 127].

Навіть у найскладніших комічних ситуаціях актриса виправдовувала вчинки сценічної постаті. В. Василько визначав, що вершиною високохудожнього комізму Л. Ліницької була остання дія вистави, «коли Проня Прокопівна чекала нареченого, щоб їхати до вінця. Це була якась ворона в павиних пір'ях, вона не ходила, а виступала, не говорила, а вирікала. Знаменита фраза Проні: «Сиділа, сиділа та й висиділа» викликала гомеричний регіт глядачів. Фінал п'єси – катастрофу надій Проні – Ліницька грала цілком драматично, на повному серйозі, і від того її Проня ставала ще смішнішою. <...> Це було справжнє життя актриси в образі, а не удавання образу» [20, с. 127].

І зовсім інший за жанром образ створила Л. Ліницька в історико-героїчній драмі «Маруся Богуславка», де акцент зроблено не на розкритті трагедійних обставин масштабного конфлікту, а на відтворенні героїчного вчинку головної дійової особи. Успішне виконання ролі легендарної Марусі Богуславки з однойменної п'єси М. Старицького було під силу творчим можливостям не багатьох українських актрис, які були наділені жвавим сценічним темпераментом і яскравою акторською індивідуальністю.

У ролі легендарної Богуславки актриси-сучасниці – М. Заньковецька і Л. Ліницька – мали вдячний зі сценічного боку матеріал, створивши на його основі живі та переконливі характери. Як засвідчує В. Василько, у

Л. Ліницької на перший план виходив образ Марусі Богуславки як «жінки-патріотки, українки-козачки, вольової, мужньої» [20, с. 110]. Зародження патріотичних настроїв починалось у Ліницької–Богуславки з того моменту, коли вона почула спів невільників-козаків і переконалась, що невільники працюють поруч, що Гірей її обманув. «У дієвому аналізі ролі це була подія пробудження й усвідомлення. Ліницька-Маруся змінювалась на очах, зникали м'якість, лагідність і мрійливість. До цього епізоду були всі сцени експозиційного характеру. В цей момент відбувалась одна з головних подій, яку можна вважати зав'язкою розвитку характеру. Далі йшов розвиток дії – бажання побачити невільників на власні очі, знайти їх, переконатись у віроломстві Гірея» [135, с. 254].

Відповідальною сценою у становленні образу Богуславки в Л. Ліницької був епізод четвертої дії – зустріч Марусі з матір'ю, що мав свою внутрішню композиційну побудову. Починався з того, що героїня в пошуках моменту зустрічі з невільниками навіть не звертала уваги на присутню циганку. Потім слова і голос матері-циганки заволодівали увагою виконавиці ролі Марусі, і відразу змінювалось сценічне завдання: «Чий це голос?» Далі Маруся повністю переводить свою увагу на циганку, сприймаючи її за землячку. Дуже болісно сприймає вона звинувачення в зраді батьківщини. Бажаючи виправдатись, довести свою невинуватість, Маруся наближається до циганки, й починається поступове пізнання матері. Вона чує рідний голос, не йме віри своїм вухам, здогадку перевіряє очима. Кидається до циганки, на обличчі надія і радість. Проте хоче ще і ще переконатись, що це мати. Маруся-Ліницька зриває з циганки маскарадну хустку, і перед нею змучена, постаріла, посивіла жінка – її ненька. «Руки, особливо кисті рук, чимдалі набирали експресивнішого руху – розкинула їх, акцент назад, коротка пауза і, нарешті, шалений порив до матері. Потрясаючої сили лемент: «Мамо!!!» Це була глибоко драматична, я б сказав – трагедійна сцена. І скільки разів я не бачив її у виконанні Л. Ліницької, завжди вона потрясала глядачів. У залі відчувалось якесь велике збентеження, чулися вигуки, сльози, навіть істерика» [20, с. 113].

Наступний епізод клятви ставав головною подією у ствердженні ідеї патріотизму, який Л. Ліницька проводила ще з більшою силою переконливості. «Сльози, розчуленість Марусі одходили на другий план, а воля, розум знову брали гору. Тепер вони керували поведінкою Марусі» [20, с. 113]. Унаслідок цього клятва-заклик виконавиці звучала могутньо й переможно:

«Клянусь тобі цим небом пресвятим,
Клянусь отцем, – що визволю усіх.
Не допущу вже більше до знуцання:
Я вимолю сльозами у паші...» [184, с. 264].

Ось як В. Василько детально відтворює рішення актрисою головної події: «Голос актриси, дзвінкий і сильний, звучав як дзвін вічовий, що закликав до боротьби і помсти. Це був справжній трагічний пафос. Роблячи логічні наголоси на дієсловах, Ліницька-Маруся в цьому монолозі вживала цілої висхідної тональної гами. Найбільшої висоти вона досягала на словах «заріжу, задуш», далі йшла коротка пауза, і з іще більшою силою звучали слова «воленьку... добуду!» Останній рядок про помсту промовлявся вже на тональному спаді, ніби прокляття, що посилялось ворогам» [20, с. 114].

На ролях у п'єсах М. Старицького Любов Павлівна творчо зросла, намітила свій індивідуальний стиль, що згодом дало їй можливість плідно проявити себе у широчезному акторському діапазоні – від Наталки Полтавки І. Котляревського до Наталії Павлівни В. Винниченка.

Сформувавшись на драматургії М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого як актриса, котра творила образи вольових, сильних жінок, Ліницька виплекала цілу методологічну систему, в якій пізніше визріли її сценічні послідовниці – В. Любарт, Г. Мещерська, Л. Гаккебуш, В. Чистякова, Г. Янушевич та ін., кращі роботи яких стали вагомими мистецькими доробками українського драматичного театру.

Проте Любов Павлівна зрозуміла, що їй не варто було залишати товариство П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Тому після нетривалого

перебування в трупі М. Старицького артистка знову повертається до трупи братів Тобілевичів. Ю. Меженко пише: «Перший етап блукань закінчено. Знайдено той художній колектив, з яким чимало років доведеться працювати разом і в якому остаточно сформується її артистична індивідуальність» [118, с. 41].

Висновки до розділу 2

Потрапивши до трупи М. Кропивницького, якого не випадково називають «батьком» українського театру, Л. Ліницька одержала можливість на власному досвіді познайомитися з його принципами опанування драматургічного матеріалу. В основі педагогічних методів талановитого майстра-наставника М. Кропивницького була наполеглива й ґрунтовна праця з акторами над виставою. Уроками продуктивного навчання для початкуючої артистки стали навчально професійні репетиції над виставами. Л. Ліницька зрозуміла, що кожную роль слід готувати і виконувати, зважаючи на загальний зміст п'єси і взаємодії персонажів. Це означало, що не можна було обмежуватись лише простим заучуванням тільки своєї ролі. Потрібно було застосовувати широкий аспект приготування ролі: визначити етапи біографічного становлення образу, вибудувати послідовність розвитку людського характеру і дій персонажу, розбиваючи роль на окремі фрагменти з визначенням акторських задач у кожному. Уже тоді Л. Ліницька усвідомила, що особливе місце в роботі над роллю займає визначення й розуміння сценічної дії, яке ставало основою ансамблевої акторської гри. В умовах синтетичного театру за основу праці над образом Л. Ліницька поклала правду, простоту і щирість, виразну пластику, вокальні дані, а також зростаюче прагнення до відтворення героїчно-активних жіночих постатей.

Неоціненний практичний досвід Л. Ліницька отримала у виставах з талановитими партнерами, зокрема: сам М. Кропивницький, Г. Затиркевич-Карпинська, Ф. Левицький, Г. Борисоглібська, О. Суслов. Л. Ліницька до кожної нової ролі готувалась ґрунтовно, приділяла багато уваги самотійній

праці й самовдосконаленню, виробляючи здатність працювати в злагодженому ансамблі з досвідченими виконавцями. В актриси все це відбувалось не в проявах емпіричних шукань, а досить свідомо і цілеспрямовано, знаходячи вирішення не лише образу, але і його місця в загальному звучанні всієї вистави.

Під час праці Л. Ліницької в трупі з українськими корифеями відбувся виразний вияв її акторської індивідуальності – драматичної героїні. Вона навчилася діяти на сцені продуктивно: майстерно впливати на партнера з своїм ставленням до подій, виразно слухати, активно спостерігати і оцінювати, діяти засобами сценічного мовчання, точно фіксувати мізансцени і в залежності від міри свого досвіду та обдарування жити в сценічному образі. Володіючи від природи дужим грудним голосом наполегливо розвивала його діапазон і активно вдосконалювала техніку подачі слова, що з рештою допомогло їй стати майстром сценічного монологу та зміцнити свої вокальні данні, розширити голосовий діапазон, що дало можливість виконувати оперні партії.

М. Кропивницький допоміг Л. Ліницькій у становленні сили волі, самовідданості, а головне віри у свої здібності й сценічні можливості перемагати мерзенності життя і праці в провінціальних українських трупах. Співпраця корифея з молодою актрисою відіграла важливу роль у виробленні та засвоєнні важливих засобів акторської майстерності, у становленні й зміцненні її мистецько-театральних поглядів.

Досвід, набутий за час праці в трупі М. Кропивницького та інших трупах, не тільки відкрив можливість до здійснення життєвої мрії Л. Ліницької, а й утвердив переконання і впевненість у правильності вибору свого життєво-професійного шляху, коли вона стала провідною виконавицею центральних ролей у першорядних українських трупах. Акторська праця з цього часу стала для неї змістом діяльності всього її життя. «Зайнявши в трупі М. Кропивницького першу позицію, Л. Ліницька опинилась перед незвичайно трудною дилемою: без широкого досвіду, без виробленої сценічної техніки, лише з тими даними, що наділила її природа, грати головні ролі, виступаючи

нерідко в тих же містах і перед тією ж публікою, перед якою виступала вже широко досвідчена і високоталановита М. Заньковецька. Треба було коли не побороти суперницю, то бодай утриматися на зайнятій позиції твердо і з достоїнством» [60, с. 524].

Короткочасна праця Л. Ліницької в трупах П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого (лютий–березень 1891 р.) та М. Старицького (березень–травень 1891 р.) для виконавиці стала ще одним важливим етапом творчого становлення як актриси широкої жанрово-стильової виразності. Використовуючи настанови М. Кропивницького про жертовну відданість справі театру, його вимоги щодо сценічного образу глибокої думки і широкого кругозору, Л. Ліницька невтомно працювала над новими ролями, вносячи в них все нові й нові деталі та нюанси, що й робило її гру «свіжою» і неповторною. В ролях українських жінок і дівчат артистка не захоплювалась відтворенням натуралістичних деталей національного побуту, а шукала ознак, які розкривають психологію жінки, її думки та прагнення, що й забезпечувало виконавиці органічне перевтілення. Невипадково окремі ролі артистка виконувала десятиліттями, даруючи глядачам естетичну насолоду.

Л. Ліницька була вже підготовлена успішно виконувати ролі психологічної та героїчної драми, гостро-комедійної та музичної жанрової стилістики. Втім, П. Саксаганський ішов на певний ризик, довіряючи 25-річній актрисі центральні ролі в тодішніх популярних п'єсах. Але виконавиця вже була впевнена у своїй перемозі, адже вона вміла розкривати різні грані свого таланту та широкі властивості жіночої душі. Зайнявши провідне становище в найкращих українських трупах, актриса зрівнялась з популярністю геніальною М. Заньковецькою. Ба більше, виконуючи ролі вольових і мужніх жінок, вона започаткувала стиль акторської гри, що окреслився в амплу драматичної героїні.

Для Л. Ліницької дещо новою атмосферою була праця в трупі М. Старицького, який «не будучи комерсантом від природи, не думаючи про власні вигоди, він дбав лише про розквіт українського театрального

мистецтва, про славу українського театру. Для цього він не жалів ні грошей, ні сил, ні часу» [215, с. 91], сповідував стилістику підвищеної театральності, вистави якого вражали мальовничістю, життєвою правдивістю побутово-етнографічних деталей, поданих з романтичною піднесеністю. Цей героїко-романтичний стиль інтерпретації ролей, освоєний артисткою в співпраці зі М. Старицьким, став органічним у стилістиці артистичної діяльності Ліницької, саме в ньому вона найвиразніше виконувала свої ролі: Катрі («Не судилось»), Олени («Глитай або ж Павук»), Пракседи («Гуцули») та Марусі Богуславки («Маруся Богуславка»).

Розвиваючи музично-драматичний вид театру, М. Старицький приділяв велику увагу втіленню музичних драм та музичних комедій, чим спонукав Л. Ліницьку до використання музично-пісенних елементів у виставах. Артистка володіючи меццо-сопрано засвоїла професійну аксіому: пісня, танець, арія у виставі – не дивертисмент, а прийом цілеспрямованої сценічної дії, і що співом, звуком, музичним темпераментом забезпечується і посилюється емоційний вплив актора на глядача. Надалі ці уроки майстра забезпечили артистці успіхи в оперних постановках: «Катерина» М. Аркаса і «Утоплена» М. Лисенка.

Розділ 3

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНА РІЗНОМАНІТНІСТЬ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПОШУКІВ АКТРИСИ В ЦАРИНІ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ

3.1. Чинники розвитку творчого обдарування Л. Ліницької в рамках театральної «школи» П. Саксаганського

Після піврічного відпочинку Л. Ліницька повернулася у трупу Тобілевичів, що з 12 листопада 1891 р. розпочала свої гастролі в Єлисаветграді виставою «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, де вона грала роль Марусі. Для актриси почалась відповідальна праця, що мала привести до визначення власної артистичної індивідуальності. Їй ще важко було поєднати велику емоційність і збудливий темперамент із розумовим самоконтролем. І вже через п'ять місяців перебування в трупі П. Саксаганського театральні критики та рецензенти відкривають у грі артистки виразні індивідуальні особливості: «вдумливість» та «спостережливість». Її все частіше називають не лише «чарівною», але й «незрівнянною», «розумною», «талановитою» артисткою.

У виставі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького Л. Ліницька надзвичайно виразно і переконливо проводила сцену другої дії «на вечорницях», коли в героїні проходить внутрішня боротьба гордості, людської гідності із сильним почуттям пристрасного кохання, такого кохання, на яке не кожен здатний.

Протягом всієї вистави актори відтворювали спорідненість душ Марусі і Гриця, здатних на велике кохання. Тому такий сильний вплив на глядачів мала сцена отруєння коханого Гриця, майстерно проведена Ліницькою-Марусею. Спершу на сцені актриса одна. З її безладних уривків фраз, раптового співу легко складається враження напівбожевільної людини. Л. Ліницька важко тягне свої кволі ноги, її загальний стан – сильно виснаженої людини. Та раптом заходить Гриць, вони разом – і Ліницька-Маруся оживає,

вони знову в обіймах одне одного, їм так добре, як давно вже не було. Але в цей момент вона згадує, що в Гриця сьогодні заручини з іншою і що їм знову доведеться розлучитись. Вся тремтлива, у складній боротьбі сама із собою, актриса подає Грицеві чарку меду з отрутою, раптом вона хоче його зупинити, попередити, щоб і їй хоч трохи залишив, але вже пізно – все випито, і отрута вже проявляє свою дію. Все навкруги здригається від страшного крику героїні, що без перешкоди виривається з грудей артистки. Вона стрімко пробігла через всю сцену, волосся розпущене, вся вона тремтить, метушиться й божеволіє. У цьому моменті Л. Ліницька підносила драму Марусі до трагедійного катарсису. Коханий помер в неї на руках, вона тримає його голову, сміється, тихо співає, а її очі шалено блукають із боку на бік.

Гра Л. Ліницької відзначалась *серйозною обдуманістю* [курсив наш. – Л. О.] і мала на собі відбиток щиросердності й непідробної простоти. Кожну дрібну деталь не тільки не було ігноровано, але, навпаки, було оброблено з винятковою майстерністю, і це дало змогу талановитій артистці розгорнути перед публікою широкий запас своїх артистичних здібностей, а остання сцена п'ятої дії – прощання з матір'ю і отруєння Гриця – являлась перлиною сценічної творчості.

Після п'яти років продуктивної праці Л. Ліницької над роллю Марусі постать героїні еволюціонує, постає зовсім у інших барвах. Можна з впевненістю стверджувати, що Л. Ліницька не перейшла межу і не перетворила свою гру на фарс, а зберегла увагу глядача на трагічній історії героїні. Їй вдалося втриматися і не перейти межу афектації. Роль Марусі Шурай Л. Ліницька виконувала понад двадцять років.

Драма Панаса Мирного «Лимерівна» була показана трупною М. Садовського наприкінці 1892 року, де у головній ролі виступила М. Заньковецька [200, с. 225]. Після успішного виконання ролі Наталі М. Заньковецькою Л. Ліницькій, щоб узятись за виконання ролі Лимерівни, потрібно було мати велику рішучість і впевненість у своїх творчих можливостях. Проте це стало реальністю не лише завдяки майстерній гри

акторів, але й чіткому вирішенню спектаклю режисером П. Саксаганським, який ставив твір Панаса Мирного дещо інакше, ніж М. Садовський. В архіві П. Саксаганського зберігся його режисерський примірник п'єси, інтерпретації окремих сцен якого були опубліковані Ф. Гаєвським при виданні самої п'єси «Лимерівна» 1953-го. Якщо в трупі М. Садовського «Лимерівна» йшла в переробці М. Заньковецької та М. Старицького, то П. Саксаганський ставив виставу майже за оригіналом Панаса Мирного: «Перші дві дії ставились П. Саксаганським за Мирним. В них є (дуже обережні) викреслення повторень думок, слів, невеличкі скорочення сцен і монологів, особливо Марусі. П'ята дія вписана в переробці М. Заньковецької. З усього видно, як режисер-реаліст шанобливо, дбайливо підходив до реаліста автора» [40, с. 124].

Прем'єра «Лимерівни» в трупі П. Саксаганського відбулася фактично через рік (8 грудня 1893 р.) [217, с. 149] після того, як в Одесі було показано виставу трупю М. Садовського. П. Саксаганський забезпечив виконання ролей найкращими акторами товариства: Наталя Лимерівна – Л. Ліницька, Лимериха – С. Тобілевич, Шкандибиха – О. Шевченко, Карпо Шкандибенко – П. Саксаганський, Кнур – І. Карпенко-Карий, Маруся – У. Сулова, Василь – Р. Чичорський.

Л. Ліницька, будучи вже досвідченим майстром монологу, в сцені з матір'ю виявила широту діапазону голосових даних, майстерно вибудовані рухи, жести. У виставі було правдиво і майстерно вибудовано режисерську «сцену прийому гостей»: артистка прекрасно передала напружену сцену, коли Наталя, дізнавшись про підступну інтригу своїх близьких, дає волю народженим почуттям: у душевній, журливій пісні, яку співає Наталя, було стільки розпачливих нот, що сльози співчуття до цієї бідної дівчини мимоволі текли по обличчю. Вона відкрито посилає виклик усьому темному царству, після того як пережила жорстокі знущання над своїми почуттями, тому широко кидається назустріч своєму коханому. Він, розуміючи її поривання, готовий за неї піти на смерть, та немає в нього сил – люди хапають Василя і крутять йому руки. Мить – і ніж, що вирваний з його рук охоронцями традицій, – вже у руках

Наталі. – «Все одно я жити з Шкандибенком не буду! <...> А, так ви силою хочете мене взяти? Так от же нате, беріть тепер! Коли не його, так і не ваша» [121, с. 96]. Героїня вдарила себе ножом і впала додолу мертвою. Ця сцена у виконанні Л. Ліницькою викликала шалене враження і звучала як виклик темним силам, блиск і брязкіт леза ножа, що наче реально пронизує горло змученої Наталії – робили її гру незрівнянною. Видатний талант, зовнішні дані, щирість, природність і простота гри, голос, кожна нотка якого западала в душу глядача, ставили Л. Ліницьку в один ряд з найбільш відомими тогочасними українськими артистками.

В режисерському варіанті тексту П. Саксаганського саме на цих словах закінчувалась вистава, бо в тексті за переробкою М. Заньковецької було ще продовження – «Карпо падав на труп Наталі з криком «Наталю! Наталю!...». Варто підкреслити, що фінал П. Саксаганського доцільніший, адже п'єса і вистава мали назву «Лимерівна», відповідно Наталя головна дійова особа, і її фраза обґрунтовано вважалась фінальною. Можна припустити, що саме такий фінал запропонувала Любов Павлівна, бо в одному листі до сестри Надії артистка писала: «Дивуюсь, до всіх Саксаганський має причину придертися, а мені зауважень не робить і навіть порад не дає. Запитала його, а він постукав пальцем по столі і каже: «Ви, Любов Павлівно, всю обідню мені міняєте, але мінять Вас не хочу, подивимось, як буде виходити у загальнім ансамблі». От і думаю: але ж і я міняти не хочу, як відчуваю, як розумію, так і веду!» [101, с. 5].

Протягом десятків років творчої праці Л. Ліницька не розлучалась з роллю Лимерівни, навіть часто обирала її для свого бенефісу. Надзвичайно тепло відгукнулася на бенефісну подію українська газета «Рада»: «Трудна до виконання своїм великим драматизмом та повсякчасними перемінами психічного настрою, роль Наталії Лимерівни дає артистці повну можливість проявити свій сценічний талант, тонкий психологічний аналіз, розуміння людської душі – цим певне і пояснюється вибір Любові Павлівни цієї п'єси для свого бенефісу. Треба сказати, що ця роль удалася Любові Павлівні цілком, і вона утворила на сцені реальний, живий, цілком закінчений художній

тип люблячої, нещасної жінки, яка добре розуміє, що при тих обставинах, в яких їй довелося жити, для неї нема іншого виходу крім наглої смерті. Всю свою роль проводить Любов Павлівна з великим захопленням, особливим підйомом, глибоким почуттям; особливо ж удався артистці четвертий акт, де вона показала всю силу й глибину страждання людської душі, коли бореться в ній відчай і рішучість, кохання, ненависть та невимовний біль серця» [178].

Після успішно зіграних ролей у виставах за М. Кропивницьким, М. Старицьким, Панасом Мирним Л. Ліницька з особливим хвилюванням очікувала праці з драматургом і керівником трупи І. Карпенком-Карим. Його п'єси «Безталанна», «Бондарівна», «Батькова казка», які вже мали сценічну історію, тепер ставилися заново.

Дослідник історії українського театру Р. Пиличук слушно зауважує, що звернення І. Карпенка-Карого до історичних сюжетів було не випадковим – «занепокоєння відсутністю історичної тематики на українській сцені, яку він вважав одним з рушіїв у пробудженні притлумленої царизмом національної свідомості народу» [149, с. 20]. П'єса «Бондарівна», а згодом й однойменна вистава оцінювались критиками і мистецтвознавцями неоднозначно. Дослідник творчості І. Тобілевича театрознавець О. Борщаговський напише: «Індивідуальна характеристика дійових осіб – найслабше місце «Бондарівни» [14, с. 92]. Але після дозволу цензури п'єса І. Тобілевича була відразу поставлена в трупі М. Кропивницького (прем'єра 31 січня 1886 р. в Одесі) [91, с. 405], щоправда, за оцінкою учасника вистави П. Саксаганського вистава великого успіху не мала. Йшла вистава «Бондарівна» і в інших тогочасних театральних колективах. У трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого «Бондарівна» йшла біля 16 років, з 1890 по 1906 рік [217, с. 86], і фактично незмінною акторською трійцею виконавців були сам І. Карпенко-Карий (Старий козак), Л. Ліницька (його дочка Тетяна) і П. Саксаганський (запорожець Тарас).

Сценічне життя «Бондарівна» отримала у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, прем'єра відбулась у 1 серпня 1890 р. у Ростові. В цій

виставі П. Саксаганський зосереджував велику увагу саме на подачі слова, що виливалось у дійсну партитуру, з усіма її ознаками. Цим обумовлювалась свідомо піднесеність героїчних образів, якої режисер досягав «тональним збагаченням і дотриманням ритму мови персонажів у поєднанні з іншими засобами акторського вираження – пластичною виразністю жестів, поз та ін. <...> Така піднесеність, романтизація героїчних образів була свідомим творчим прийомом» [192, с. 162]. Роль Тетяни Бондарівни Л. Ліницька проводила в еволюційному розвитку. Особливо переконливою актриса була у перших діях при зародженні і зростанні її кохання до запорожця Тараса. Героїня дуже органічно проводить роль в побутових сценах, але є набагато слабшою в патетичних.

Зробимо особливий акцент на партнерові Л. Ліницької, котрий виконував роль запорожця Тараса, – П. Саксаганському. Цей епізод у виконанні П. Саксаганського і Л. Ліницької являв собою шедевр сценічної творчості, краще її проводити вже було неможливо, цю сцену можна було дивитись і дивитись. Талановитий акторський дует існував на сцені з такою теплою і щирістю, що викликав у глядачів щемливі враження. У молодій бондарівни Ліницької-Тетяни відбувався емоційний сплеск і вона була готова їхати за своїм коханим на Січ. У момент, коли Тарас виливає свою душу у бравій пісеньці, Тетяна любується ним у німому захопленні, а батько Гнат готовий розридатися від радості.

Відомий діяч української сцени І. Мар'яненко, який багато років працював з Л. Ліницькою і добре знав її творчий шлях, а згодом у «Бондарівні» виконував роль Каньовського старости, у своїх спогадах про Л. Ліницьку згадував: «Природний хист, великий темперамент, хороші зовнішні дані (постать, обличчя) і надзвичайно дужий металевий грудний голос широкого діапазону поставили її в перший ряд поміж кращих українських драматичних артисток, а в деяких героїчних ролях: Тетяна («Бондарівна»), Маруся («Маруся Богуславка») – вона змагалась із М. Заньковецькою і навіть де в чому перевищувала її» [114, с. 2]. В українському репертуарі роль Тетяни

Бондарівни вважалася винятково складною, продовжував митець, і далі стверджував: «і в поводженні, і в розмові відчувалось якесь мужнє начало. М. К. Заньковецька не любила цієї ролі, називаючи Тетяну «мужчиною у спідниці, резонеркою». Це почасти так і є. Тетяна слухає оповіді про походи та пригоди козацькі, живе і боліє громадськими справами. У виконанні Ліницької, можливо, завдяки її мужньому голосові, ця «резонерка» була дуже переконливою. Вона захоплююче приймає спів і гру Тараса на бандурі, то зворушується до сліз, то в захваті радості аж пританцьовує. Нарешті, вислухавши Тарасове освідчення в коханні, сама признається, що любить його, і схвильовано говорить про це батькові» [114, с. 2]. «Ми любимося обоє і просимо вас, тату дорогий, – благословіть на чесний шлюб нас» [71, с. 118].

У сцені Л. Ліницька демонструвала проникливий розум героїні і її нежіночу сміливість. Багатьом артисткам не завжди вдавалося передати всі нюанси цієї ролі, бо тут потрібні були насамперед виразні акторські дані. Л. Ліницька майстерно володіла ними (зовнішність, темперамент, прекрасний зичний голос), до цього ж бездоганне володіння карпенківським текстом, побудованим римованою прозою. Все це дало можливість переборювати елементи резонерства, вражаючи глядача глибокими правдивими переживаннями.

Успішно виступаючи у ролі Тетяни, Л. Ліницька активно готувалася до прем'єри іншої п'єси [І. К. Карпенка-Карого «Безталанна». – *Л. О.*], у якій Л. Ліницька виконувала головну роль. Тому у виставі «Бондарівна» в ролі Тетяни призначено виступ молодшої артистки А. Войцехівської, та цей факт не проходить не помітним для глядачів: зал напівпорожній. Артистка за обдарованістю далеко поступалася Л. Ліницькій і в ролі Тетяни була досить посередньою, а до того ж володіла неправильним диханням, що заважало ефектному фразуванню. Тож глядачі якомога швидше прагнули знову побачити на сцені у ролі Тетяни саме Л. Ліницьку.

Любов Павлівна довгий час не розлучалася з роллю Бондарівни, це було для неї сильним випробуванням, хоча талант, як і досвід, з роками мужніє. І

неодноразово актриса для своїх бенефісів обирала саме роль Тетяни. У цій ролі бенефіціантка прекрасно володіла стилем сценічної привабливості і краси, її мова і жести були наділені тією умовністю деякого відособлення від життєвої правди, яка завжди давала артистці владу зачарованості над глядачем. Вірші в її виконанні жили своєю експансивною правдою і глядач бачив перед собою вже певне узагальнення – не «Бондарівну», а страждаючу, нещасливу дівчину, близьку їм своїм горем, однаковим в усьому світі.

Крім того, варто наголосити, що вже після виступу в ролі Тетяни виразно вимальовувалось творче майбутнє артистки. Появу Л. Ліницької в трупі П. Саксаганського було сприйнято позитивно, і критики їй пророкували перспективне акторське зростання. Цей творчий союз був абсолютно корисним для обидвох сторін: Л. Ліницька отримувала можливість використовувати репертуар, що давав їй широке поле для розвитку таланту, яким безперечно володіла ця артистка. Навіть для видатного артиста велику роль відігравав репертуар.

Після тріумфального успіху артистки в героїчній ролі Тетяни Л. Ліницькій доручають психологічну роль Софії у «Безталанній» того ж автора.

П'єса І. Тобілевича була вперше надрукована під назвою «Хто винен?» у 1886 р. Герої п'єси ставили питання «хто винен?» у їхньому зубожінні і де вихід із цього гнітючого становища. Особливим досягненням у стилістичній майстерності драматурга стало те, що соціально-психологічні проблеми він висвітлював на фоні романтичних забарвлень нещасного кохання. «Хто винен: чи Варка перед Софією, чи Софія перед Варкою? Адже кожна з них по черзі розбиває щастя суперниці. <...> В результаті – тема кохання в «Безталанній» прозвучала так сильно, як ні в кого іншого з українських драматургів» [110, с. 190]. Як ствердує дослідник творчості І. К. Карпенка-Карого Л. Стеценко: «Задля цього автор старанно очищав свій твір від зайвого етнографізму, від тих елементів побутовщини, які не несуть ідейного навантаження, від дешевих мелодраматичних ефектів <...>, поглиблюючи

натомість психологічну характеристику героїв, розкриваючи їх багатогранний внутрішній світ» [185, с. 95].

Сценічна історія «Безталанної» почалася 9 жовтня 1887 р. під час гастролей трупи М. Кропивницького [91, с. 411]. Учасниками зіркової прем'єри були: М. Заньковецька (Софія), М. Кропивницький (батько Софії), М. Садовська-Барілотті (Варка), М. Садовський (Гнат), Г. Затиркевич-Карпинська (Ганна). У цьому могутньому акторському ансамблі п'єса гралася як соціально-психологічна драма, де «першою скрипкою» була М. Заньковецька. Друге сценічне життя «Безталанна» отримала в товаристві П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого 16 квітня 1890 р. [217, с. 81]. Вистава була організована з прекрасним складом акторських обдарувань: М. Садовська-Барілотті (Софія), П. Саксаганський (Гнат), Л. Квітка (Варка), І. Карпенко-Карий (Іван), О. Шевченко (Ганна). Крім того, вистава була однією із перших режисерських робіт Саксаганського, що відбувалась за безпосередньої участі автора І. Карпенка-Карого, який дуже вимогливо ставився до сценічного втілення своїх драм.

Саме в рамках поставлених режисерських вимог доносила до глядачів роль Софії талановита артистка Марія Садовська-Барілотті. За оцінкою артистки і письменниці Софії Тобілевич, образ Софії у М. Садовської «був просякнутий безмежною глибиною, ніжністю і чистотою. Вона нагадувала собою ніжну горличку, для якої родинне кубелечко – весь світ. Вона чесна, правдива, а до того ж з палким серцем. Благородство почуттів і чесність, здавалось, випромінювали з усієї її істоти. Сама вона вірна і щира, тому її глибоко вражає чутка про зраду чоловіка Гната. В ту хвилину вона подібна до билиночки, стебла якої вже доторкнувся гострий серп. Вона тремтить, ще пробує захищатись, не вірити у можливість смертельного удару» [199, с. 270].

Виступ у п'єсі «Безталанна» «був останнім спектаклем за участю Садовської. Вона не тільки не виходила більше на сцену, але й не підводилась з ліжка» [57, с. 17]. У березні 1891 р. пішла з життя молода талановита артистка, яка несла на собі весь жіночий репертуар трупи. П. Саксаганський

призначає на роль Софії Л. Ліницьку. Вона увійшла в прекрасно зіграний акторський ансамбль вистави. Поставлена драма І. Карпенка-Карого «Безталанна» пройшла з великим успіхом, що поставило перед глядачами риторичне питання, кому віддати пальму першості: чи Ліницькій, яка артистично виконала важку роль безталанної Софії і з успіхом замінила всім пам'ятну одеситам покійну М. Садовську; чи П. Саксаганському, який так незрівнянно художньо виконав роль безхарактерного Гната? Ґрунтовні спогади про виконання Л. Ліницькою ролі Софії залишив тодішній актор трупи П. Саксаганського, а пізніше Народний артист УРСР Г. Маринич, який у своїх спогадах писав: «Хто хоч раз бачив у п'єсі «Безталанна» Ліницьку в ролі Софії, а Саксаганського у ролі Гната, то залишить у пам'яті згадку про них на все життя. Це була така пара виконавців, якої у жодній трупі не було» [111, с. 3].

У виконанні цих майстрів у виставі жодної прохідної сцени не було. Вони були правдивими і переконливими однаково як у ліричних, так і в драматичних епізодах. Особливо вдалими і цікавими були сцени сімейного подружжя (III дія), які сприймалися чарівною ідилією закоханої пари: «Ліницька-Софія щебече Гнатові, що вона зробила у господарстві, а зараз помаже піч і розмалює. Вона сипле словами, як горохом, і не дає йому й слова сказати, а далі запитує – «Чого ж ти мовчиш, говори, смійся, шуткуй». Говорить цілковито як дитина. Потім висловлює таємницю, шепоче на вухо Гнатові, а він запитує – «Ну?! А ти по чім знаєш?» – «А мені Параска сказала». – «Гляди ж, щоб син був!» Софія засоромилась і б'є його по спині – «У! Противний! Я йому на вухо, а він на всю хату». Ці слова так наївно Любов Павлівна промовляла, що завжди у залі вибухав сміх і дружні оплески» [111, с. 3]. Г. Маринич відмічав, що сцени сімейної ідилії у Л. Ліницької і П. Саксаганського були неперевершеними.

Страждання Софії, коли Варка полонить серце Гната і вносить смуту в його життя, – мимоволі ставали стражданнями глядачів, які переживали разом з нею все, що випало на її долю важкого і несправедливого. Гра Л. Ліницької

надзвичайно нагадувала гру М. Заньковецької. Як і в першій, так і в другій драматичні сцени вдавалися набагато вражаюче, ніж ліричні. Внаслідок чого Л. Ліницька була особливо хорошою в останній дії, з того моменту, коли Гнат підхоплює Софію, яка лежить непритомною, актриса підіймалася до вищої міри драматизму, чим емоційно і психологічно впливала на глядачів. Осатанілий Гнат входить у хату, кидає палицю – «О кляте серце... За що я так тяжко знущався над нею? Від цього часу рука моя відсохне, ніж я вдарю Софію, хоч соломинкою». Так скінчилось життя безталанної Софії. «Любов Павлівна майстерно створила цей складний образ нещасної жінки. У I-й дії – непідробна наївність молоденької дівчини, у III-й дії – іскрометна веселість закоханої жінки, у IV-й дії – велика турбота хворістю Гната, а в V-й дії – увесь комплекс тяжких душевних переживань та розчарувань в любові Гната, і все це доводить нещасну Софію до екстазу божевілля. Усі ці зміни у характері Софії Любов Павлівна відтворила переконливо і правдоподібно» [111, с. 6].

Г. Маринич, як очевидець і безпосередній учасник багатьох вистав за участю Л. Ліницької, звернув увагу на особливе сприйняття вистави в цілому і фінальної сцени: «коли йшли останні епізоди, то в залі починалися зойки зомлілих жінок, а коли завіса закрилась, то в залі вибухав цілий шторм овацій, стукіт ногами об підлогу і могутнє: «Браво, Ліницька! Саксаганський, браво!» Безкінечні визови, на сцену летіли квіти і шапки... цілий тріумф» [111, с. 6].

З 1891 р. роль Софії з п'єси І. Тобілевича ще довго буде зберігатися у сценічному активі Л. Ліницької. Навіть після того як були вже зіграні нею любимі ролі – Ази («Циганка Аза», Олесі («Олеся»), Анни («Украдене щастя»), Тетяни («Бондарівна»), Марусі Богуславки («Маруся Богуславка») – все одно образ Софії не залишав творчої уяви артистки. Вона була знаковою для Любові Павлівні: впродовж багатьох років актриса грала її не лише в трупі братів Тобілевичів, а й у театрі М. Садовського в Києві (1909): Л. Ліницька знову виконує цю роль, хоча їй вже минає сорок четвертий рік.

«Перебування Ліницької в атмосфері п'єси «Безталанна» має своє яскраве продовження, адже починаючи з сезону 1896/1897 рр. вона не менш талановито

виконувала роль Варки, що за характером була абсолютно протилежною постаті Софії. Важливо, що роль Варки актриса грала з благословення самого автора Карпенка-Карого» [136, с. 35]. Про це ми дізнаємося з листа Л. Ліницької до своєї сестри Н. Яроцької, де оповідає, що після однієї з вистав «Безталанної» драматург зробив цікаву пропозицію артистці: «У «Безталанній» Вам, Любов Павлівно, потрібно грати роль Варки, а не Софії. Хоча Софія і вважається роллю прем'єрші. Але її роль пасивна, а Варка – порох. Варка робить погоду, а не Софія. Варка сильної волі, глибокої душі. Я назвав би п'єсу «Бес», де вона повинна боротись. Зіграти цю роль правильно разом з Панасом Карповичем – він Гнат – можете якраз Ви. Грайте, боріться за Варчине щастя! Разом з Панасом Карповичем. Ви покажете неповторну виставу, а я скажу Вам обом – Спасибі» [101, с. 4].

«Як підтверджують факти, пророкування великого драматурга збулося, невдовзі Любов Павлівна таки успішно зіграла роль Варки. В історії українського театру випадок унікальний, можна навести приклади, коли актриса спершу грала роль Наталки у «Наталці Полтавці», а пізніше роль її матері Терпелихи, чи актор, що з початку грав ролі Назара, або Гната в «Назарі Стодолі», а далі роль Хоми Кичатого, батька Галі, але щоб відразу з одними й тими ж партнерами виконувати дві зовсім протилежні за природою характеру ролі – це свідчення її артистичної психологічної гнучкості» [133, с. 166].

Очевидець вистави В. Василько згадував: «Знаменита у сцені фінальна фраза актриси: «Приходь до мене! Я сама», – і досі звучить у мене у вухах. Скільки у ній глибини й експресії» [20, с. 119]. Митець наголошував, що Любов Павлівна говорила цю репліку пошепки, але цей шепіт було чути в останньому ряді гальорки. «Жодна з актрис не вміла сказати цю фразу з таким глибоким змістом і так майстерно, як це робила Ліницька. Деякі актриси промовляли її вульгарно, прямолінійно підморгуючи Гнатові, і це виходило пошло і поверхово» [20, с. 120]. В наступній сцені «Голос Варки-Ліницької набирав найрізноманітніших відтінків – від звабливого, теплого до гострого і злого. Ліницька розгортала всі засоби Варки-чарівниці» [20, с. 121]. А далі в болючих

роздумах Варка-Ліницька віщувала про те, що щастя вже не буде ні в неї, ні у Софії. «Вона співчувала Софії, жаліла і себе, і її. Якоюсь глибокою людяною ноткою кінчала актриса роль Варки – одну з найкращих своїх ролей» [20, с. 121].

Сьогодні можна порадіти за велике щастя тих рецензентів та глядачів, які бачили двох великих знаменитостей в одній виставі: Софію (М. Заньковецька) і Варку (Л. Ліницька). Їхнє перебування на сцені – це прекрасне змагання талантів, прекрасна гармонія і сила, обидві артистки подавали на розсуд глядачам настільки довершені образи, що не буде перебільшенням назвати їх шедеврами української сцени.

Оці дві ролі – Софії та Варки, дуже складні і протилежного характеру – Любов Павлівна так майстерно і правдоподібно виконувала, що навіть за це можна назвати її великою артисткою.

У трупі П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого Л. Ліницька працювала найдовше, з 1891 по 1909 р. Вона лише на одинадцять років була молодшою від М. Заньковецької, і їй довелося грати ті самі ролі, які грала прославлена М. Заньковецька. І слід віддати належне й поставити в заслугу Л. Ліницькій те, що вона, глибоко шануючи талант М. Заньковецької, ніколи не піддавалася спокусі копіювати свою геніальну попередницю. Л. Ліницька йшла своїм шляхом, і можемо лише шкодувати, що в умовах Російської імперії, де було заборонено перекладати і грати українською мовою п'єси зарубіжних драматургів, актриса не зіграла ролей світового репертуару, які були співзвучними її трагедійному талантові, – Медея, Леді Макбет, Марія Стюарт та ін. Завоювавши авторитет драматичної героїні у виставах «Бондарівна» і «Безталанна», Ліницька продовжує співпрацю з Карпенком-Карим у новій його драмі «Батькова казка».

В історії театру цю п'єсу спіткала своєрідна доля, адже на сцені мала постійний успіх, а в контексті літературної майстерності була недосконалою. Було декілька її варіантів та назв: «Артист», «Гріх і покаяння», «Батькова казка». Основою сюжету останнього варіанту стає історія невдалого

кокетування дружини головного героя – Марини з конторщиком поміщицького маєтку Чаплінським, розрив Марини з Никодимом і їхня зворушлива зустріч через 25 років.

У режисерському примірнику п'єси П. Саксаганський зауважував, що Никодим «мріє спокутувати гріх тяжкий свій – свою безмірну любов до жінки, що витравила з серця всі вищі поривання і мало не довела до тяжкого гріха самогубства» [192, с. 96].

Л. Ліницька вірно зрозуміла тип Марини і талановито втілила цей образ на сцені, особливою органічною грою артистка відзначалась у першій дії, у з'ясуванні стосунків з Никодимом, а також в сценах кокетування та загравання з конторщиком. Так, під час гастролей у Катеринославі 1899-го вистава приймалась глядачами з величезним успіхом, особливої уваги заслуговувала гра Л. Ліницької: спочатку актриса легковажна і кокетлива, потім після покаяння хвора і розбита життям. Виконавиця створила у цій ролі живий тип, граціозний і витончений, і в цей же час зовсім своєрідний. Відчувалось, що це не злочинниця, а лише грішниця, яка через легковажність здатна, як нагрішит так і схаменутись.

З роллю Марини Любов Павлівна не розлучалась більше сімнадцяти років – здавалося, легко можна було б виробити певні штампи. Проте, як засвідчують очевидці, цього не сталося. Вже з 1909-го вона стає прем'єрною в театрі М. Садовського, і 17 листопада цього ж року йде вистава «Гріх і покаяння» («Батькова казка»). Оглядач газети «Рада» констатує: «Треба зазначити особливу приємність, яку дала своєю грою Ліницька в ролі Марини. Вона була надзвичайно щира весь час – з початку й до останнього моменту, і тому явилась прекрасним партнером Садовському» [177].

В історії українського театру і театрознавстві традиційно утверджувалась думка про талановитий дует героя і героїні – М. Садовського й М. Заньковецької. Але слідом і паралельно з цією парою не менш успішно працювали і завойовували славу дуетними виступами П. Саксаганський та Л. Ліницька: Гнат і Софія, Гнат і Варка в «Безталанній», Антось і Пракседа в

«Гуцулах», Тарас і Тетяна в «Бондарівні», Никодим і Марина в «Батьковій казці».

Перебуваючи в трупі братів Тобілевичів на перших ролях, гра Л. Ліницької вражала правдивістю, художньою простотою, щирістю та задушевністю. Рецензенти жодного разу не помічали в її творчості роблених ефектів, штучних рухів та інтонацій. Драматичні місця ролей артистка проводила з великим умінням і почуттям міри. Згодом Любов Павлівна скаже: «Грати не можна. Потрібно жити інтересами того образу, життя якого ти несеш зі сцени. Визначення «грати» підходило колись, тоді, коли головними були штампи. Завжди шукаю правду, а вона в усіх різна. У цю правду потрібно повірити самому акторові, увійти в неї і переконати глядача. Однаково не можна грати, навіть одні і ті ж ролі» [223, с. 2].

Фактично в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого відбулося ґрунтовне формування творчої індивідуальності Л. Ліницької. Але від цього працювати їй стало не легше, зокрема через постійні переїзди. Так, у другій половині 1891-го труппа грала у шести містах, у 1892-му – у восьми, а в 1893-му – у тринадцяти. І виступати доводилось у головних ролях по чотири-п'ять разів на тиждень, що зрештою призводило до втоми та виснаженості всього організму. Тим паче, що стосунки в колективі були не завжди дружніми. Л. Ліницькій дошкуляли інтриги, конкуренція за кращі ролі, заздрість і злість. Виконавиця не раз у листах до батька писала, що вона старанно уникає вплутуватися в будь-які інтриги і намагається не звертати уваги, коли вони скеровані проти неї, бо так спокійніше жити. «Навіть коли їй чинили справжні кривди, вона мало боронилася і, розповідаючи про них у листах, пояснювала свою поведінку небажанням загострювати стосунки з людьми» [115, с. 67]. Л. Ліницька при своїй лагідній вдачі часто трималась замкнено й незалежно. І. Мар'яненко, який роками працював з Любов'ю Павлівною, у своїх мемуарах писав: «У роботі Л. П. Ліницька була зразком дисциплінованості та сумлінності. Її гра завжди відзначалась почуттям міри, гармонійністю з ансамблем» [114, с. 4]. А в щоденному житті: «Вона трималась так, що всі

закулісні чвари проходили повз неї, завжди була замкнута, мало з ким дружила і ні перед ким не відкривала своєї душі. Пізніше мені довелося ближче познайомитися з біографією Любові Павлівни, і я зрозумів причини її замкнутості: вона була дуже нещаслива в особистому житті» [114, с. 4].

Творча праця для артистки була чи не єдиною життєвою насолодою, та в противагу гнітила невлаштованість особистого сімейного життя. Тому десь у середині 1894 р. Любов Павлівна робить спробу знову з'єднатись із І. Загорським. Як пише Ю. Меженко, «на її прохання Саксаганський бере Івана Аникійовича до трупи, навіть платить добрі гроші. Але помилялась вона і на цей раз: Загорський за роки розлуки не змінився, продовжував пити і невдовзі перейшов до іншої трупи» [118, с. 48].

Невдоволення сімейно-життєвими справами викликають хворобливу підозрілість. Їй все частіше здається, що в трупі її не зовсім цінують, і що в колективі є підбурювачі, які налаштовують проти неї П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Хоча насправді її як героїню цінували і нею дорожили. Зрештою навіть матеріально Л. Ліницька була забезпечена добре, отримуючи 200 крб. на місяць (з українських артисток тоді тільки М. Заньковецька одержувала більше – 250 крб.). Але з цих грошей доводилось артистці шити власний гардероб і костюми для персонажів, тому грошова скрута майже постійно переслідувала актрису. У листах до батька вона жаліється, що в зимову пору їй не вистачає теплового одягу, а бувають випадки, коли вона не може піти у гості, бо, на її думку, немає пристойної сукні, яка би личила відомій актрисі. Втім, у господарчо-життєвій справі все було терпимо. Ба більше, П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий були дуже ретельні в грошових розрахунках: всім акторам сплачували заробітну плату вчасно, навіть тоді, коли від вистав не було повних зборів. У листі до сестри Надії Любов Ліницька пише: «Ось уже п'ять років минуло, як я працюю у Саксаганського. Складна він людина <...> Але розумний, і прощаєш йому за його талант. Хоча і хитрий, і розумний, правда не щадить акторів – доводить до знемагання, а все здається, піти від нього неможна: кращого театру не знайти» [101, с. 1].

Однаке життя саме по собі внесло зміни: під час гастролей в Катеринославі 6 січня 1896 р. у ході денної вистави «Наталка Полтавка» трапилась катастрофа – повністю згоріло театральне приміщення Копилова, в якому працювала трупа П. Саксаганського. Пожежа була з численними людськими жертвами. Згоріли декорації, реквізит, одяг. Актори залишились без театральних костюмів. У листі до сестри Надії Ліницька пише: «Театр горів, як стіг сіна. Згоріло все. У Саксаганського залишились тільки люди, але вони без одягу, без бутафорії і декорацій <...> Навіщо залишила всі свої навіть особисті речі в театральному сундуці <...> Тому що жили в номерах, де не було охорони і бували крадіжки. А я залишилась в халатику, без пальто, без платтів і без театального гардеробу. Жах, багато хто пішов до різних труп, а мені що робити? Йти від Саксаганського не хочу, але і залишатись не можу, і не лише із-за пожежі» [101, с. 4]. У такому стані товариство не могла догравати у місті, частина акторів роз'їхалась по інших трупах. П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий з тими, хто залишився, переїхали до Херсона і почали грати вистави, які можна було виконувати на підборі одягу та декорацій.

Л. Ліницька змушена була виїхати до Одеси, де працювала трупа М. Кропивницького. І вже 14 січня виконує роль Варки в «Нещасному коханні» Манька, а в листі до батька від 19 січня пише: «Я потроху опам'ятовуюсь і до трупи трохи звикаю. Тільки доводиться постійно працювати, шити, переучуватися. Чи залишуся я тут – невідомо, але, я гадаю, менше як на 300 карбованців не залишатися... в неділю гратиму «Циганку Азу», і доводиться багато грошей витратити на костюми» [105].

Як і більшість митців Л. Ліницька вагалась обираючи між мистецтвом і фінансовими аргументами при вирішенні свого подальшого творчого шляху. На жаль, на той час доля актриси була не вельми сприятлива. Ставлення суспільства, непрості умови існування українських труп змушували рахуватись і з практичною стороною. Адже фінансове підґрунтя для багатьох акторів і в тому числі Л. Ліницької, було гарантією їхнього творчого розвитку.

Тож не дивно, що вирішуючи свою подальшу творчу траєкторію Л. Ліницька намагалась врахувати всі чинники.

3.2. Пошук і збагачення акторських засобів виразності в творчій практиці Л. Ліницької під час роботи в трупі

П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого

У пошуках «свого» колективу Л. Ліницька впродовж життя мала досвід роботи у багатьох трупах: Гайдамаки, Сагатовського, Деркача, Сабініна. Іноді це були тривалі контракти, іноді разові виступи. Але кожна зустріч з новим колективом – це досвід, який примушував актрису оцінювати творчі установки різних антрепринерів приміряти їх на себе та свій творчий потенціал, а відтак розвивати своє обдарування і рухатись вперед.

Проте і в трупі М. Кропивницького Л. Ліницька не відчула різких перемін у репертуарі, все ті ж п'єси. Але була й інша причина, щоб довго не затримуватись у новому колективі. У трупі працювали на центральних ролях дві чудові артистки – М. Азовська та Ю. Шостаківська, тому серед сезону М. Кропивницький був не в змозі утримувати ще й третю високооплачувану прем'єршу. І Л. Ліницька їде до Тули, де грала трупа О. Сулова. Л. Ліницька перебуває у ній з 1 по 21 квітня 1896 р. За цей короткий проміжок часу актриса багато зрозуміла і відчула, що їй не варт було залишати трупу П. Саксаганського і що багато чого вона раніше недооцінювала. І про це вона відверто пише батькові Павлові Івановичу в листі від 14 квітня 1896 р.: «Я вагаюся, чи залишитися мені у Сулова, чи їхати до Саксаганського знову. Я страшенно тужу за трупою Саксаганського і ніяк не можу звикнути тут, незважаючи на те, що всі до мене ставляться добре. Проте я бачу, що тут я не можу мати того успіху, як у Саксаганського, бо зовсім мало для мене ролей. До цього часу я зіграла лише чотири рази, з них зовсім незначну роль, і ось вже п'ятий день нічого не роблю, бо йдуть п'єси, де мені нема чого грати. Проте сьогодні йде «Аза», але через щось Сулов дав не мені, а Зарницькій. Хоч я цю роль і не дуже люблю, але, по-перше, я, не знаючи, що не буду грати, вже зробила собі костюм, а по-друге, нудно нічого не робити в трупі. Це одна

з причин, через що я думаю тікати. Я цілком щиро сказала про це Суслову, і він почав мене намовляти безумовно залишитися. Каже, що це тимчасово, а далі піде багато п'єс спеціально для мене, але мене просто тягне до тої трупи... Вчора Суслов мене рішуче запитав, чи поїду я з ними до Воронежа, і я сказала, щоб мене в анонсах не ставили, бо не знаю наперед, чи залишусь. Тоді Суслов дозволив мені зробити так: надіслати Саксаганському телеграму і, якщо мене туди не візьмуть, тоді я назавжди залишаюсь у Сулова. Це, звичайно, зручна пропозиція, і я з неї скористаюся... а надішлю таку телеграму: «Предлагаю услуги прошу прибавки жалования». Це для того, щоб вони не надумалися мені ще зменшити платню, як вони це звичайно роблять» [88]. Таку телеграму з Тули Л. Ліницька надіслала і тут же отримала відповідь від П. Саксаганського: «Вследствие необъяснимого ухода вашего сделаны реформы, нарушен бюджет больше 175 предложить не могу. Согласны прошу пожаловать теплое гнездышко». На пропозицію керівника Л. Ліницька відповіла: «Если мой талант и уменьшился на 25 рублей зато приобретен опыт и практика. Дайте 200 приеду». На що П. Саксаганський не без гумору відповів: «Если в сердце смирение, в голове убеждение, гряди с миром 200» [118, с. 53].

Любов Павлівна вже приїхала з Тули до Одеси, де працювала трупа П. Саксаганського. По приїзді до товариства 21 квітня в Л. Ліницької стабілізувалась активна праця, 6 травня в її бенефіс у Харкові йшла вистава «Лимерівна», 23 липня відбувся її бенефіс у драмі «Безталанна» в ролі Варки, а 25 серпня відбулась прем'єрна вистава драми М. Кропивницького «Олеся», що була написана ще в 1891 р., де актриса виконувала головну роль.

Драму автор назвав «Олеся», ім'ям доньки. «Образ доньки Балтиза Олесі поданий автором у плані глибокого психологізму. Це якісно нова риса психологізму української драматургії» [125, с. 26]. П. Рулін у передмові до видання творів М. Кропивницького в 1929 р. у вступній статті «Життя і творчість М. Л. Кропивницького» про образ Олесі писав: «Олеся» – це новий симптом у житті цих недавніх панів <...> Це чула дівчина, що не може

задовольнитися з того багатства, в якому вона живе, що хоче знайти собі своє місце в житті і перш за все здобути для цього освіту» [163, с. 84].

Перше сценічне втілення здійснив сам М. Кропивницький у своїй трупі, виступивши як режисер і виконавець ролі Балтиза. Як свідчить виконавець ролі Власа І. Мар'яненко, «у режисерській роботі М. Л. Кропивницький доклав усіх зусиль, щоб зацентувати сцени з Олесею та висунути цю роль на перший план. І не дивно, що зазначені огріхи ролі стушовувались виконанням чарівної актриси» [117, с. 26]. Роль Олесі виконувала Ю. Шостаківська, яка працювала і трупі на ролях ліричних героїнь.

У 1896 р. звернув на твір пильну увагу режисер П. Саксаганський, який включив його до репертуару своєї трупи, де були зовсім нові виконавці: Балтиз – І. Карпенко-Карий, Олеся – Л. Ліницька, Панас – П. Саксаганський. Постать Олесі для Л. Ліницької в порівнянні з попередніми ролями була виразником нового, більш справедливого життя, що збігалось з життєвим кредо самої актриси. Тому вона йшла власним шляхом, вистражданим її мистецькою і людською сутністю, що при створенні сценічного характеру необхідно жити принципами свого власного ества, взявши від ролі її запропоновані обставини.

З великим психологічним напруженням І. Карпенко-Карий і Л. Ліницька проводили фінальну сцену примирення батька з донькою. Багато хто закидав звинувачення про штучне закінчення драми, але за високої акторської майстерності, що зводилась до підтекстів і другого плану, ці два майстри забезпечували правдоподібність драматургічних обставин, а водночас і великий успіх у публіки.

Пізніше, коли відбулося недовготривале об'єднання частини трупи М. Кропивницького з товариством Тобілевичів в 1901 р., Л. Ліницькій довелося грати роль Олесі з самим М. Кропивницьким, який бездоганно в усіх деталях виконував роль батька Кіндрата Балтиза.

Вистава була показана в Єлисаветграді, Херсоні й Миколаєві, але найуспішніше була сприйнята в Харкові. Головну роль виконувала Л. Ліницька,

і про її виконання можна сказати, що якби хто-небудь заповзято захотів придертися хоч до маленької неприродності, допущеної нею на сцені, то праця його була б зовсім даремною. Ця артистка безперечно вивчає і продумує кожен із своїх ролей і вносить в них відповідний темперамент. В талановитій трактовці артисткою Олеся симпатична за своїми добрими прагненнями, розумна і любомудра та енергійна дівчина, і відтворена симпатичним живим типом. Оглядачі відзначали, що в цей період Л. Ліницька як артистка повністю визначилась. Прекрасна сценічна зовнішність, багаті природні обдарування, тонкий естетичний смак, чудовий музичний голос, добропорядне ставлення до справи, невтомна праця, детальне опрацювання ролі – все це створює творчий портрет Л. Ліницькій і ставить її в ряд загальноновизнаних корифеїв української сцени.

Олеся-Ліницька виділялася своїм глибоким внутрішнім благородством: «Зовні тиха, скромна, навіть лагідна, а насправді – активна, волелюбна, протестуюча Олеся дуже імпонувала самій Ліницькій, як людині і митцеві. Актриса органічно жила й діяла в образі Олесі. Ми бачили перед собою живу, справжню дівчину – сільську інтелігентку» [20, с. 123].

Кінець 1896 р. був для Любові Павлівни особливо важким: помер батько Павло Іванович, найдорожчий друг і найщиріший порадник. Вона з дитинства шанувала і завжди прислухалася до його житейських порад. З їхньої переписки дізнаємось, що батько мав значний вплив на доньку в плані формування її світогляду, з ним артистка завжди ділилась усіма радощами і незгодами, творчими й особистими планами – взагалі всім, що тривожило її душу й тішило її серце. Тож особистий трагедійний досвід наклався на образ Олесі і викликав нові, більш насичені драматичні барви.

Згодом життя Л. Ліницької налагоджується, сценічний успіх давав задовільний настрій. Але їй важливо було мати товариша в мистецтві й житті. Тому артистка вирішує скрасити свою самотність: другим її чоловіком став Віталій Малина, талановитий музикант і багатолітній диригент і композитор у трупі П. Саксаганського. В листопаді 1899 р. у них народився син Слава, який

згодом стане сенсом життя артистки, адже і на цей раз сімейне щастя Любові Павлівни тривало не довго: Малина зійшовся зі співачкою театру оперети і виїхав до Америки. Тепер артистці матеріально жилося ще важче, адже зростало двоє діточок – донька Наталочка і синок Слава. Ні І. Загорський, ні В. Малина грошей на виховання дітей не давали. «Мене тривожить ось що. Коли актор віддає себе сцені, то що залишається у нього для особистого життя? У любовних ролях артист витрачає стільки почуття на сцені, що недостатньо його залишається для особистого життя» [153, с. 232], – говорила Любов Павлівна. Та щоденна творча праця залагоджувала всі особисто-побутові негаразди. І вже через декілька років праці Л. Ліницької в трупі П. Саксаганського від ролі до ролі відчувалось творче зростання виконавиці, Л. Ліницька зробила помітний крок у розвитку свого акторського обдарування. Володіючи прекрасним голосом, свіжістю і грацією, вона пречудово справлялась з найскладнішими ролями.

Зрештою, за декілька років напруженої й натхненної праці остаточно виробилось творче артистичне обличчя Л. Ліницької. Вона утвердила себе в широкому різножанровому репертуарі від комедії до трагедії. Всі ролі подавалися жваво і яскраво, в кожному з них вкладалося максимум теплоти й задушевності, життєвої правди й глибокого трагізму. почали майже ототожнювати успіхи Л. Ліницької із «зразковою» М. Заньковецькою. Усі визнавали, що після М. Заньковецької другої такої драматичної артистки, як Л. Ліницька, на сцені українського театру немає.

Поряд із старими ролями Л. Ліницька успішно грає дві історико-романтичні ролі: Марію в «Мазепі» І. Тобілевича та Єлену в «Богдані Хмельницькому» М. Старицького. Віршований текст п'єс зовсім не лякав артистку, а навпаки, приваблював, бо давав можливість виявити ще нові грані її обдарування.

Несподіваний короткотривалий розрив М. Садовського із М. Заньковецькою став подією, що згубно відбивалась на їхньому особистому житті і на їхній творчості. Розпустивши в березні 1898 р. власну трупу, Микола

Карпович приєднався до трупи братів. Для Л. Ліницької відбулися значні зміни в репертуарі й партнерстві. Вона вперше починає грати з тим, хто пізніше покличе її до свого театру. До певної міри в трупі змінюється стилістична манера виконання ролей, у виставах більше почали звучати романтичні тони. У цьому тональному звучанні спектаклів немало роль відіграв новий дует прем'єрів – М. Садовського та Л. Ліницької, виконавців головних ролей, притому обидвох схильних до піднесених романтичних пристрастей. Це відчувалось як у попередніх постановках: «Невольник» (Степан і Ярина), «Бондарівна» (Тарас і Тетяна), так і в нових: «Мазепа» (Мазепа і Марія); «Богдан Хмельницький» (Богдан і Єлена).

«Історико-романтична драма «Мазепа» сьогодні дійшла до читача завдячуючи старанній праці упорядника Світлани Бронзи, яка у 2012 р. підготувала ґрунтовну працю «Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», де вміщено 200 листів драматурга до різних осіб та установ, а також опубліковано дві п'єси: маловідому – «Гандзя» і зовсім не відому «Мазепа» [87, с. 48]. Як зазначає театрознавець П. Кравчук «драма «Мазепа» написана І. Тобілевичем під псевдонімом. Він один із перших українських драматургів хто зробив спробу відхилитися від наявних офіційних оцінок постаті Мазепи, як політика, компромісного гетьмана, та осмислити події рідної історії початку XVIII ст., пов'язані з патріотичними вчинками Мазепи» [87, с. 56-57].

Сильна, овіяна романтикою постать Гетьмана Мазепи неодноразово притягувала як світових, так і українських діячів мистецтва. Читачеві відомі творчі фантазії на цю тему Вольтера, В. Гюґо, Дж. Байрона, П. Сокальського, Б. Лепкого, В. Сосюри і багатьох інших. «Проголошена церквою анафема діяла з однаковою силою і на тих, хто таврував його, як «зрадника» Петра I, і на тих, хто бачив у спілці з Карлом XII лише позитивні сторони. Переважна більшість істориків не змогла уникнути тенденційності в оцінці цієї складної і суперечливої особистості, а дехто переходив на звичайну лайку» [42, с. 49]. Тому однією з найвиразніших особливостей драми «Мазепа» Тугая

(І. Тобілевича) є органічне і сміливе перенесення уваги на особисто-інтимні риси характерів героїв на фоні жорстокої суспільно-політичної боротьби того історичного часу. Драматичність обраного сюжету допомогла побудові гострого конфлікту і своєрідної форми п'єси. Історичні картини, де конкретна інформативність поєднується зі специфічними видовищними ефектами, надають сценам атмосфери епічності. Монологи відчаю і спогади Мазепи і Марії переплетені з епізодами – Марії та Мазепи, Кочубея і Орлика, Марії і матері. Ліричні відступи героїв, їхні внутрішні монологи надають дії ще гострішої і захоплюючої сценічності.

Відомо, що М. Старицький, М. Кропивницький та й І. Карпенко-Карий, маючи свої театральні колективи і пишучи нові твори, часто орієнтувались на наявних у трупі виконавців, характеристики дійових осіб нерідко розраховувались на акторів певного театального амплуа і на конкретний театральний ефект. Звичайно, роль Мазепи передбачалась для М. Садовського, Марії – для Л. Ліницької, Кочубея – для І. Карпенка-Карого, Палія – для П. Саксаганського.

П'єсу І. Тобілевич написав у формі майстерних прозових діалогів і дуже хорошою, по-справжньому дієвою і поетичною мовою. В ансамблевому виконанні великих майстрів сцени кожен вірш у п'єсі був дуже старанно відшліфований, кожний вираз – досить вишуканий, тож «вистава за участю таких видатних майстрів, як Садовський, Карпенко-Карий, Саксаганський та Ліницька, у глядачів викликала схвалення» [87, с. 56].

Серед акторського виконання на перше місце ставилась Л. Ліницька в головній жіночій ролі Марії, коханої Мазепи. Особливо для глядачів проникливим і захоплюючим був монолог Ліницької-Марії, в якому артистка зважувала та приймала рішення, який ізлюбих її серцю чоловіків буде найдостойнішим: «Василь і... і Гетьман. Боже милий, як серце б'є тривогу... Молодий, хороший, як світ, Василь і старий величний, як небо, засіяне зорями, мій Гетьман! Краса злиняє і молодий вік пройде, а розум – сила могутча – і слава дзвінка не поляже, вона виросте на увесь мир, вона осяє і мене своїм

розкішним промінням... Гетьманша! О, мій милий, ясновельможний Гетьман мій, тебе кохаю я, твоєю буду...» [198, с. 433]. У мові героїні спостерігалось лірично-музичне чуття, потужний емоційний струмінь, що в акторській інтерпретації звучав широкою гамою почуттів.

Театрознавець П. Кравчук дослідив хронологію сценічного життя вистави: «прем'єра «Мазепи» в трупі П. Саксаганського і І. Карпенка-Карого відбулась 18 листопада 1896 р. у Кишиневі. У чинному репертуарі п'єса зберігалась до 1902 р., правда, виставлялася не дуже часто. Всього було показано її 8 разів — 5 травня 1897 р. (Харків), 22 серпня 1897 р., 15 червня 1899 р. (Катеринослав), 14 січня, 21 січня 1899 р. (Київ), 15 квітня 1902 р. (Житомир) [87, с. 56].

П'єса і вистава стали першим кроком у художньому відтворенні величної людської особистості Мазепи. Недарма драматург, за свідченням рідних, полюбляв вживати народний вислів з приводу оцінки цього видатного керманіча, відображений у прислів'ї: «Від Богдана до Івана не було гетьмана».

У 1897 р. М. Старицький написав історико-героїчну драму «Богдан Хмельницький», де намагався передати загальний дух епохи, показати драматичні події визвольної боротьби 1648–1654 рр. та окремі епізоди битви під Збаражем та Берестечком. У трупі Тобілевичів прем'єра вистави «Богдан Хмельницький» відбулася у лютому 1899 р. під час гастролей колективу в Києві [217, с. 257]. Б. Тобілевич розповідає, що довгий час над текстом п'єси працювали всі троє братів Тобілевичів. Робота переважно йшла над скороченням тексту й доопрацюванням виразності характерів і поведінки головних дійових осіб у запропонованих автором обставинах. Особливо детально опрацьовувалась постать головного героя – Богдана Хмельницького. Режисерами вистави «Богдан Хмельницький» були П. Саксаганський і М. Садовський. У їхньому режисерському трактуванні вистава вирішувалась як широкомасштабне сценічне полотно про долю України, з відтворенням історично точної внутрішньої суті епохи.

На перших порах головними виконавцями ролей були: М. Садовський (Богдан Хмельницький), П. Саксаганський (Богун і Ярема Вишневецький), Л. Ліницька (Єлена), І. Карпенко-Карий (Виговський, Барабаш). А після приходу в труп М. Кропивницького та М. Заньковецької відбулись невеликі зміни у виставі: роль Барабаша виконував М. Кропивницький, а Єлени – М. Заньковецька; Л. Ліницька виконувала роль Ганни, племінниці Богдана Хмельницького. У постановці головна увага концентрувалась на образі Богдана Хмельницького.

М. Садовський у ролі Богдана умів подати людську щирість і правду, зовнішню впевненість, переконливість і природність почуттів, які підкреслювали в характері героя волелюбність та силу, зокрема й поетичністю віршованого тексту. «Композиційно він будував і всю постановку, і свою роль на змінах ритмів та настроїв і вмів непомітно підвести до найвищої точки боротьби та фіналу вистави в ролі» [115, с. 150].

У виставі Богдану-Садовському протиставлялась постать сміливця й розумника Богуна-Саксаганського, який вражав надзвичайно красивою і переконливою дієвістю віртуозно розроблених пластичних рухів, що стверджувались своєю природністю, відчуттям епохи, стилю та костюму.

Складність вирішення конфліктної колізії між двома персонажами полягала не лише в різному розумінні військової ситуації, а й в тому щоб сцена вирішувалась словесною боротьбою віршованого тексту, формами якого і М. Садовський і П. Саксаганський володіли досконало. Хоч сценічна практика доводила що не всі тогочасні актори володіли методикою ведення віршованих діалогів. Наприклад, учень М. Заньковецької Б. Романицький стверджував: «Заньковецька була глибоким і переконливим реалістом, вона ненавиділа фальш у мистецтві. Підсоложеність романтики була їй по суті чужа. «Не люблю історичних пес, - часто горорила вона, - що вже наші люблять козакувати, так просто біда». Таке ставлення у неї було майже до всіх історичних п'єс, вона не любила грати віршованих ролей» [161, с.29]. Л. Ліницька, яка блискуче володіла і любила грати у віршованих п'єсах була

гідною партнеркою цих талановитих майстрів, утворюючи злагоджений ансамбль у виставі, в образі «вихованки» Богдана полячки Єлени. Вже з першого виходу, монологу Єлени, артистка, розуміючи перспективу ролі, намічала наскрізну дію своєї героїні – вирватись від Богданової опіки та його малоцікавої для неї сімейної обстановки. У розвитку ролі важливим для виконавиці був епізод у Смілянському замку, зустріч з єзуїтом, що наказує Єлені отруїти гетьмана і передає їй отруту. Ліницька-Єлена із страхом і тривогою приймала рішення:

«Що чинити?

Тут смерть в руці... Тремтить у мене все...

І кригою узявся мені мозок...» [184, с. 120].

Та відступати героїні вже пізно. Рішення прийняте. Єлена-Ліницька намагається всипати в Богданів ківш отруту, та раптом Ганна (племінниця Богдана) поривчасто хапає католичку за руку: «Стій! Ти зрадниця». Провал задуманого злочинства, залишається знайти вихід із смертельної ситуації. На цій сцені дієва функція ролі Єлени закінчувалась, та в глядачів у пам'яті надовго залишався яскравий образ по-своєму нещасливої і лукавої польської панни, втілений Л. Ліницькою. Творчість артистки засвітилась абсолютно новою гранню, тепер манери, жести, поведінка видавали жінку високого суспільного становища. Це позитивно оцінювали і глядачі, і преса. В репертуарі артистки роль Єлени буде зберігатися до 1911 року (біля 12 років).

Зігравши Єлену («Богдан Хмельницький») та Марію («Мазепа»), Л. Ліницька виявила здатність осягнути характери жінок давноминутих часів, вміння поводитись і носити історичні сценічні костюми. Зрештою, артистка розширила рамки свого тематичного діапазону, ставши за амплуа салонною героїнею.

У липні 1900 р. М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський і І. Карпенко-Карий, споріднені ідейно-творчими інтересами, об'єднались в єдиний колектив для спільної сценічної діяльності. І. Карпенко-Карий радісно повідомляв своєму сину: «Як бачиш, батарейна

батарея! Що така трупа значних артистів викличе в громаді великий рух і задоволення, що в хороших городах зимою можна з такими силами мати добрі діла – то це факт, а чи порозуміються між собою корифеї, чи довго будуть усі вкупі – то це питання... З'єднання вийшло природно-натурально, а через те й саме існування трупи повинно б стояти міцно, але хто вгадає, що буде завтра?» [196, с. 163]. За складом і характером роботи трупу називали «Трупю корифеїв», хоч вона мала і свою офіційну назву: «Трупа М. Л. Кропивницького при участі М. К. Заньковецької під режисурою П. К. Саксаганського та М. К. Садовського». Л. Ліницька, почувши про формування «трупи корифеїв», відразу переходить до неї.

До репертуару нової трупи увійшли всі кращі твори української драматургії, що згодом склали фонд української класики. Творчість об'єднаної трупи вже за перші сезони довела зрілість українського театру, показавши високу сценічну майстерність, завоювала постійні симпатії демократично настроєного суспільства. Закономірно, що трупу почали називати «Малоросійським Олімпом».

Проте, в цій уславленій трупі Л. Ліницька не завжди відчувала себе затишно. По-перше, в колективі були артисти, з якими ще раніше в неї не склалися дружні стосунки, зокрема, навіть той же І. Загорський (її перший чоловік), подібні речі напружували особисті взаємини із співробітниками. Але найголовніше те, що змінилося її становище в трупі: останні роки в трупі П. Саксаганського вона працювала на положенні прем'єрші, а тепер всі головні ролі перейшли до М. Заньковецької. Не легко було придавити їй акторське самолюбство, коли в «Циганці Азі» вона грає не Азу, а Галю; в «Глумі і помсті» – не Настю, а Марту; в «Богдані Хмельницькому» не Єлену, а Ганну; в «Дві сім'ї» не Зіньку, а Федоську; але найболючіше було пережити ситуацію, коли в «Лимерівні» їй доручили роль старої Шкандибихи, адже роль Наталії незмінно й традиційно виконувала М. Заньковецька. Отже, довелося позбутися значної кількості ролей, у яких артистка вже мала великий успіх і опанувати новий пласт драматичних образів.

Утім, відзначимо, що вищою школою поглиблення акторської майстерності для Л. Ліницької була саме праця з визначними корифеями – гра в органічному ансамблі з М. Кропивницьким та М. Заньковецькою, ансамблі найвищого художнього рівня. Для Л. Ліницької прийшло велике визнання, навіть афіші з її прізвиськом друкувалися великим шрифтом на рівні з корифеями, що означало те, що вона стала приналежною до найвизначніших сил мистецької когорти.

З нових ролей Л. Ліницька зіграла роль доньки головного героя Соні в уславленій комедії «Хазяїн» Карпенка-Карого. У листі до сина І. Карпенко-Карий висловлював побоювання щодо успіху нового твору: «Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. «Хазяїн» же зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної іншої мети. Стягання для стягання! Побачимо, як то вона піде» [197, с. 163–164].

Прем'єра п'єси відбулася 10 січня 1901 р. у Києві, після якої побоювання автора виявилися даремними. Роль багатія Пузиря виконував сам І. Карпенко-Карий. Прибічників Пузиря Феногена і Ліхтаренка, хазяйських наймитів, підлабузників і таких же хижаків, як і сам хазяїн, грали П. Саксаганський та М. Садовський, утворивши переконливі сценічні шедеври. В органічному акторському ансамблі також працювали виконавці ролей: Золотницького – М. Кропивницький, Калиновича – О. Зайченко (був і інший виконавець цієї ролі – Р. Чичорський) та Соні – Л. Ліницька [200, с. 265].

У Л. Ліницької роль доньки Пузиря була відтворена різноплановою молодою особою. До кращих сцен критики відносили монолог Соні, який актриса перетворювала в кульмінаційну подію становлення персонажа: «Тату, багатство душі не має і не буде себе почувати нещасним, у кого б в руках не опинилось, а я маю живу душу, котрій натуральне бажати бути щасливою з тим, кого любиш! А коли вам жаль вашого добра, нехай воно буде при вас, мене ж віддайте отак, як я стою, за Івана Миколайовича, і ми будемо щасливі! Чого ж ще треба?» [72, с. 327].

Хоча Л. Ліницьку в ролі Соні хвалили, сама артистка своєю роботою була не задоволена. Вона звикла, що героїні, ролі яких вона виконувала, мали розвиток ролі від початку і, в більшості, до драматичного завершення. Л. Ліницька вважала, що автор не довів цю роль до логічного завершення, тому вона не відчувала виразної перспективи в розвитку характеру.

Попрацювавши в трупі корифеїв більше року (з червня 1900-го до лютого 1902-го), Л. Ліницька на запрошення О. Суслова з 24 лютого 1902 р. їде на гастролі до Петербургу, Нижнього Новгорода. Труппа О. Суслова майже нічим не відрізнялася від тих 25–30-ти українських театральних колективів, що із середини 1990-х діяли на території України, хоч у ній працювало чимало професійно підготовлених і обдарованих акторів. О. Суслов запросив Л. Ліницьку для підсилення творчих можливостей своєї труппи на час гастролей за дуже відповідальним й нелегким маршрутом, адже театральна публіка цих міст вже неодноразово бачила у цьому репертуарі славетну М. Заньковецьку. Вже 5 березня 1902 р. труппа розпочала гастролі в Петербурзі (вистава «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», у якій у ролі Марусі Ліницька мала великий успіх). Л. Ліницька вже мала досвід виконання цієї ролі, тож продемонструвала довершений образ чистої, палко люблячої дівчини. Особливо наповнено проводила актриса останню сцену, коли з безвихідного горя розбитого кохання затьмарюється розум красуні Марусі. Актриса ходила по сцені немов загіпнотизована єхидною порадою Хоми, цього шекспірівського Яго, та зрештою наважується прийняти рішення отруїти Гриця, ця сцена серед глядачів викликала велике збудження, емоційний всплеск і навіть подекуди ридання. А вінцем образу Марусі була заключна пісня у виконанні Л. Ліницької «Не ходи, Грицю», що звучала виразно у високопрофесійному виконанні героїні та не поступалась співу оперних солістів.

Прем'єрші Є. Зарницька і Л. Ліницька розподілили між собою головні ролі. Цікаво, що Л. Ліницька окрім виконання драматичних ролей з успіхом виконала партію Катерини в однойменній опері М. Аркаса. Коротенькі відгуки

на виставу схвально констатували майстерне володіння співочим голосом – меццо-сопрано чарівного тембру, відзначали нові грані таланту актриси, навіть пророкували шлях на оперну сцену як співачки з надзвичайно виразною манерою співу.

Але репертуар трупи О. Суслова був неконкурентоздатний, і, як свідчить учасник цих гастролей І. Мар'яненко, трупу спіткав і творчий, і фінансовий провал: «На гастролях театр Суслова прогорів і мусив ліквідуватися» [115, с. 99].

Нашвидкуруч організована антрепренером С. Щукіним нова трупа перейшла на російськомовний репертуар, і в основному грали оперети. Першість у цьому репертуарі займала оперета англійського композитора С. Джонса «Гейша», у якій Є. Зарницька грала роль головної гейші Мімози у чайному домі Ван-Чхи. Л. Ліницька в цих опереткових виставах участі не брала. З метою піднесення популярності театру С. Щукін до трупи запросив відомих діячів сцени братів Роберта і Рафаїла Адельгеймів. За їхньої участі були поставлені вистави «Отелло», «Гамлет», «Розбійники» та «Уріель Акоста». Після зіграних вистав брати Адельгейми організовують свою трупу, до якої запрошують і Л. Ліницьку. У листі до сестри Надії актриса пише: «Запрошують Адельгейми. Заробити можна, вони для цього і живуть, і театр тримають, але глибини у праці, як у Саксаганського, немає. Хоч трагедії йдуть класичні. Ризикнути, чи що? Всього лиш один-два рази» [101, с. 12].

У цій трупі Л. Ліницька зіграла дві ролі в трагедіях В. Шекспіра: Емілію («Отелло») та Гертруду («Гамлет»). В українських трупах вона не мала змоги працювати з таким драматичним матеріалом. Безумовно, виконання ролей у творах світової класики сприяло розширенню її професійного досвіду. На жаль, матеріалів про ці вистави виявити не вдалося. Методика роботи в трупі полягала в тому, що на першому плані та в центрі були «зіркові брати», а решта учасників лише створювали фон. Тому Л. Ліницьку, виховану на принципах ансамблевої взаємодії школи М. Кропивницького та П. Саксаганського, практикуючи методика Адельгеймів зовсім не задовольняла. І після закінчення

гастролей, коли Адельгейми запропонували Л. Ліницькій увійти до основного складу трупи і поїхати з виступами по інших містах, актриса попри матеріальну скруту не спокусилася високою адельгеймівською заробітною платнею і з ними не поїхала. У листі до сестри Надії Яроцької Ліницька писала: «У Адельгеймів я могла багато заробити і встати на ноги. І репертуар у них класичний, душа моя наче свіжої води напилася, але до всього цього не вистачало Саксаганського з його школою і вимогливістю. У Адельгеймів все нашвидкуруч, без коріння й благородства у праці. І тягне мене знову до залізної клітки Саксаганського. Дай же, боже, щоб театр його зміцнів, і він взяв мене знову у склад трупи. Адже пішла від нього заробити, а подумає – втекла» [101, с. 10].

3.3. Становлення індивідуального виконавського стилю

Л. Ліницької

Отже, наперекір матеріальним вигодам Ліницька повністю переймається проблемами творчості, усвідомленням пройдених мистецьких шляхів: «Боже мій, де ж знайти вільну волю? Погано мені у Сулова, погано і у Старицького, мучать думки про сім'ю і про театр. Краще всього працювати з Саксаганським. У нього мистецтво... Хоч і суворий, хоч і клітка, і ломка, і втома до втрати свідомості» [101, с. 9].

У творчих пошуках подальшої дороги актриса доходить висновку: «Панас Карпович чарівник! Чудотворець! Як він веде репетиції – так це просто чудо! І звідки у нього стільки знань, знає все! Логіка у нього дивна! Ну, а психологію? Так він може викладати – все знає! Але мучить нас добряче. Молоді артисти навіть плачуть. Не всі можуть витримати. Прямо ламає актора! Дуже вимогливий. Але праця дає таку насолоду, так глибоко розбирає характери образів, що трошки відпочинеш і знову хочеться репетирувати, хоч і знаєш, що буде нелегко» [101, с. 2].

На початку ХХ століття ареал українських театральних труп налічував майже три десятки колективів, але хедлайнером безперечно залишались

Корифеї. Саме вони своєю творчою практикою завдавали планку у виконавській практиці національного театру.

Тож не дивно, що об'єднана трупа корифеїв за перші три сезони довела зрілість українського театру, продемонструвавши високу сценічну майстерність. Але, як зауважує мистецтвознавець В. Чаговець, почуття невдоволеності репертуарними проблемами, які поглиблювались обставинами особистого характеру, призвели до того, що «в 1902 році під час гастролей в Одесі зі складу трупи вийшли М. Кропивницький. Вихід таких двох видатних талантів був серйозним ударом. Проте протягом наступних двох сезонів трупа продовжувала ще стояти на міцному фундаменті» [209, с. 94]. Тобілевичі опинилися без прем'єрші. Трупа змушена була прийняти нову назву: «Малоросійська трупа П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого». Тому П. Саксаганський звернувся листом до Л. Ліницької: «Дорога Люба! Пропоную Вам повернутись в лоно Авраама, бо нігде Вам не буде так добре. Правда? Жалування 250 р., незалежно від того, чи буде у трупі Марія Костянтинівна, чи не буде. Пишіть чи згодні, і якщо приїдете в Херсон, то про час повідомте телеграмою» [170]. Лист зовсім діловий, але закінчувався товариською доброзичливою порадою: «Слухайтеся мене, як слухались. Я ніколи не був Вам ворогом, а завжди бажав добра, як сестрі» [170]. Враховуючи складність ситуації, що виникла після майже річних «мандрів», Л. Ліницька з радістю прийняла пропозицію учителя.

29 червня 1903 р. трупа Тобілевичів розпочала літній сезон у Харкові [217, с. 360], туди приїхала і Л. Ліницька. Серед старого репертуару була вистава «Лиха іскра поле спалить і сама щезне». Хоч прем'єра цієї п'єси відбулася раніше, Л. Ліницька дуже любила роль Ялини і мала в ній незрівнянний успіх.

«І. Тобілевич для написання п'єси «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» використав сюжетний мотив народної пісні-балади «Сербин», у якій головною лінією проходить замах закоханої дівчини на братове життя. Героїня просить свого коханого Сербина, щоб він з нею одружився» [130, с. 18].

Драматург для сюжетного розвитку романтичної драми взяв лише мотив отруєння брата, всі інші колізії п'єси подав у нових варіаціях.

Попри окремі недопрацювання п'єси, колектив керованої П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим трупи надзвичайно серйозно готувався до постановки твору. У листі до сина Назара від 19 листопада 1897 р. автор писав, що «з третього грудня піде «Лиха іскра...», на котру зараз шийють нові жупани і щодня ідуть репетиції» [195, с. 129]. Трупа працювала в Одесі, і одеські газети повідомляли про відповідальну підготовку нової постановки. Прем'єра п'єси «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», як і планувалось, відбулася в Одесі 3 грудня 1897 р. і гралася в бенефіс П. Саксаганського в ролі Юліана. Розвиваючи образ, актор «поступово показував, що його героєві залишилось одно – або виграти, або програти. Що ця людина жити більше не може, що цілком логічно і закономірно буде, коли вона накладе на себе руки» [119, с. 113]; роль Платона грав автор І. Карпенко-Карий, роль Ялини виконувала Л. Ліницька.

Прем'єра «Лихої іскри...» за участю трьох великих майстрів, виконавців головних ролей, пройшла з колосальним успіхом. Особливим задоволенням для Любові Павлівни було знову повернутися до своїх давніх партнерів П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

У невеликій ролі безпосередньої і чистої Ялини Л. Ліницька завоювала загальні симпатії хвилюючим драматизмом свого виконання і прекрасним душевним голосом, у якому звучали щирість і сердечність. Ялина у втіленні Л. Ліницької – натура палка, чутлива і безпосередня. Актриса блискуче проводила сцену монологу третього акту, де Ялина прийшла вночі в ліс на побачення до Юліана, а його не було в призначеному місці. У цій сцені артистка піднімалась до вершин трагедійності. Очевидець вистави режисер і мистецтвознавець М. Вороний, визначаючи особливості сценічної виразності артистки, писав: «В героїчних ролях Ліницької варті були уваги ті моменти, коли їй вдавалося зійти з верескливого мелодраматичного тону і, ставши злегка на котурни, піднятися до величної краси правдивого трагічного

пафосу <...> В такі моменти експресійні засоби Ліницької вказували на можливість утворення нею і трагічних постатей Шекспірового репертуару (наприклад, образу Леді Макбет). До таких моментів залічуємо в ролі Ялини <...> монолог з III дії, розмови з дубами, особливо у V дії оповідання Ялини про страшний сон і кінець цієї дії. В цьому оригінально позначилась її власна манера» [39, с. 366].

Дійсно, Л. Ліницька вже в цей час виявилась великим майстром трагедійного монологу, де вкладала бурхливу силу темпераменту, волі і віри у донесення першого почуття кохання, набагато сильнішого за ті переживання, ніж згода на шлюб з нелюбимим Данилом. Під враженням трагедійного звучання сцени у лісі М. Вороний навіть проводить паралельні характеристики двох талановитих артисток свого часу, констатує: «Зауважте, що колосальний у своїй глибині і різноманітності талант Заньковецької такої, між іншим, властивості не має» [39, с. 366].

Звістка про вбивство Данила прийшла до Ялини-Ліницької у тривожному передчутті, що виразилось у страшному сні: «Мені сьогодні снився сон такий страшний, що й досі все, що діялось у сні, стоїть перед очима: Орел великий сидів на могилі, кругом його кишіла тьма гадюк. Орел клював їх, одбивався, а вони лізли наповал до нього. Орел почав їх рвать на шмаття, тоді найбільша гадюка на своїм хвості угору піднялась і кинулась на орла, орел її на землю своєю лапою нагнув, взявши в кігті голову, почав клювати її. Тут я глянула і у гадюки побачила Юліанове лице... Страшно крикнула й прокинулась!.. Тепер же чутка ця, що вбито зрадою Данила, і вбив Кузьма, у мене розум помутила, і я стою, як нежива» [72, с. 87]. Фактично цим символічним сном Л. Ліницька готувала глядачів до кульмінаційної сцени, де завершувався сюжет, вибудований на історії Платона, Юліана та Ялини.

Навіть через дев'ять років під час виступів трупи в Харкові всі місцеві газети відмічали великий успіх вистави «Лиха іскра...» загалом, і особливо писалось про гру Л. Ліницької. Оскільки вистава гралась у бенефіс Л. Ліницької, то більша частина рецензій була присвячена грі артистки, де

закарбовувалась схвальна її праця. Бенефіціантка в ролі Ялини була незрівнянна. Жодної фальшивої нотки, ні одного невинного жесту. Простота виконання доведена до абсолюту. Артистка, що називається, жила на сцені. Сцена божевілля надзвичайно схвилювала глядачів і отримала найщиріше захоплення акторською майстерністю Л. Ліницької, яка провела цей епізод у композиційному розкритті акторського надзавдання. Пізніше в мемуарах В. Василько зафіксує, що з усіх героїко-романтичних героїнь Л. Ліницької «треба визнати Тетяну [«Бондарівна». – Л. О.] і особливо Ялину, в якій Ліницька з надзвичайною силою проводила сцену викриття Юліана» [20, с. 144].

Розширюючи жанрово-стильову палітру репертуару українського театру, вистава «Лиха іскра...» за участю прекрасного акторського ансамблю – П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого та Л. Ліницької – роками перебувала в репертуарі трупи, показувалась з успіхом глядачам Києва, Варшави, Полтави, Харкова, Єлизаветграду, Миколаєва, Херсона та багатьох інших міст, фактично до кінця 1906 р. [у цьому році через хворобу вийшов з трупи Карпенко-Карий – автор і виконавець однієї із головних ролей. – Л. О.].

Творча діяльність І. Карпенка-Карого, як одного з корифеїв українського театру, була спрямована в першу чергу на те, щоб дати національній сцені повноцінний та змістовний репертуар, якого на ті часи було ще обмаль. Визначальною подією для трупи братів Тобілевичів і особливо для Л. Ліницької стала прем'єра нової історичної драми «Гандзя» І. Карпенка- Карого.

Драма «Гандзя» І. Карпенка-Карого (1902) за оцінкою деяких мистецтвознавців вважається найбільш «одіозною» п'єсою з усієї дожовтневої драматургії. У передмові до академічного видання драматичних творів І. Карпенка-Карого Р. Пилипчук про цю п'єсу зазначає: «Твір, що зазнав найсуперечливіших оцінок в українському літературознавстві – від неприхованої апологетики до рішучого засудження» [149, с. 23].

І. Франко з великою симпатією відгукнувся на нову п'єсу Тобілевича: «Ще раз потягло Карпенка в історію XVII віку, в часи ославленої руїни, і плодом його студії явилась прекрасна трагедія «Гандзя» – символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її люблять, на край погібелі. Незважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження» [201, с. 170]. Відомий історик Д. Дорошенко оцінював «Гандзю» позитивно і характеризував її як «дуже гарну поетичну драму з часів Руїни, де автор добре зорієнтувався серед плутаних інтересів, політичних течій і конфліктів цієї сумної доби» [55, с. 125].

В основу п'єси «Гандзя» драматург поклав не фольклорні перекази і не історичну пісню, як у інших історичних творах, а дослідницький матеріал із праці М. Костомарова «Руїна Гетманства Брюховецького, Многогрешного и Самойловича» (1879–1880). У сюжетній основі п'єси «Гандзя» – це типова романтична мелодрама. Поклавши в основу фабули проблему кохання, драматург фоном відтворює нелюдські гетьманські пристрасті й продажну козацьку старшину, що домагалися влади над українським народом, торгували його інтересами, запродували найцінніші його моральні надбання, чим довели Україну до загибелі. У первинному задумі автора Гандзя повинна була бути символом вільнолюбної України. Але сама по собі не могла вже бути прообразом покривдженого краю, оскільки автор змалював під кінець її зрадницею народу й віри. «Ця кволість, нестійкість у патріотичних почуттях позбавляла образ тотожності зі своєю батьківщиною» [199, с. 339].

Прем'єра «Гандзі» відбулася 31 липня 1903 р. у Харкові. Ще до прем'єри автор у листі від 28 липня 1903 р. до С. Єфремова повідомляв: «31 липня піде «Гандзя». Тепер ідуть щоденні репетиції, шиються нові костюми під руководством і за порадою художників <...> Васильківського і <...> Уварова. Бог його зна, що з того вийде, а розходу сила» [194, с. 203].

Зрештою щасливий момент настав. У листі до дочок Ярини і Марії від 1 серпня 1903 р. драматург хвалився: «Гандзю» готовили днів десять: шили нові костюми, малювали нові декорації, нарешті все виготовили, і довгождана «Гандзя» пішла 31 в четвер. Збор для будня був надзвичайний – 500 руб. Хоча

деякі актори грали неважно, але взагалі п'єса пройшла добре. Таких п'єс в репертуарі ще не було, через те публіка і актори були в настрої. Приймали добре. Ліницька була дуже красива Гандзя і грала зовсім гарно. Багато ефектів зробили своє» [193, с. 265]. Режисером постановки був П. Саксаганський.

З часу прем'єри вистава «Гандзя» користувалася великим успіхом, стала на певний період візитною карткою трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого. Чого вартий був зібраний міцний ансамбль високоталановитих акторів: П. Саксаганський – Ханенко, М. Садовський – Пиво-Запольський, Л. Ліницька – Гандзя, І. Карпенко-Карий – Лобель, С. Тобілевич – Жозефіна. У діючому репертуарі перебувала з 1903 по 1908 рр. і була зіграна понад 50 разів [217, с. 365–439]. «Думається, що успіх драми на сцені українського театру на початку ХХ ст. є прямим запереченням мистецької й ідейної «недолугості» твору» [149, с. 24].

У листі до сестри Надії Ліницька розповідає про те, як І. Тобілевич фактично благословив її на роль Гандзі: «Вчора вечором після спектаклю говорив довго зі мною Іван Карпович: «Хочу просити Вас, Любов Павлівна, полюбити Гандзю. Написав я цю п'єсу, Вас не знаючи, а вийшло, що вона прямо для Вас». І дав мені характеристику того часу – вимучений народ України, набіг татар і посполитів <...> І все переконував полюбити Гандзю: «У Вас схильності до трагедії, Ви піднімете Гандзю монументально, вічною пам'яттю великих страждань нашого народу» [101, с. 5]. Згодом Л. Ліницька повідомляла сестрі про хід репетицій: «Як у солодкім бреду, ходила я по сцені. Ти думаєш, я хоч щось помічала, окрім Запольського? Гандзя любить його, але ця любов не легко далась їй. Вона не порив молодості, в цьому коханні багато сумнівів і пережитих страхів <...> втомленість, самотність і вдячність йому» [101, с. 5].

Своєю серйозною і живою грою Л. Ліницька зуміла привернути до образу Гандзі загальні симпатії глядацького залу. Вона підкреслювала, що Гандзя, ставши панею Запольською, не перетворилась у жахливу зрадницю. Перед глядачами і надалі діяла чудова красуня, яку любов до польського героя

перетворює на людину, що намагається дати щастя своєму коханому і заради цього вона змогла принести в жертву все, і на цьому шляху її не може зупинити навіть рідна мати. Коли полковника приносять мертвого, вона кидається в безодню і гине. Своєю смертю Гандзя доводить, що всесильне кохання дійсно все і всіх перемагає. Л. Ліницька прекрасно розробила партитуру ролі, тим самим зуміла професійно і переконливо з великою мірою органічності відтворити цей ніжний і глибоко психологічний тип персонажу.

Після харківської прем'єри вистава показувалась у Києві, Варшаві, Одесі, Катеринославі, Полтаві, Житомирі, Вітебську, Херсоні, Єлисаветграді – і кругом успіх, і скрізь незмінною і єдиною виконавицею ролі Гандзі була Л. Ліницька. В ролі Гандзі вона відіграла три бенефіси – в Харкові, Києві та Одесі. Цю роль актриса виконувала 8 років, але 45-річній Любові Павлівні вже було важко грати роль молоденької красуні. М. Садовський у 1912 р. вводить у спектакль на роль Гандзі молодшу артистку М. Малиш-Федорець, яка цю роль не подужала. Фактично це поставило крапку на сценічній долі однієї з найскладніших п'єс І. Тобілевича. В інших колективах «Гандзя» не ставилась. «Роль Гандзі справедливо стала не лише улюбленою для артистки Л. Ліницької, але й роллю для однієї артистки – Л. Ліницької, яка, зрештою, була талановитим митцем сцени перехідного періоду, що однаково блискуче виявляла свою майстерність як у класичному, так і в сучасному, новітньому репертуарі» [139, с. 72].

Гастролі трупи братів Тобілевичів у Харкові у 1903 р. підходили на кінець серпня до завершення. А 30–31 серпня в Полтаві відбулася вагома культурно-історична подія – відкриття пам'ятника І. П. Котляревському, куди були запрошені корифеї з виконанням безсмертної «Наталки Полтавки». Виборного грав М. Кропивницький, Возного – І. Карпенко-Карий, Миколу – М. Садовський, Петра – О. Жулін, Терпелиху – С. Тобілевич [171, с. 204]. «Роль Наталки виконує Любов Ліницька, тонкий, чуйний художник, артистка широкого діапазону, що створила ряд чудесних образів» [112, с. 143]. Як свідчили сучасники, в той час вона була найкращою Наталкою і з нею могла

рівнятися лише М. Заньковецька. Режисером вистави і суфлером був П. Саксаганський.

Урочисте свято швидко закінчилося, і почалися робочі будні – гастрольні виступи в Сумах та підготовка до гастролей у Варшаві. Грати в трупі П. Саксаганського Л. Ліницька вважала за честь. У листі до сестри Надії писала: «Кожна людина у житті знаходить своє місце і людей, найближчих за своїм розумінням і характером. Я знайшла свій дім: Театр! І знаєш? Не будь-який, а саме братів Тобілевичів – Івана Карповича і Саксаганського» [101, с. 2].

І хоч у ті роки було мало нового репертуару з вагомими жіночими ролями, Любов Павлівна знаходила у собі сили роками грати одні й ті ж ролі, чи то Марусі у виставі «Ой не ходи, Грицю...», чи Ази в «Циганці Азі» з природнім темпераментом, і в кожному разі дивувати глядачів щирістю виконання. І тут велике значення мав не тільки успіх у публіки, а ще й підтримка її умінь і здібностей керівниками трупи, які дбали про високий художній рівень репертуару і його сценічне втілення. У листі до сестри артистка писала: «Ах, мої дорогенькі! Якби Ви могли бути присутніми на репетиції. Чого тільки не було! Саксаганський прямо таки чарівник, або «Бова Богатир». Сьогодні розводив масові сцени у п'єсі «Наймичка». Адже «вона» вже не нова вистава! Так ні, він таке придумав, що усіх розтормошив. Тут і я поспробувала слово поради промовити. А Саксаганський так вдумливо відповідає: «Ви, Любов Павлівна, частіше так би висловлювалися, і не завадило б у раду ввійти, адже п'єсу розбираємо довго, а Ви, наче, збоку. А Ваша думка по ділу! Врахую обов'язково, врахую!» Але, яка тут вже «рада». Я завжди жила своєю мрією про новий театр, все по-іншому, по-своєму переробила б. Та, бог рогів не дав» [101, с. 3].

Сорокарічна Любов Павлівна, зігравши майже всі головні жіночі ролі тодішнього українського репертуару, оволоділа секретами акторської майстерності: «Зрозуміла я, Надю: одного обдарування мало. Буйство темпераменту може завести «в неволю»... Потрібна грамотність і глибокий

розум гри на сцені. І знаєш, Надю, техніка, як кажуть, вона виручає у дні упадку. Не завжди можна розраховувати на своє горіння» [101, с. 2].

Виступаючи з року в рік у одних і тих же п'єсах та ролях, артистка найбільше боялася заштампуватись, адже це простий і легкий шлях до втрати професіоналізму. Листи її того часу переповнені чистосердечним зізнанням, творчою сповіддю: «Втомилась я від творчого голоду. Уяви, майже у двохсотий раз граю одні і ті ж ролі. І переважно молодих дівчат у драмах чисто побутового характеру, а мій організм хоче зовсім іншого. Адже я вже не дівчинка. Ні! Дівочтво пролетіло, не встигнувши прийти. Та душа просить творчості, нового, широкого, а у Саксаганського вже так тісно, так обмежений репертуар, що й повітря не вистачає. Я ж голодна: хочеться сильної трагедії... не лише питання кохання, але й великого розмаху класичних змін, відваги, серйозних причин... Де ти, де ти, свобода? Чи доживу я до тебе? Зариваюся у книги, і не до сміху мені. Театр для мене святая-святих» [101, с. 10].

Тогочасний репертуар, де фігурували проблемні нові п'єси І. Карпенка-Карого, не мав пристрасних героїчних жіночих ролей. Л. Ліницька грає Наташу («Суєта»), Ваніну («Житейське море»). Прорив стався, коли до репертуару трупи було включено одну із кращих драм І. Франка «Украдене щастя» (1904).

Геніальний український письменник Іван Якович Франко (1856–1916) – велична епоха в розвитку вітчизняної літератури і мистецтва. Його літературному доробкові належить понад п'ять тисяч творів, значна кількість яких увійшла до золотого фонду як української, так і світової культури.

П'єса «Украдене щастя», що стала вершиною драматургічної творчості Франка, є визначним явищем не лише української літератури, а й театру. Відчувши велику людську драму в народній пісні «Про шандаря», драматург на матеріалах життя галицького села з його злиднями та безземеллям намагався відповісти на одне з головних питань: хто ж винен у людському горі і через що люди здебільшого стають нещасливими.

Лише у 1903 році було «одержано дозвіл цензури на постановку драми «Украдене щастя» на Наддніпрянській Україні. Виставу готувала трупа П. Саксаганського» [10, с. 111]. Прем'єра відбулася 5 лютого 1904 р. в Києві. У головних ролях виступили: Микола Задорожний – І. Карпенко-Карий, Анна – Л. Ліницька, Михайло і режисер постановки – М. Садовський.

Вивчення матеріалів постановки дає підстави свідчити, що вистава славетних корифеїв дещо відрізнялася від спектаклю «Руської бесіди» (1893 р.). По-перше, п'єса ставилась у Франковому першоваріанті (Михайло – жандарм, а не листоноша). По-друге, вона з етнографічною точністю передавала місцевий колорит прикарпатського села і була правдивою й охайною в побутових деталях і костюмах. І по-третє, хоч корифеї української сцени мали значний досвід постановок п'єс з народного життя, проте новаторських особливостей Франкового твору не зуміли повністю витлумачити, бо в цілому все зводилось до побутової драми з мелодраматичними ознаками.

«Основний конфлікт впливає із протистояння відмінних у Миколи Задорожного та Михайла Гурмана морально-духовних засад: перший всіляко прагне повернути своє щастя засобами добра, другий робить це засобами зла, виправляючи зло злом» [207, с. 17]. Не менш складний образ Анни і в режисерському трактуванні, і в акторському відтворенні навіть у досвідченої актриси Любові Ліницької мало відповідав авторській концепції драми. Л. Ліницька, яка на той час вже мала доробок у створенні сценічних характерів сильних жіночих натур, на жаль, не зуміла в ролі Анни переконати глядачів у тому, що її героїня здатна відверто, прилюдно розірвати родинні стосунки. В акторському трактуванні Анна-Ліницька сприймалась жертвним предметом боротьби двох чоловіків, а цього для вистави було замало. При всій жіночності, ніжності й вразливості персонажа глядачі не відчували повноти трагедії знівченого кохання Анни, її украденого щастя. В цілому, «трактування образів Анни – Ліницькою і Михайла – Садовським виявилось недостатньо глибоким і збивало виставу на мелодраматичний тон» [200, с. 261].

У репертуарі «Малоросійської трупи під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого» вистава «Украдене щастя» утрималась більше року, за цей час вона показувалась 6 разів: прем'єра 5 лютого 1904 р. (Київ), потім гастрольні покази – 28 квітня 1904 р. (Єлисаветград), 1 вересня 1904 р. (Катеринослав), 12 жовтня 1904 р. (Полтава), 23 листопада 1904 р. (Харків), 18 січня 1905 р. (знову Київ) [217, с. 381–404].

М. Садовський постійно допрацьовував свою постановку, бо вже після показу її у Харкові вона отримала цілком схвальну оцінку, де позитивно відзначалась гра акторського ансамблю виконавців у складі Л. Ліницької, М. Садовського та І. Карпенка-Карого. Отже виходить, що виконання основних ролей вже через певний час стало рівнозначним, проте після виходу М. Садовського з трупи в березні 1905-го виставу було знято з діючого репертуару.

Про зацікавленість Миколою Садовським твором І. Франка засвідчує той факт, що в сезоні 1911–1912 рр. режисер вдруге ставить «Украдене щастя», уже в своєму стаціонарному театрі в м. Києві [181]. На цей час М. Садовський уже був зрілим майстром сценічної творчості, та й змінилися суспільно-політичні умови, тому зумів організувати театр, де яскравий талант режисера, спираючись на цікаві акторські індивідуальності, творив емоційно наповнені та глибоко правдиві вистави. Досвідчений рецензент газети «Рада» В. Старий назвав прем'єрну виставу «зразковою постановкою», яка «з першого разу була так блискуче показана аудиторії. Надзвичайно реалістична панорама буденного селянського життя правдиво й щиро відтворена взагалі й до найдрібніших деталей. Вистава весь час підтримує увагу й цікавість глядача, увесь час підтримує його в напруженні» [181].

Вдалося встановити, що прем'єра «Украденого щастя» в Театрі Миколи Садовського відбулася 7 березня 1912 р., а не 12 березня [181], як зазначено в монографії В. Василька про театр М. Садовського, і що пізніше впроваджували в науковий обіг інші дослідники. Крім того, слід спростувати

ще одне твердження, яке зустрічається в деяких джерелах, про те, що вистава випускалася нашвидкуруч, хоч виходить навпаки – спектакль готувався ґрунтовно й спокійно, адже перед прем'єрою проходив, до 4 березня, Хрестопоклонний тиждень, під час якого вистави в театрах не гралися. Отже, виходить, що було достатньо часу для репетицій і випуску нових вистав.

Постановку режисер спектаклю здійснив у реалістично-психологічному плані, в кращих традиціях українського театру. Як стверджує очевидець вистави В. Василько, «До постановки драми І. Франка «Украдене щастя» готувалися довго й уважно <...> з Галичини і Підкарпаття було привезено справжні народні костюми» [19, с. 72]. В акторському ж виконанні, як свідчить В. Старий, «був настільки повний ансамбль, що навіть трудно сказати, хто був ліпшим з виконавців відповідальних ролей» [181].

У сценічному відтворенні, здавалося б, простих життєвих колізій на основі щоденного побуту утверджувались загальнолюдські цінності. Насамперед така режисерська інтерпретація твору вибудовувалась на втіленні образу М. Гурмана провідним у трупі актором І. Мар'яненком, який мав амплуа першого коханця і героя. Рецензент В. Старий стверджує, що «сильну й могутню постать дав І. Мар'яненко в ролі жандарма Гурмана» [181]. Як пише В. Василько, актор створив складний психологічний образ Гурмана: «Суперечності між особистими інтересами і службовим обов'язком, бажання щастя з Анною, боротьбу за нього артист передавав правдиво і переконливо» [19, с. 72].

У своєму першому виконанні ролі Анни Любов Ліницька відтворювала нещасливу трагічну долю сільської жінки. А вже при повторному осягненні постаті Анни-Ліницької – це складний характер, вона справжня героїня. Актриса емоційно виявляла внутрішню боротьбу Анни, роздвоєння її душі між обов'язком заміжньої жінки і прагненням свого серця. Кульмінаційною сценою ролі Анни Любов Павлівна визначала подію публічного зізнання у своєму «падінні». Довга боротьба із зневажливим ставленням всього села, її двобій між добрим і нелюбим Миколою та сильним і коханим Михайлом

визначили головну подію Анни-Ліницької. Мабуть, тут найбільше зливалось ество дійової особи та нервова й запальна натура артистки:

«Анна: Так чого ж плачеш? Чого рвеш моє серце?

Микола: Бо... бо моє рветься. <...> Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?

Анна: Ні.

Микола: І ніколи не любила?

Анна: Ні.

Микола: І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?

Анна: Ні. Пропало вже» [203, с. 49].

Як свідчить В. Василько, це триразове «Ні» звучало з надзвичайно сильним забарвленням, яке можна було записати на нотному стані. І, підводячи підсумок цьому акторському шедеврові, він зазначав: «Найяскравіше враження справляла Любов Ліницька. Актриса зосередила увагу на двох сторонах вдачі Анни, показавши її, з одного боку, затурканою, знівеченою життям рабинею, а з другого – жінкою, в якій прокинулося колишнє кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя. Оце відродження Анни, наростання її протесту проти насильства Ліницька розкривала з великою силою» [19, с. 72].

Л. Ліницька в ролі Анни майстерно проводила лінію розвитку характеру персонажу від зав'язки вистави до фінальної розв'язки. В окремих сценах артистка продемонструвала оволодіння особливим, дуже рідкісним талантом, це вміння говорити мовчки, діяти в зонах мовчання у так званих «німих сценах».

Трагічна доля героїні І. Франка дала безцінний матеріал для творчості драматичної артистки, яка втягувала глядачів у сферу свого впливу поступово, але робила це впевнено й доводила їх до потрясіння. «Л. Ліницька, як одна з перших виконавиць ролі Анни Задорожної у театрі Наддніпрянської України, не лише сценічно ствердила франківську героїню як жінку сильних почуттів,

здатну кинути виклик обставинам, де знецінюються найцінніші почуття кохання і щастя, а й започаткувала основи для майбутніх уславлених виконавиць цієї ролі, таких, як – Н. Доценко, Л. Кривицька та Н. Ужвій» [141, с. 47].

Як стверджує очевидець Василь Королів, вистава мала успіх видатний і викликала бурні овації. У своїй рецензії автор наголошує, що «нам – українцям, вже нема чого марити про утворення «художнього театру» <...> бо ми вже його маємо <...> Коли ж буває знайдено справді літературну п'єсу, то наш Київський художній український театр ніколи не дасть нижчого по вартості виконання, а навпаки: дуже часто підніме п'єсу, додасть до думки автора багато свого цінного й могутнього» [181].

Вистава «Украдене щастя» в такому складі виконавців існувала до весни 1915 р., до виходу із Київського театру М. Садовського акторів – Івана Мар'яненка, Любові Ліницької, Марка Петлішенка та ін., а також цілої групи молоді, яку назвали «мар'янівською». Після постановок К. Підвисоцьким та М. Садовським п'єса І. Франка «Украдене щастя» міцно утвердилась в репертуарі не лише українських театрів, а впевнено перейшла межі України.

Висновки до розділу 3.

З незначними перервами Л. Ліницька працювала в трупі П. Саксаганського майже вісімнадцять років (1891–1909). За приблизними підрахунками, вона грала у 47 різних п'єсах, з них у десяти І. Карпенка-Карого, дванадцяти – М. Старицького, дев'яти – М. Кропивницького, крім цього, виступала в п'єсах І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського, Панаса Мирного, Олени Пчілки. Хоч не часто, але змушена була грати в «Нещасному коханні», «Жидівці-вихрестці», «Галі Русиновій» та інших, але навіть у тих малохудожніх творах артистка створювала високохудожні образи, демонструвала високе сценічне мистецтво, підкреслюючи моменти трагедійності, що несли в собі елементи справжньої театральності.

Для Л. Ліницької роки праці в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого були часом натхненної праці над собою, внаслідок якої вона досягла вершини професійної майстерності й беззастережно відповідала становищу прем'єрші високохудожнього театру. Її успішні доробки в головних ролях українського театру слід пояснити не лише великим талантом артистки, але й надбанням сценічного вміння, і це все в сукупності зачаровувало глядачів великим професіоналізмом і невичерпним талантом.

У формуванні й збереженні провідного становища Л. Ліницької в трупі визначальна роль належала драматургові й акторові І. Карпенку-Карому та особливо акторові й режисерові П. Саксаганському, який при вихованні акторських особливостей наполегливо вимагав від театральної молоді ґрунтовного професійного навчання. Уроки своєї школи П. Саксаганський пізніше узагальнив у теоретичній праці «Моя робота над роллю».

Для Л. Ліницької настанови майстра, які він постійно пропагував під час репетицій вистав і в невимушених бесідах, про те, що «нутро» і школу акторові необхідно використовувати в нерозривній єдності, стали найдорогоціннішою акторською наукою. Вона на все життя засвоїла і застосовувала на практиці аксіому П. Саксаганського: покладатися в процесі праці над роллю не тільки на талант і натхнення, але й одночасно використовувати засади техніки гри, що мусять виявлятися після глибокого аналізу п'єси і ролі, у чіткому й детальному розробленні всієї сукупності дійових завдань і деталей, рис та штрихів характерів, уникаючи невинуватих рухів, випадкових жестів, зовнішніх ефектів та штучної модуляції голосу, а володіти «логікою образу» і пильнувати про підкорення його загальній тональності вистави.

За роки праці із П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим у Л. Ліницької визріла своєрідна палітра – відтворити в ролі своє розуміння і свій досвід у тій формі, яка, здавалась їй, найбільше підходила до пропонованого образу у виставі. Її обдарованість, її особлива привабливість, кмітливість, дисциплінованість, працелюбність викликали високу повагу до неї і наділяли

артистку самобутньою харизмою. Невипадково її гру вже часто стали порівнювати з мистецтвом гри М. Заньковецької.

Любов Павлівна мріяла про великі героїчні ролі, щоб вибитись нарешті з репертуару сільського побуту. Та іншого вибору просто не було, і, як пише Ю. Меженко, не винен був у «цьому Саксаганський, бо не багато ще було п'єс, в яких би міг всебічно розгорнутися артистичний хист Ліницької. По інших трупах було значно гірше, то їй доводилося миритися з тим, що давала трупа Саксаганського» [118, с. 70].

Результатом набуття творчого досвіду стала затребуваність Л. Ліницької в театральному середовищі, вона почала отримувати запрошення від багатьох антрепринерів. Навіть від директора Львівського народного українського театру «Руська Бесіда» Йосипа Стадника, який запрошував артистку працювати на дуже вигідних для неї умовах [118, с. 70].

Сьогодні важко сказати, з яких міркувань Любов Павлівна не прийняла пропозицію Й. Стадника, хоч могло бути таке, що вона просто побоялася перетинати Російсько-Австрійський кордон, або ще щось інше. Та головним могла стати причина – на кого полишити двох малолітніх дітей? Отже, артистка продовжувала працювати в трупі П. Саксаганського. Лише восени 1909 р. її запросив до свого стаціонарного театру в Києві М. Садовський.

Розділ 4

РЕПЕРТУАРНА РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ЯК ГЕНЕЗА АКТОРСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ Л. ЛІНИЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ТВОРЧИХ ШУКАНЬ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Полістилізм акторських пошуків Л. Ліницької в контексті оновлення сценічної парадигми початку ХХ століття

Революційні події перших років ХХ ст. дали динамічний поштовх розвитку вітчизняної науки, літератури і мистецтва. Українською мовою почали виходити нові видання, де вперше публікувалися праці з питань техніки, медицини, красного мистецтва й театру. Після Царського Маніфесту 17 жовтня від 1905 р. перед українським театром відкрилися певні можливості розвитку – дозволено постановку перекладених зарубіжних творів; розширилась тематика української драматургії; було дозволено друкувати і показувати п'єси на історичні теми, а також із життя робітників та інтелігенції. Цей маніфест став підґрунтям для того, що в Києві у 1907 році М. Садовський взяв участь у конкурсі на право оренди Троїцького народного дому і вигравши його, осідає зі своєю Трупною українських артистів під керівництвом Миколи Садовського у цьому приміщенні, заснувавши перший стаціонарний український театр.

Надаючи своєму колективові невідкладних завдань М. Садовський разом з відомими діячами мистецтва обстоював необхідність якісного оновлення українського театру, розширення ідейно-тематичного та естетичних його горизонтів. Українська драма мала стати «драмою боротьби, соціальних катастроф, революційних конфліктів», - стверджував С. Петлюра. Адалі продовжував: «Лише тоді, коли такі п'єси прибуватимуть до нашого театрального репертуару, можна сподіватись, що це стане на користь нашому театру» [148, с. 53-54]. Так, Леся Українка визначила концептуальні завдання театру і драматургії у театральних естетичних міркуваннях у праці –

«Новейшая общественная драма» (1900–1901 рр.) «про що б не писала Леся Українка, тема народництва й модернізму завжди виявлялася в підтексті» [146, с. 56], у рефератах «Європейсько-соціальна драма в кінці ХІХ ст.» (1901 р.), «Про театр» (1907 р.); Борис Грінченко у статті «Народний театр» (1900 р.) наголошував на необхідності розширювати розумовий обрій народу «не з його власного життя», а й з сучасного та минулого інших народів, творами на сюжети «всієї культурної людності»: «Народові треба здорової, моральної і артистичної з літературного погляду драми, а не [драми] гопака й горілки, мета театру не грошові збори, а поширення «виднокругу народного» [45, с. 174].

Приставши на умови стаціонарної праці, театр М. Садовського здобув особливі можливості для свого розвитку. По-перше, постановники вистав і художники мали змогу орієнтуватися на стаціонарні технічні можливості сцени, а по-друге, художньо-виконавський склад театру отримав змогу орієнтуватися на територіально постійного глядача. Зрештою саме це визначало два головних напрямки в діяльності театру: традиційний, у якому театр визначався старою репертуарною лінією, та новаторський, що забезпечувався постановкою як маловідомих перекладних зарубіжних п'єс, так і сценічним втіленням оригінальних творів сучасних українських авторів. «В складі трупи, серцем якої була Марія Костянтинівна Заньковецька і Микола Карпович Садовський, було чимало талановитої молоді, що пройшла добру школу під керівництвом майстрів старшого покоління» [210, с. 6].

У театрі органічно поєднувались вистави широкого естетично-стильового діапазону: спектаклі за творами української класичної драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Циганка Аза», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Маруся Богуславка», «За двома зайцями» М. Старицького, «Глитай, або ж Павук», «Невольник» М. Кропивницького, «Бурлака», «Мартин Боруля», «Наймичка», «Безталанна», «Бондарівна», «Гандзя», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» Панаса Мирного – з п'єсами авторів, що продовжували естетичні засади театру

корифеїв: «Серед бурі» Б. Грінченка, «Лісова квітка» Л. Яновської, «На перші гулі» С. Васильченка; з неоромантичними: «Камінний господар» Лесі Українки, «Гетьман Дорошенко», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської; «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Осінь» і «Танок життя» О. Олеся; з постановкою п'єс модернового В. Винниченка «Брехня», «Натусь» і «Молода кров»; з п'єсами зарубіжних авторів – «Загибель «Надії» Г. Гейерманса, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Королева Сабат» А. Марека, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «Забавки» А. Шніцлера, та навіть з оперними постановками: «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Галька» С. Монюшка, «Катерина» М. Аркаса, «Бранка Роксолана» Д. Січинського.

Відомий театрознавець П. Рулін у статті «Завдання історії українського театру», визначаючи стилістику театру Садовського, висловлював думку, з якою важко не погодитись, що «напряму театру найбільше визначав тоді репертуар, а не способи його режисерського подання» [165, с. 33].

Новий репертуар неможливо було показувати без органічного акторського ансамблю, але що означало грати в ансамблі з М. Заньковецькою, Г. Борисоглібською, М. Садовським, І. Мар'яненком. Крім організаційної, акторської та режисерської роботи, М. Садовський змушений вести ще ґрунтовну педагогічну діяльність, що незабаром дала продуктивні результати. Журнал «Рідний край» зауважував: «Ми бачимо, як перед нашими очима за дуже короткий час молоді сили міцнішають і розгортаються. Потроху з'являється сила не тільки в окремої артистичної особи, але у цілому гурті, у цілої трупи. Ви бачите, як кожний день дає все нові і нові докази такого спільного розвою» [108, с. 8].

Уже за три сезони (1906–1909) в репертуарній афіші театру М. Садовського нараховувалось понад 20 вистав. У практиці оригінальна українська класична п'єса становила біля двох третіх складу репертуару. Решту діючого репертуару складали твори як сучасної української драматургії, так і п'єси європейських авторів: «Надія» Г. Гейерманса, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Земний рай» Б. Горста, «Стара шахта» М. Делле Граціє,

«Забавки» А. Шніцлера тощо. Особливою повагою у театрі користувалися твори польської драматургії: «В липневу ніч» Б. Горчинського (1907), «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, «Помста гуцула» Ю-І. Крашевського (1912), «Мазепа» Ю. Словацького (1913), «Весняні сни» А. Добровольського (1914), «Шалапут» К. Глінського, «Попихач» І. Шуткевича (1918), більше того у театрі було підготовлено прем'єри двох оперних вистав «Галька» С. Монюшка (1910) і «Яцек» В. Желенського (1914).

Такий творчий доробок театру свідчив про те, що його художній керівник наполегливо дбав про художньо-змістовний репертуар. Редакція газети «Рада», вітаючи М. Садовського з 25-річним ювілеєм сценічної діяльності, визнавала його як митця, що зумів «з'єднати і виховати під своєю орудою таких талановитих людей, які ставлять трупу Садовського і по репертуару, і по артистичних силах на перше місце серед всіх українських труп» [62].

На жаль, наприкінці сезону (квітень) 1908/1909 рр. із складу трупи вийшла М. Заньковецька – гордість української сцени. Причиною цієї прикрої події були складні особисті стосунки Марії Костянтинівни з Миколою Карповичем.

Театрові потрібна була виконавиця головних ролей, і такою на цей час могла стати тільки Л. Ліницька, яка погодилась на пропозицію М. Садовського доєднатися до його трупи. І вже у 1909 році Любов Павлівна розпочала свою роботу у першому стаціонарному театрі. Для актриси це було гарною нагодою для утвердження стилістичної різновекторності сценічної практики, адже вона здобула можливість стати героїнею в найкращому на той час українському театрі, а також розширити свій репертуар виконанням ролей у п'єсах новітньої української та зарубіжної драматургії. Саме такий різнотематичний і багатожанровий репертуар міг задовольнити смаки специфічної й багатонаціональної київської публіки, яка хотіла почути в театрі слово правди про те чим живе світ і як складаються для сучасників міжнаціональні відносини. Тому Микола Карпович як ніхто з інших антрепренерів кожного

сезону включав до репертуару одну, а то й дві перекладні п'єси, задовольняючи запити численного населення.

Вже в першому київському театральному сезоні в театрі було підготовлено прем'єру (11 жовтня 1907 р.) п'єси Б. Горчинського «В липневу ніч» у перекладі С. Тобілевич [актриси театру і дружини І. К. Карпенка-Карого – Л. О.] та в режисурі самого М. Садовського. Твір Болеслава Горчинського (1880-1944) у ті роки користувався широкою популярністю і навіть отримав у Варшаві авторитетну премію імені Г. Сенкевича.

Матеріал п'єси «В липневу ніч» на диво був близьким для українського театру. Адже тема скривдження панами бідної селянської дівчини дуже широко побутувала в українській драматургії. Саме таке сюжетне спрямування мала п'єса Б. Горчинського, яке він запозичив із життя близької йому польської громади. Знаючи найширшу специфіку побудови конфліктних ситуацій через любовний трикутник, автор винахідливо, виходячи із конкретних життєвих обставин, обрав прототипів для своїх персонажів твору: молода, надзвичайної краси жінка-солдатка Ягна; її чоловік Ігнац Шворінь, який певний час знаходиться на армійській службі та панич Моронський – вродливий, але віроломний звабник гарненьких жінок.

Автор переконливо створив між персонажами сентиментально оздоблену інтригу, яку подав у гостросюжетній фабулі: чоловік Ігнац служить в армії, залишивши вдома молоду й красиву дружину Ягну з маленьким сином, яким живеться бідно й дуже важко, але у селі проживає начебто добродійний, статний і молодий дідич Моронський, якому і вподобалась беззахисна солдатка. З часом їхні стосунки завершуються народженням у Ягни синочка та в Ігнаця закінчується термін солдатської служби і він повертається до дому й застає у сім'ї несподіване поповнення. З першу начебто нічого не трапилось, але під час хрестин хлопчика, Ігнац піддавшись певному впливові алкогольного сп'яніння і глузуванню підвипивших сусідів, вихоплює дитину і кидає її в безодню, після чого привселюдно кається.

Твір Горчинський написав у жанрі психологічної драми, майстерно використовуючи риси душевної теплоти, невдаваного ліризму та поміркованого мелодраматизму. В цьому ж стилі психологічного дійства режисер М. Садовський підійшов до трактування літературного матеріалу. Рецензент вистави писав: «Виконання п'єси було дуже гарне і гармонійне, кожна дрібничка свідчила про старанну і талановиту режисуру» [145].

У вирішенні тонально-чуттєвого звучання вистави режисер підходив, враховуючи назву п'єси «В липневу ніч», що повинно було б передати тон ліричної настроєності атмосфери перших дій вистави. Адже в липневу ніч, коли цвіли липи і все потопало у пахощах, колись полюбилися Ягна з Ігнацем, але ці липневі ночі запаморочили Ягну і при відсутності чоловіка в таку ж ніч вона піддалася солодким розмовам молодого спокусника Морочинського, а згодом липнева ніч запаморочила голову Ігнаця й довела його до злочину. Цей мотив відчуття героїв єдності з природою надавав виставі особливого поетичного колориту. М. Садовський інтерпретуючи п'єсу Горчинського приглушував у ній міру певної фатальності і намагався не придати постановці змісту безнадійності. Від виконавців ролей вимагалось, щоб вистава у їхньому «виконанні звучала не лише ефектно з сценічного боку, але й, щоб одухотворити її, не затерти психологічних рис і побутових подробиць» [50].

М. Садовський, який був не лише режисером постановником, а й виконавцем ролі Ігнаця, приділяв особливу увагу тому, щоб у виставі діяли правдиві й переконливі персонажі. Акторську ансамблеву цілісність вистави утворили виконавці не тільки головних ролей – І. Мар'яненко (дідич Морочинський), Г. Борисоглібська (сторожиха Гудилиха), С. Паньківський (Пивинський, управитель маєтку Марочинського), О. Певний (художник). Вони створили такі колоритні і національно правдиві образи що після перегляду вистави у глядачів і рецензентів народжувалась обнадійлива думка: «Загальна художність вистави безперечно висока, це одна з кращих перекладних п'єс, що виконується артистами з настроєм і серед нашої публіки вона повинна мати успіх» [33].

Роль Ягни у першому сценічному втіленні виконувала – М. Заньковецька, але вже в наступному сезоні (1909/1910) при відновленні цієї постановки у цій же ролі виступила Л. Ліницька. «Любов Павлівна ще за молодих років відчула магнітний вплив генія М. Заньковецької, проте ніколи не намагалася повторювати її – надто вже різнилися їхні індивідуальності: нервова, легко збудлива М. Заньковецька, що згорала в більш-менш драматичній сценічній ситуації, і точна у розподілі емоційних ресурсів, з безпомилковим почуттям міри Л. Ліницька» [82, с 52].

Очевидець вистави Василь Василько про працю Марії Костянтинівни згадує: «З'являється Ягна-Заньковецька у палаці діди́ча (дія перша) перелякана, мовчазна, з несміливими рухами і мов «без'язика» і дивиться великими здивованими очима дикуна. Згодом вона трохи осмілюється, з обличчя сходить страх і вона набирає зовсім дитячий вираз – спокійний і наївний. Проходить час і Ягна з надзвичайною теплотою розказує панові про своє життя, про свою долю, а потім згадує «змовлення» з Ігнацем – тиху, теплу, пахучу липневу ніч. З якою невимовною силою – п-ні Заньковецька проказувала цей монолог!» [19, с. 50]. У наступних сценах глядачі уважно стежили за розвитком поведінки героїні Заньковецької-Ягни, як еволюціонував її сценічний характер: «Зовсім іншу постать Ягни дала п-ні Заньковецька у другій дії. Перед нами людина, що співає вже свою власну пісню – пісню матері. Почувається надзвичайна сила волі у її спокоєві, у м'яких, повільних рухах, а також і в тихому тонові голосу та виразних рисах обличчя під час прикрої розмови з Ігнацом» [19, с. 50], після звільнення з військової служби. Рецензент вистави у газеті «Рада» звертає увагу на епізод зустрічі Ягни з чоловіком після повернення з військової служби: «Драматична сцена зустрічі з чоловіком після його повернення з війська була з такою захоплюючою правдою яка доступна тільки надзвичайно талановитим натурам у хвилини найвищого натхнення творчості» [49]. У загальній оцінці акторського перевтілення М. Заньковецької в образ солдатки Ягни автор

рецензії визнавав: «Гра М. Заньковецької в ролі Ягни була шедевром акторського виконання» [49].

В останній дії, особливо в сцені прилюдного покаяння і зізнання Ігнацем в тому, що він хотів відсторонити від себе не свою дитину, проведена була М. Садовським глибоко реально з художньою простотою й правдою. В. Василько занотовує: «П'яний, пригноблений муками особистого горя Ігнац – то була жива надзвичайно реальна постать, один з тих яскравих, великої артистичної вартості образ, який може творити тільки могутній талант» [16, с. 50].

У поновленій виставі «В липневу ніч» у 1910 році Л. Ліницька з витонченою досконалістю впевнено виконала в роль. Артистка у сцені з паничем переконливо передавала відчуття атмосфери асоціативного впливу теплої ночі, коли під впливом пестошів панича, вона втратила самоконтроль і віддалась розбещувачу. У цій сцені вона найбільше підкорювала глядачів яскравою ліричністю та вмінням емоційного впливу. Досвідчена виконавиця точно передавала психологічні зміни у характері персонажу, через три стадії емоційного сприйняття теплої липневої ночі. Першим проявом була подія світлої розповіді їхнє перше кохання з її майбутнім чоловіком. Друга – через вияв лірично-емоційного, але облудного ставлення до виявлення ніжностей залицяльника. І третім найскладнішим станом героїні у цю ж липневу чудову ніч була сцена після смерті її сина. На всю силу вирували почуття втрати матір'ю своєї дитини, її кровинки, та відкритись перед чоловіком, що вона мучиться через смерть сина від пана й відкрито визнати свою зраду з полюбовником також не може. Любов Павлівна з великою правдивістю передавала стан внутрішньої боротьби героїні. Артистка з гострим відчуттям жорстокої реальності життя переконливо й органічно розкривала драматичний чуттєво-емоційний стан Ягни, доносила її безкінечний смуток та непереборний відчай, а разом з тим і мужність у здоланні складної душевної драми. Не вдаючись до мелодраматичних прийомів акторської гри виконавиця при майстерному використанні пластичних рухів та жестів усього тіла,

виразом обличчя та очей досягала передбачених ефективних відтворень поведінки жінки, яка усвідомлювала свою драматичну провину. Особливе значення у відтворенні образу підневільної Ягни мало вміле використання артисткою інтонаційно мовних засобів виразності. Л. Ліницька підкорювала глядачів словом, яке було у неї головним засобом емоційного впливу. У артистки від природи було гостре почуття мелодійності мови, володіння змістовою інтонацією, приємним тембром та достатньої сили голосу. «На репетиціях Л. Ліницька скурпульозно вибудовувала свою роль, вивіряла деталі виконання. Вона свідомо знімала з ролей канонічні нашарування: зайвий пафос, істерію, синтемінтальність» [82, с. 52].

У сезоні 1909/1910 років репертуар трупи Садовського поповнився двома прем'єрами польських п'єс – «Мораль пані Дульської» Г. Запольської та «Помста гуцула» Ю. Коженювського. У театрі п'єса Г. Запольської (1860- 1921) йшла під назвою «Моральність пані Дульської», прем'єра відбулась 17 лютого 1910 р. Виставу було підготовлено для бенефісу талановитої артистки Софії Тобілевич.

При поспішності підготовки бенефісної прем'єри не було напрацьовано акторської зіграності у міцний ансамбль. Навіть при тому, що окремі виконавці добре вжилися у характери своїх персонажів – Збишек (І. Мар'яненко), Дульський (М. Вільшанський), Гєся (М. Малиш-Федорець), але все ж не відчувалось органічності і правдоподібності існування дійових осіб у запропонованих авторкою обставинах. Частковою причиною провалів деяких важливих сцен вистави був не зовсім вдалий розподіл ролей. Так, непевність і нерівність гри почувалась у Л. Ліницької в ролі Юліясевичової та в З. Діброви у ролі Ганки, яка не змогла донести певних змін характеру своєї героїні. Насправді роль Ганки мала б виконувати Любов Ліницька.

Проте, підготовлена через два місяці вистава за п'єсою Ю. Коженювського (1797-1863) «Карпатські горці» привернула увагу публіки своєю новизною відтворення життя, побуту та героїзму гуцульського села і знайшла вагоме місце в прокатному репертуарі трупи М. Садовського. У театрі

п'єса Ю. Коженювського була показана під назвою «Помста гуцула» (прем'єра 17 квітня 1910 р.).

Постановку вистави у театрі М. Садовського «Помста гуцула» здійснив І. Мар'яненко, який був і виконавцем ролі волелюбного гуцула Антося, мати Антося – Г. Борисоглібська, Максим Тихончук – О. Корольчук і Пракседа – Л. Ліницька.

Не лише глядачі, а й рецензенти були зачаровані кульмінаційною сценою Пракседо-Ліницької, де вона сходить з розуму. В одній із рецензій зауважувалось: «Особлива сцена божевілля, її страшна пісня – це щось нове і велике для самої навіть артистки» [30].

Сприйнята з великим успіхом київською публікою і театральною громадськістю вистава «Помста гуцула» роками не сходила з чинного репертуару Театру М. Садовського, бо не зникало до неї зацікавлення глядачів, до прекрасного виконання головних ролей Антося і Пракседо самобутнім акторським дуетом талановитих митців І. Мар'яненка та Любові Ліницької.

Через два роки відбулося знайомство київської публіки з новою постановкою польського автора Люциана Риделя (1870-1918) драматичної казки «Зачароване коло», сценічне втілення якої у Театрі М. Садовського мало сенсаційний успіх.

Рецензенти і театральна публіка не рівнозначно поставились до включення містично-фольклорного твору в репертуар театру М. Садовського, хоч більшість була за те, щоб п'єсу було поставлено на сцені українського театру. Тим більше, що її було представлено у гарному професійному перекладі Софії Тобілевич. Тому відразу схвальну рецензію критик В. Королів написав після перегляду вистави: «Нарешті, здається, український театр знайшов п'єсу для біжучого сезону, коли кілька років тому мені довелося бачити п'єсу Риделя на іншій сцені, мимоволі спала думка, що цей твір в українському театрі буде більш на місці, бо тут уміють поважати етнографію, знають селянський побут, мають досвід в том, як треба грати польських панів, щоб та гра справді нагадувала дійсне життя» [180].

Блискучий успіх у театрі М. Садовського «Зачарованого кола» Л. Риделя, зацікавив колектив ще однією п'єсою цього ж автора – «З добрим серцем», але зроблена постановка (1914) успіху не мала. Проте, цінність вистав за п'єсами Л. Риделя відзначалась не лише їхнім художньо-мистецьким звучанням, але й тим сценічним досвідом напочатку ХХ століття, коли український театр, болюче шукаючи, відкривав новаторські шляхи свого розвитку.

Через місяць у цьому ж 1912 році 15 грудня в театрі М. Садовського відбулася прем'єра п'єси класика польської літератури Юзефа-Ігнація Крашевського (1812-1887) «Мед каштелянський». Ця п'єса, найбільш пишучого з польських авторів, вперше була поставлена на сцені українського театру. Режисер трактував п'єсу Ю. Крашевського у жанрі легкої розважальної комедії з частими напівфарсовими елементами. І в цьому плані прекрасно працювали майже всі актори утворивши розумний і колоритний виконавський ансамбль, який зорганізували – С. Панківський (Солодуха), Л. Ліницька (господиня маєтку Сулімірська), І. Мар'яненко (брат господині, ротмістр Кансєв), М. Малиш-Федорець (племінниця господині, пані Гурська). Публіка прийняла виставу схвально і надзвичайно тепло, що обіцяло цій виставі тривале перебування на українській сцені.

Лише через рік відбулася прем'єра однієї з кращих п'єс польської драматургії, твору видатного національного класика Юліуша Словацького (1809-1840) «Мазепа». За багатьма дослідженнями театрознавців ця вистава не лише збагатила афішу історичного репертуару театру М. Садовського, але й стала етапною для всього українського театру.

Детальну реконструкцію вистави «Мазепа» наводить дослідниця Г. Лемещенко у своїй публікації [52], написаній за численними рецензіями та відгуками провідних тогочасних українських рецензентів – М. Вороного, А. Ніковського, В. Чаговця та інших. Рецензент А. Ніковський у загальному вирішенні постановки в основному погоджувався з режисерським баченням М. Садовського: «Можна погодитись з режисурою, яка скористувалась

«Мазепую», як п'єсою з сильним романтичним тлом, з різко виявленими вдачами дійових осіб, грою пристрастей та вражаючими нервово-сценічними ефектами» [1].

Вистава «Мазепа» у прокатному репертуарі М. Садовського стала довгожителем і функціонувала з 1913 до 1918 року, Любов Павлівна Ліницька нажаль у цій виставі участі не брала.

Під тиском більшовицької бруталної реальності, М. Садовський з своїм театром змушений був залишити Київ. Всі ці роки вистава була діючою, не зважаючи на те, що у ній змінювались виконавці. Так, у 1916 році після виходу з трупи І. Мар'яненка М. Садовський на ролі молодого героя запросив з Галичини талановитого виконавця Леся Курбаса, який відразу виконав у виставі роль Збігнева. Виконання Курбасом ролі Збігнева стало знаменитою подією в театральному житті Києва. «Талановите акторське трактування ролі Збігнева Лесем Курбасом мало вплив на режисерську концепцію постановки, збагатило виставу новою темою, здивувало новим акторським існуванням» [99, с. 188].

Підтримуючи цілісність і життєздатність вистави «Мазепа», М. Садовський постійно дбав про введення нових виконавців: напочатку 1917 року, коли Лесь Курбас вийшов зі складу трупи, на роль Збігнева режисер призначив О. Корольчука, а в листопаді цього ж року відомого актора галицької сцени Йосипа Стадника. Рецензент газети «Відродження» позитивно оцінював нового виконавця ролі: «Роль Мазепи грає д-й Стадник, грає добре, уміє захопити аудиторію й прикувати увагу на себе» [120].

Останньою акторською роботою Л. Ліницької в постановках польської драматургії була роль Поліни у п'єсі А. Добровольського «Весняні сни», прем'єра якої відбулася 14 червня 1914 року.

У виставі «Весняні сни» тематично-ідейне звучання впливало і як з акторського розкриття характерів персонажів, так і з образно-емоційного сприйняття художнього оформлення основного місця дії: низький, вогкий з брудними плямами і знаками відбитків рук та цвіллю на стінах підвал, у якому

місцями обідрана штукатурка, біля стіни ліжко, під яким скринька для речей. Поруч з вікном висяча клітка з канарейкою, що являє собою єдину радість і втіху для постояльців та виражає міру їхньої естетичної насолоди. На підлозі місцями ряд дрібних речей характерних для більшості міських підвалів. Рецензент вистави чітко визначав: «В цьому підвалі б'ються і борються люди, щоб вийти з цієї гнітючої атмосфери і вибратись на світло, на розкоші, здобути грошей, хоч і брудних і кривних, але щоб хоч якось була ілюзія ситого існування» [3].

Організуючи художньо-стильову єдність вистави режисер Ф. Левицький приділяв велику увагу саме трактовці ролі Поліни і Вадима, які доручив досвідченим виконавцям Л. Ліницькій та М. Петляшенку, гра яких була однією з ознак розвитку конфлікту вистави. Актриса яскраво і змістовно відтворювала «образ чистої серцем, змученою мріями і турботами молодої жінки, яка певної пори втрачає відчуття реальності й обережності і спочатку змагаючись, а потім на осліп кидається у вир грішного кохання» [3]. Ліницька-Поліна найвиразніше проводила сцени боротьби з непереборними ситуаціями, що в результаті штовхали її в обійми розпусника Вадима. Цілеспрямованою і винахідливою у виставі була постать Вадима у виконанні М. Петляшенка, який виразно у характері персонажу підкреслював риси лицемірного хижака. «У Вадима виділялись ознаки немилосердної сили й жорстокості» [3]. У виставі переконливими були й інші персонажі. Син Туртюка Антон у виконанні О. Корольчука поставав честолюбним мрійником з міщанського гнізда, що не знаходив свого призначення у житті. Він нікого не хотів зрозуміти і нікого не міг стерпіти, окрім свого «Я». Особливо Корольчук-Антон виразно передавав ознаки характерних сімейних стосунків сина з батьком, де «ніхто нікого не поважає, одне одному осточортіли та ледве виносять кожен рух і слово своїх кривних» [3]. Органічно доповнювала акторський ансамбль вистави талановита молода артистка Є. Доля, виконанням ролі сестри Поліни – гімназистки Мані. Вона рано скуштувала смак міського життя, інстинктом пізнала суть вульгарного поведження і

безтурботно стала на шлях повії. Артистка образом Мані наглядно стверджувала істину – невпору розцвіла квітка – то й швидко загине і згуба її неминуха. І це Маня-Доля зрозуміла краще від своєї сестри, тому не супротивлячись іде за своєю зіркою.

Нажаль, хороша і повчальна вистава недовго утримувалась у прокатному репертуарі. Весною 1915 року Л. Ліницька вийшла зі складу трупи Театру М. Садовського, а гідної заміни у цій ролі їй не було.

У своїй репертуарній політиці М. Садовський орієнтувався не тільки на оригінальну польську драматургію, але здійснював і постановки єврейських, чеських, голландських та італійських творів у яких активну участь брала Любов Ліницька. «Драматургія, яку мистецька критика 1910-х років не вважала за потрібне докладно аналізувати, а радянське театрознавство практично не згадувало, – твори тогочасних єврейських авторів – тим не менше була широко представлена в репертуарі першого стаціонарного українського театру» [26, с. 134]. З перших років діяльності театру Садовського в Києві трупкою були зіграні вистави: «Євреї» Є. Чирикова та «Бог помсти» Шолом Аші.

24 липня 1910 р. було презентовано виставу за однією з кращих п'єс Я. Гордіна «Міреле Ефрос» [25, с. 274] в українському перекладі Д. Пелонера, чи не найвдалішу прем'єру сезону театру Садовського. [Яків Михайлович Гордін (1853, Миргород – 1909, Нью-Йорк) – відомий єврейський драматург, який народився і почав свою громадсько-творчу діяльність в Україні. – Л. О.]. У його творчому доробкові біля 70 п'єс, що дозволило йому згодом стати реформатором єврейського театру. Я. Гордін – зачинатель і типовий представник єврейської міщанської драми. Здебільшого сюжети своїх драм він запозичував із творів європейських та російських авторів: Ф. Грільпарцера, Г. Лесінга, В. Гюго, Г. Гауптмана та ін. Переробляючи сюжети цих авторів, драматург надавав їм відповідного єврейського колориту та форми. Переважно матеріалом для сюжету його п'єс ставала єврейська родина.

У відгукові на виставу рецензент під псевдонімом А. Вечерницький [О. Кузьминський] змалював атмосферу вистави як таку, «де весь час б'ють глядача по нервах, будять і удержують в ньому піднесений настрій і навіть не дають можливості задуматись» [32]. Історія мужньої та поважної єврейської жінки-матері була донесена до глядачів правдиво, хоча не без використання певних мелодраматичних мотивів. Режисура досить обережно поставилась до драматичних ефектів, щиро розкиданих по п'єсі автором, урізноманітнюючи індивідуальні сили виконавців гарного ансамблю. Але провідну роль у цьому ансамблі вела Ліницька, яка зіграла головну роль Міреле Ефрос з великим вмінням і смаком. В. Василько, очевидець постановки, відзначив, як від першої до останньої дії в «екстремальній атмосфері єврейської сім'ї змінювався і мужнів образ матері і господині, у відтворенні артисткою» [20, с. 130]. Секретом успіху виконання ролі було те, що артистка точно визначила наскрізну дію ролі й намітила перспективу її розвитку.

У цій ролі Ліницька відтворювала цільний і завершений характер героїні. Про це зауважував критик: «Два рази в житті Міреле–Ліницька зрадила своєму твердому слову, коли погодилась з любові до сина на його шлюб з Шенделе, і другий раз з любові до внука, коли повертається до своєї сім'ї. І обидва рази ця боротьба душі – яскраво і правдиво-художньо виконується артисткою» [32].

«Л. Ліницька у ролі Міреле Ефрос фактично вперше відважилась на створення образу драматичної літньої, поважної жінки, але й тут справжній успіх, талант і вміння перемогли» [137, с. 28]. Цей факт також у своїй роботі підтверджує і В. Василько: «Вражала велика внутрішня сила цієї міцної духом жінки. За її зовнішнім спокоєм приховувались тяжкі переживання, і це артистка передавала виразною мімікою, глибоким красномовним поглядом та яскравими інтонаціями. Ліницька добре знала психологію людини, тому такими переконливими були створені нею образи» [19, с. 65].

Роль Ліницької у п'єсі «Міреле Ефрос» розроблена артисткою тонко, з великим художнім розумінням, тому перед глядачем був образ жінки владної,

гордої і сильної, образ правдивий і життєвий. Дуже гармонійно підходив до цієї ролі красивий і мелодійний голос артистки, а особливо низи. Низи задушевні, ласкаві і хвилюючі. В грі артистки відчувалась велика сила почуттів, виразність і одночасно простота, що зачаровувала глядачів у драматичних місцях. І знову неперевершена майстерність Л. Ліницької у німих сценах. Артистка мовчить і слухає. Та її мовчання – це чудова прониклива гра.

Сучасний театрознавець Г. Веселовська, даючи оцінку загальному вирішенню вистави, робить висновок: «Якщо ж згадати, що Садовський-режисер особливо опікувався реалістичністю декорацій та костюмів, збереженням справжніх фактур та сценічними ефектами, то стане зрозумілим зовсім не випадковий, а закономірний успіх Гордіна на українській сцені» [26, с. 140]. Ця вистава одночасно йшла у трупі М. Садовського та в театрі М. Соловцова, де роль Міреле виконували Пасхалова, Смирнова і Ліницька, та глядацькі перевага, однозначно, була на боці виконання Л. Ліницької.

Після голосного успіху п'єси Я. Гордіна в театрі Садовський ставить інші п'єси цього ж автора: «Кохання і смерть», «Людожери», «За синім морем», де в головних ролях також успішно виступала Ліницька. Через декілька сезонів вона знову тріумфувала в новій зірковій ролі Перлі у п'єсі єврейського драматурга А. Марека «Королева Сабат» у перекладі О. Павленка та П. Коваленка. [Єврейський драматург, режисер Марк Абрамович Арнштейн народився у 1878 р. у Варшаві. Писав на їдиші, польською, а підписувався в основному псевдонімом Анджей Марек. На початку ХХ ст. робить спроби в театральній та кінорежисурі. В 1910–1918-х керував єврейським театром у Вітебську. Серед відомих п'єс: «Вічна пісня», «Голема» і «Королева Сабат». А. Марек загинув у Варшавському гетто у 1942 р. – Л. О.]

П'єса «Королева Сабат» за жанровими ознаками типова мелодрама, про трагедію єврейської дівчини. Однією з провідних ролей у виставі була роль старої матері Перлі. Ще до розподілу ролей у театрі точилися суперечки, хто виконуватиме цю роль: досвідчена Г. Борисоглібська чи Л. Ліницька з її

глибоким темпераментом. «Дехто побоювався, що виконавиця ролі Міреле Ефрос може повторитися, але Ліницька створила зовсім протилежний образ – м'якої, скромної, слухняної матері, жінки-рабині» [20, с. 140]. Адже Л. Ліницька не була вузькопрофесійною артисткою і в ролях літніх жінок також знаходила нові фарби й свіжі характерні риси. «Прем'єра захопила глядачів міцним акторським ансамблем: М. Малиш-Федорець із великим емоційним піднесенням передавала психологічний стан нещасної Ноймі; переконливо діяв у спілкуванні з партнерами у ролі батька Давида С. Паньківський; дуже смішною і щирою була Є. Доля в ролі братика Ноймі підлітка Бені; доповнювали цю сімейну когорту своїми ролями Ф. Левицький (батько жениха Зайвеля), сам жених (В. Василько) та Є. Захарчук – Яків, коханий Ноймі. Але вивершувала цей ансамбль тонкими сценічними пошуками й винахідливими акторськими нюансами Ліницька в ролі матері Перлі» [137, с. 28].

Учасник вистави В. Василько пізніше згадував, що по ходу постановки була сцена, коли мати одягала на доньку фату й готувала її до вінця. Під час репетицій говорилось, що за звичаєм у сцені повинна грати музика, принаймні хоч одна скрипка, але ніхто спеціальної музики не писав. Коли запитали оркестранта-скрипаля, чи знає він, що треба грати в такому випадку, той знав справжню народну мелодію, яку грають на єврейських весіллях, проте актори на репетиціях так і не почули цієї мелодії. «Настав час першої вистави. Ми стояли на виході за лаштунками. На сцені – Перля і Ноймі. Ліницька–Перля виносить фату. Заграв скрипаль – і Любов Павлівна почала свій монолог – «прощання з дочкою» [20, с. 140]. І далі В. Василько продовжував: «Я вже не пригадую тексту цього монологу, але то був один з шедеврів Ліницької, який потрясав до глибини душі. Ніби буйний потік, прорвалися довго стримувані горе і біль матері, вилились у слова відчаю й мольби за долю єдиної дитини. Вражаюча глибина материнського суму і сила емоційного збудження актриси, підтримувані супроводом сумної народної мелодії, цілком захоплювали не тільки глядачів, з яких більшість розплакалась у цьому місці, але й

акторів» [20, с. 141]. Невимовну печаль матері, її внутрішню боротьбу, яка з примусу, а не з радості віддавала доньку за нелюба, Ліницька виявляла з великою майстерністю. Поглядом та інтонаціями майже без жестів відтворювала артистка невгамовні страждання підневільної матері, яка мусила мовчати й робити те, що звелить їй чоловік. Спостерігаючи за цим фатальним дійством, Василько зізнавався, що рухи Любові Павлівни не були звичайною фізичною дією одягання фати, – «ні, кожен її жест немов приголублював доньку. Ліницька ніби пригортала, ніби в останнє обмацювала то голову, то плечі своєї дитини, яку віддавала з родини назавжди» [20, с. 142].

Після успішного виконання ролей Міреле Ефрос та Перлі Любов Павлівна, набувши вже чималий сценічний досвід та оздобивши свій природній талант високопрофесійною акторською майстерністю, зуміла зробити важливий безболісний поступовий перехід від виконання ролей молодих героїнь до органічного відтворення постатей літніх персонажів. Ролей матерів, літніх жінок, що переживали душевні драми, які у виконанні актриси стали не менш сильними і величавими.

На практиці не кожна артистка, яка впродовж багатьох років виконувала ролі молодих героїнь, могла органічно перейти на ролі літніх жінок. Л. Ліницька зробила це поступово і безболісно. Проявилася і ще одна особливість її творчої діяльності – виконання ролей літніх жінок і успіх у цих ролях, як бачимо – незаперечний. Л. Ліницька виконуючи мелодраму (до речі, улюблений жанр широких тогочасних глядацьких мас), переборювала вироблені роками жанрово-стилістичні незграбності та сценічні штампи драматургії цього жанру. Вона створювала жіночі образи правдивими і переконливими. Після виступу в цих інколи простеньких ролях артистка виявляла абсолютне розуміння природи творених нею образів і доносила до глядачів разючу артистичну інтелігентність. Театральні критики не лише відзначали повсякчасний успіх Л. Ліницької на сцені, а наприклад О. Кузьминський прогнозував прекрасну подальшу її сценічну перспективу: «Взагалі ж артистка багато працює над новими ролями, вкладає в них багато

життя і правди, стільки шліфовки і, головніше всього – силу молоді енергії <...> І придбайте щось велике, талановите до українського театру, і сміливо його можна оддати в руки д-ки Ліницької. В цій істоті тісно сплелися талант, розум артистки і добросовісне відношення до діла» [29].

Перший стаціонарний український театр М. Садовського за період з 24 липня 1910 р. до 7 березня 1915 р. поставив 6 п'єс єврейських авторів. Він, як керівник театру, в постановці єврейських п'єс вбачав можливість розширення репертуару, крім того, участь українських акторів у виставах єврейських драматургів збагачувала їхній досвід, удосконалювала сценічно-виконавську майстерність.

Виступаючи в ролях української класичної драматургії, Любов Павлівна починає пробувати свої сили в драматургії сучасників. І на шляху нових творчих шукань однією з найскладніших ролей була роль Оксани в неоромантичній п'єсі Б. Грінченка «Серед бурі», хоч жанрово-стильово цей персонаж був близьким до зіграних вже артисткою ролей: Марусі Богуславки з однойменної п'єси М. Старицького, Тетяни з «Бондарівни» та Ялини з «Лихої іскри» І. Карпенка- Карого.

У п'єсі Б. Грінченка «Серед бурі», мабуть, вже проявились елементи української модерної драми, зокрема грінченківського неоромантизму. Віддана своєму народові героїня Оксана рішуче відкидає «любов» пана Лясковського, воліє прийняти смерть ніж терпіти наругу не тільки від осоружного чоловіка, а ще й від зрадника. Вона гине рятуючи місто Кальник. І. Франко, звертаючи увагу на виразне ідейне звучання п'єси «Серед бурі», на чітку композицію та на майстерне відтворення характерів персонажів, писав, що все це дає їй вагоме місце в українській літературі, «може, чи не найближче обік «Сави Чалого» І. Карпенка-Карого» [202, с. 106].

У 1913 р. Іван Мар'яненко обрав історичну драму «Серед бурі» для постановки з нагоди свого бенефісу. Сам І. Мар'яненко виконував роль полковника Коваленка, роль його дружини Оксани відтворила Л. Ліницька.

Для багатьох виконавців ролей гра у виставі була надто складною, адже п'єса написана віршованою мовою. Тому особливої уваги вимагала робота з акторами над віршованими текстами, скерована на подолання декламаційності й риторичності. «Привертає увагу динаміка п'єси, природність реплік персонажів, в деяких епізодах вдало відтворено автором старо-українську книжну мову» [156, с. 232]. Для Л. Ліницької віршована форма була вже не новою, вона майстерно оволоділа віршованим словом у п'єсах М. Старицького, тому з легкістю приступила до роботи над роллю, вкотре довівши свою професійність та універсальність. Л. Ліницька любила виступати у віршованих драмах, бо в них виробила вміння підкорятися настановам своїх мудрих вчителів про те, що думка при самому народженні вже є словесною дією. Якщо зрозуміла думка, то слово мусить бути цілеспрямованим і дієвим. Вірш надавав актрисі інший спосіб існування в образі.

Щоправда, письменник С. Черкасенко, який виступив із рецензією в газеті «Рада», був незадоволений якістю драматичного твору, але схвально оцінював роботу виконавців. Зокрема, про гру І. Мар'яненка рецензент писав: «Роль полковника Василя Коваленка, як і всі інші, в п'єсі «Серед бурі», не з тих, що дають змогу розвернути артистичний хист у всю його широчінь, і провини артистової в цьому нема, бо виконав він її так гарно, як тільки можна було» [198]. Рецензент так само бачив, що в літературному матеріалі ролі Оксани також є значні недоробки, але артистка Л. Ліницька сценічно відтворила цю постать «з експресією й бездоганно» [214], особливо вражав фінальний монолог, який у виконанні артистки звучав надзвичайно емоційно і переконливо:

«Мій світоньку ясний! ...Мій рідний краю,
 Прощай і ти!.. Не нажилася я!..
 Мій людоньку! В сльозах живеш ти, в горі,
 Хай бог тобі спокою й щастя дасть!..
 Живи, цвіти!.. Зорею ясно сядь» [46, с. 546].

Саме ця заключна сцена викликала найгарячіше сприйняття як глядачів, так і театральних рецензентів. Актриса надзвичайно вміло й тонко поєднувала у своїй грі проникливий глибокий ліризм з винятково сильним драматизмом. В. Василько, узагальнюючи враження від постановки, писав: «Вийшла хороша, потрібна, добре поставлена вистава, яка надовго увійшла у репертуар» [19, с. 80]. Зрештою для Л. Ліницької це була остання нова роль в жанрово-стильовій манері українського класичного репертуару, бо майже всі інші ролі зіграні нею в театрі М. Садовського будуть у новітній драматургії.

Ознаками європейського мистецького напрямку модернізму були пошуки узагальненого символістського стилю й синтетичної образності. Як стверджує мистецтвознавець М. Ржевська: «Питання про характер формування модерністських тенденцій в українському мистецтві розв'язуються перш за все з огляду на його походження. Європейське коріння модернізму є незаперечним фактом» [160, с. 154]. В літературі й мистецтві поступово утверджується новий тип світосприйняття, несподівані жанрові різновиди, різноманітні стильові форми: від неонатуралізму і символізму до експресіонізму та імпресіонізму. В українській літературі й мистецтві не без впливу європейської творчості почали також виразно проявлятися пошуки своєї стильової манери, де виокремлювались елементи символізму, неоромантизму, неокласицизму, імпресіонізму, що в загальному тяжіли до романтичного типу творчості. У цьому спостерігалась «одна із специфічних особливостей українського модернізму, в якому відроджується й розвивається форма романтичної образності, що лише тією чи іншою мірою модернізується» [68, с. 23].

Особливе місце в українському мистецтві початку ХХ ст. належало І. Франку, Лесі Українці, В. Винниченку. У перші десятиліття нового століття реалізм в українській художній творчості часто поєднувався з натуралізмом та неоромантизмом (Б. Грінченко, Л. Яновська); з неонатуралізмом та символізмом (О. Олесь, С. Черкасенко); з неоромантизмом та імпресіонізмом (С. Васильченко); романтичний етнографізм із натуралізмом, символізмом і неореалізмом (Г. Хоткевич).

Театральний процес в Україні перших десятиліть ХХ ст. був багатим і різноплановим: з одного боку, виразно діяли театри реалістично-побутового напрямку, а з іншого, пробивались риси модерністичного мистецтва. Не можна сказати, що ці дві течії мирно співіснували – навпаки, практики модернізму найчастіше перебували в жорстокій опозиції до традиційного мистецтва, хоча і сам театральний модернізм у своєму напрямку не був однорідним (там перегукувались – неоромантизм, символізм, експресіонізм, акмеїзм), бо найбільше знаходив ґрунт у загальноєвропейських філософських поглядах та естетичних уподобаннях. «Нова течія – модернізм – була в Україні на початку ХХ ст. своєрідною художньою реакцією на певне романтичне, реалістичне й натуралістичне відображення життєвих колізій» [67, с. 31].

Тогочасний дослідник О. Кисіль зауважував: «Українська драма <...> пішла вперед, поширила свої межі, збагатила форми й придбала чимало нових творів, часом першорядної художньої ваги» [74, с. 130].

Ліницька входила до когорти тих сучасних митців, у яких натура, їхнє «нутро» не брало верх над тими образами, які відтворюються на сцені. Вона ставала виразником акторського раціоналізму, витонченої техніки і цим сприяла сценічній інтерпретації неоднозначних драматичних творів, що робило її активним учасником мистецького процесу доби, характерної новоромантичним й символістським спрямуванням.

Як і все мистецьке життя в Україні перших десятиліть ХХ ст., театральний процес також був надзвичайно полістилістичним: активно діяли театри побутово-реалістичного спрямування, започатковувались й проростали риси модерної театральної стилістики. Ліричні, епічні та символічні ознаки натуралістичної і неореалістичної драми виразно спостерігалась не лише в п'єсах С. Черкасенка, а й творах Л. Старицької-Черняхівської (1868–1941).

У кращих драмах Л. Старицької-Черняхівської – «Сапфо», «Аппій Клавдій», «Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніп» та «Іван Мазепа» завдяки глибокій обізнаності письменниці з європейською новою драмою

тонке розуміння прийомів стилізації виявилось насамперед у виборі авторкою актуальної тематики, характерної для модерністських пошуків.

Сама Л. Старицька-Черняхівська в статті «Двадцять п'ять років українського театру» (1907) виразно визначала головне естетичне спрямування свого творчого вподобання: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє <...> Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє <...> загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба між бажанням власного щастя й громадським обов'язком» [182, с. 736].

Такими історичними велетнями для Старицької-Черняхівської стали її улюблені герої: Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Устим Кармелюк, Петро Дорошенко, які збуджували її письменницьку уяву і ставали найшановнішими для публіки персонажами у виставах, що висвітлювали події з історичної минувшини України та викликали асоціації з тогочасними обставинами. «В змалюванні дійових осіб психологічна домінанта переважає над епічним розвитком подій, і це надавало п'єсі камерно-інтимного відтінку» [9, с. 53].

Прем'єра вистави «Гетьман Дорошенко» відбулася 9 листопада 1911 р. [25, с. 398]. П'єсу ставив М. Садовський, він же виконував центральну роль Дорошенка, що в значній мірі сприяло великому художньому й матеріальному успіхові постановки і надалі визначило багату сценічну історію п'єси. В створенні емоційного забарвлення вистави велику силу відіграла музика геніального М. Лисенка. М. Садовський згадував, що композитор «написав знаменитий марш, який так і зветься марш «Гетьмана Дорошенка». Цей марш так пасує до загального враження від самої п'єси і створював такий гнітючий настрій, що публіка плакала. Я сам, граючи роль, ні разу не міг кінчити ролю без сліз, які мимоволі текли з моїх очей. Правда, вже останні сцени прощання із стягами болюче вражали, а цей марш піддавав ще більшого гніту» [168, с. 110].

Дорошенко Садовського сприймався глядачами як воїн, політик-філософ, гуманіст, великий патріот і вболівальник за долю рідного краю, важко було розмежувати, що дано автором і що зроблено актором.

Важливе значення у втіленні головної ідеї вистави відводилась постаті матері Дорошенка стариці Митродори. Цю роль виконувала Л. Ліницька. За задумом драматурга Митродора з'являлась у найвідповідальніших моментах діянь та прийняття рішень гетьманом. Тож в драматичному творі Митродора не лише мати Дорошенка, в останніх картинах вона приходила як провісниця і як символічно-узагальнена постать України.

Для Л. Ліницької режисером було визначене надто складне завдання: відтворення не лише конкретно-психологічної особи матері гетьмана, а й донесення узагальнено-символічної постаті Жінки-України. І це цілком вдавалося артистці. На цей час у неї виразно вже виявлялися риси витонченої модерністської гри. Вона «стала носієм культу розуму, раціостриманості, виваженості» [26, с. 19]. М. Вороний порівнював її гру з раціональною грою Сари Бернар. Адже «вишукано-манерна, штучна гра цієї видатної артистки <...> сподобалася не всім. Але такий тип гри мав місце на українській сцені» [26, с. 19]. У віршованій формі діалогу артистка вміло знаходила психологічну правду, не позбавляючи його театрального піднесення, притаманного стилю класичної трагедії.

У традиційному жанрі мелодрами проходила зустріч із сином – сцена «Материнського прокляття» за те, що гетьман віддає Україну в підданство турецькому султанові. У фіналі сцени Л. Ліницька майстерно доносила розбіжність поглядів та непорозуміння між персонажами, що призводило до материнського прокляття:

«Мату. Так мій прокльон... Зречусь тебе навіки!
Не я тебе благаю, сльози й кров,
Що пролились вже тут по Україні,
Волають скрізь до тебе з-під землі!» [182, с. 138].

У заключній сцені вистави стежною через макове червоне поле йде зовсім сліпа жінка, дві гарні коси з-під намітки спадають на плечі. Вона йде, спираючись на палицю, – це мати гетьмана. Образ матері Л. Ліницька доносила в розвиткові: на початку вона проклинала сина за руїну на рідній землі, а у фіналі, збагнувши трагізм подій, – прощає і навіть виправдовує його вчинки. Третя сцена – поява матері, алегоричної постаті України (сліпа, знесилена, розшарпана, але вічно молода), тому голос Ліницької-стариці дзвінкий і молодечий, з натиском на нижні регістри. Вона не може не визнати суцільної руїни на українській землі, але крізь сльози віщує Україні майбутнє:

«І зацвіте Україна сльозами
 Моїх синів померлих. Ти не вмреш...
 Загояться мої криваві рани,
 Пролине час, а й через млу віків
 Світитиме зорею Дорошенко» [182, с. 193].

Сцени Садовського-Дорошенка і Ліницької-Митродори наповнювали виставу високою символікою. Театрознавець П. Кравчук відзначає: «Роль стариці Митродори була не лише етапною у творчості Л. Ліницької в момент переходу її до ролей літніх жінок, вона була вражаючою подією в історії всієї акторської діяльності на Україні. У театрі, фактично, вперше було виведено символічну узагальнену фігуру України як дійову особу. І це завдання блискуче вирішила Л. Ліницька, що мало вирішальне значення для успіху всієї вистави» [85, с. 20].

Драматургія Л. Старицької-Черняхівської, як і п'єси її сучасників В. Винниченка, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, позначена пошуками нової театральності. «Драматургічна форма, яку вони витворювали й олітературнювали на українському ґрунті, мала прислужитися переборенню традицій народницького «живого», або етнографічно-побутового, театру» [128, с. 21].

Ще одна п'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» (1914), присвячена проблемам сучасного життя, написана автором у зовсім іншій поетико-

стильовій манері, відмінній від історичних з романтичним забарвленням картин «Гетьмана Дорошенка». П'єса «Крила» відтворювала життя інтелігенції і багато в чому перегукувалась з «Блакитною трояндою» Лесі Українки. На її звучанні можемо відчутти вплив європейської драми, зокрема Ібсена, Гауптмана, Метерлінка та ін. Дійсно, при написанні «Крил» авторка «використала прийом новітньої європейської драми, де в більшості основним засобом було взято невідповідність справжнього внутрішнього стану персонажу його поведінці та вчинкам» [85, с. 20].

Сучасний театрознавець М. Гринишина пише: «Характер головної героїні п'єси Ліни Федорівни авторка сформувала згідно традицій європейської «нової» драми – показала, як та переживає негаразди родинного життя, поступово усвідомлює власне становище і ставлення до неї оточуючих» [44, с. 138]. Зрештою «назва п'єси «Крила» символізує ідею творчого покликання митця і проектується на згадуваний в ситуації вагань героїні щодо права на самореалізацію міф про спалені сонцем крила Ікара» [172, с. 38]. Словами старого професора авторка утверджує вирок жіночій самореалізації: «Горе тій жінці, яка проміняла свій талант на втіхи родинного життя. Жінка, яка має талант, не повинна в'язати себе шлюбом, вона мусить лишатись вільною Аспазією, незалежною ні від кого, лише від свого таланту» [182, с. 42].

В основу змісту п'єси покладений авторкою старий мелодраматичний любовний трикутник, де чоловік Ліни, поважний адвокат Віктор, зраджує їй з найближчою подругою, честолюбною оперною співачкою Іриною. П'єса «задумана як новітня психологічна драма, – писав літературознавець І. Стешенко, – але не написана на рівні кращих її зразків» [186, с. 94]. Далі І. Стешенко зауважував, що «всю п'єсу збудовано на двох пружинах, далеко не буденного, а часом навіть виключного настрою» [186, с. 95]. Очевидець прем'єрного показу вистави на сцені Першого стаціонарного театру В. Василько в щоденнику занотував запис від 28 січня 1914 р.: «нова драма Л. Старицької-Черняхівської належить до салонних п'єс» [24, с. 9]. А критик

Г. Александровський, рецензуючи виставу після прем'єри 23 січня 1914 р., писав: «П'єса ця, яку написано в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання» [2, с. 96].

Постановку вистави здійснював М. Садовський, який мав гостре відчуття сценічності п'єси і користувався методикою акторської режисури. Великої уваги при цьому він надавав художньому звучанню «музики слова»: багатству інтонаційного малюнку, мелодиці, ритміці наголосам, манері вимовляння. У цій виставі така робота над роллю і над собою становила першу необхідну умову. Вистава «Крила» була постановкою, що вражала визначним рівнем психологічної акторської ансамблевості. У газеті «Рада» писалося: «У «Крилах» і драматург, і артисти цим разом вийшли переможцями. <...> Окремі місця просто захоплювали глядачів. Прекрасна, продумана гра артистів немало допомагала успіхові» [176]. Акторський склад: Ліна Федорівна – Л. Ліницька, Віктор Олександрович – І. Мар'яненко, Ірина Павлівна – М. Малиш-Федорець, Письменник – М. Петлішенко, Літератор – Є. Рибчинський, Професор – С. Паньківський, Патронеса – О. Полянська, Куховарка – П. Колесникова [2, с. 96].

При величезному творчому багажеві Ліницька вперше грала роль такого яскравого психологічного плану. Зрештою не тільки вона, а й інші виконавці. М. Вороний з цього приводу зауважував: «Майбутній актор для нового репертуару з глибшим психологічним змістом щойно формувався, і потрібен був довгий час для його виховання» [39, с. 369]. Під час роботи над роллю Ліницька щоденно приділяла увагу розвиткові і вдосконаленню своєї внутрішньої і зовнішньої акторської техніки: продуманий жест, постава, хода, грим, костюм, дихання, голос, музичність, емоційність, уява, здатність до імпровізації – всі її напрацювання згодом накладались на роль. Критик Г. Александровський писав, що у виставі «Перше місце належить Ліницькій, що грала молоду письменницю Ліну. Артистка зуміла тими м'якими полутонами, в яких написана її роль, без зайвих підкреслень, художньо

змалювати привабливий образ, повний душевної чистоти та краси, разом з тим і важку драму, яку вона переживала» [2, с. 99].

В. Василько в щоденнику досить детально описав переважну більшість акторських робіт у виставі та найвище оцінював гру Ліницької: «найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені здавалося, що я бачив чеховську героїню» [24, с. 9]. Пізніше в спогадах про творчість Л. Ліницької видатний митець писав: «Дивуєшся, яким чином вона знаходила в собі талант і силу одухотворити ці надумані, а головне буденні, сірі схеми і створювати на сцені живих людей. Лише вроджене благородство, інтелігентність і розум Ліницької рятували її на сцені від банальності і сірості. Актриса знаходила якісь свої психологічні нюанси і засоби, що підтримували увагу публіки» [20, с. 136].

Особливо майстерно Л. Ліницька проводила сцену прощання з чоловіком, у якій героїня поставала людиною сильної волі, розсудливою і рішучою: «Щастя не буде і шлюбу не було і не буде, поки чоловік не стане людиною, а замість одалісок прийдуть смілі і чисті жінки. Прощай, Віктор, ти дав мені багато горя, але за хороші хвилини спасибі, вони проросли в моїй душі» [182, с. 68]. Мимоволі у актриси очі наповнювались сльозами, а глядачам надовго залишався у пам'яті фінальний плач Ліни (Ліницької) під радісний закулісний спів і сміх Ірини (Малиш-Федорець). Гра Л. Ліницької у ролі Ліни базувалась «на півтонах» та «без зайвих підкреслень» і мала однастайні схвальні оцінки.

М. Садовський намагався засобами театру відобразити ще не бачені на українській сцені сторони життя. Він підтримував шукання молодих драматургів, тому його театр йшов у ногу з життям, з передовою частиною діячів культури. Певний час вистава «Крила» була перлиною репертуарної афіші театру. Дослідниця тогочасних театральних процесів в Україні Г. Веселовська, стверджуючи, що в «сенсі розвитку новітніх шляхів сценічності постановка «Крил», практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, важила не менше, а може й більше, ніж

драматургія Лесі Українки» [128, с. 179]. У роки відродження незалежної України, її демократизації, замовчуване більшовицькою бюрократією та радянською владою ім'я талановитої і багатопланової діячки Людмили Старицької-Черняхівської повністю реабілітоване. Відкинуті усі фальшиві та злісні звинувачення на її адресу, а художня спадщина майстрині поволі повертається до духовного служіння та естетичного збагачення українського народу.

Різноманітні та різноматематичні п'єси «Гетьман Дорошенко» і «Крила» були «окрасою репертуару цього славетного театру. Сценічне втілення драматургії Л. Старицької-Черняхівської разом з творами Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Ю. Словацького, Л. Ріделя мали вирішальне значення для утворення театру європейського спрямування, а головне – для виховання акторських сил модерністичних стильових можливостей та вмінь, що давало надію сподіватися на оновлення вітчизняного театрального мистецтва» [85, с. 25].

Одним із найяскравіших представників раннього українського модернізму Спиридон Черкасенко (1876–1940) належав до того покоління національно свідомої інтелігенції, яка у творчих надбаннях відстоювала право українців на власну культуру, освіту та національні цінності. У перші десятиліття ХХ ст. він був реалізував себе у поезії, публіцистиці, драматургії [згодом драматургія стала для Черкасенка пріоритетною творчістю. – Л. О.]. але його ім'я понад 30 років було викреслене силоміць з мистецького обігу й заборонене в Україні ще з середини 1920-х, і тільки через 60 років його творчість знову посіла належне місце в історії української культури. Його численні п'єси широко ставилися у 1910–1919 рр. Тоді на сценах сучасних театрів господарювали сценічні герої його творів, що були різноплановими у своїх поглядах і діяльності, але залишалися патріотами, чим сприяли своїм співвітчизникам позбавлятися нав'язаного комплексу національної меншовартості.

Драматургічна спадщина Черкасенка, що нараховує біля 50 п'єс, була цікавою, виразно індивідуальною і займала провідне місце в напрямі модерної і навіть символістської драми. Досвідчений історик театру Дмитро Антонович писав: «Талан Черкасенка більше розважливий, у нього слабше напруження поетичного нерву, символ іноді вульгаризується в звичайну алегорію <...> але зате Черкасенко найбільше доступний і близький до старого побутового театру, він є ніби мостом, або галузем ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру» [6, с. 198].

Найбільш репертуарні з його драм – соціально-психологічна «Земля», неоромантична «Казка старого млина» та історична драма «Про що тирса шелестіла». Якщо поезією і прозою С. Черкасенко займався час від часу, то драматичні твори він писав систематично і «створив свій поетичний театр, яким намагався утвердити новий напрям у драматургії, поєднати досягнення традиційного українського побутово-етнографічного театру XIX ст. з театром новим» [122, с. 20].

Автор закінчив писати драму «Земля» в першій половині 1912 р., і хоча, в основному, змальовує екзистенційне протистояння праці на шахті і праці на селі. Драматург намагався подати ідею прив'язаності селянина до землі, що впливає з ідеології сили землі. Одна з кращих тогочасних критиків Софія Русова зазначала, що «Землю» можна сміливо назвати видатною п'єсою <...> з глибоким соціально-психологічним змістом і виразними постатями» [167, с. 19].

Прем'єра «Землі» відбулася 26 вересня 1912 р. [25, с. 276], її постановником і виконавцем ролі Сили був прем'єр театру І. Мар'яненко. Роль Ольги виконувала Л. Ліницька. Коли п'єса йшла в театрі М. Садовського, С. Русова резюмувала, що «для артистів усі п'єси С. Черкасенка нелегкі, кожна постать вимагає знання і дуже глибокого розуміння» [167, с. 19].

Персонаж Ольги це новий для української сцени характер мотиви вчинків якого не пояснюються фольклорною матрицею. Постать драматичної героїні Л. Ліницька вибудувала при глибокому вивченні визначених

драматургом пропонованих обставин. Для акторського виконання завданням було показати протиставлення різних цінностей систем праці – на шахті й селі. Центром вистави став акторський дует І. Мар'яненко (Сила) та Л. Ліницька (Ольга). Як свідчить дослідниця сценічної історії п'єс Черкасенка, сучасний театрознавець Т. Жицька, «акторам справді вдалось знайти адекватні художні засоби для втілення нових для тогочасної української сцени образів <...> І Мар'яненко, і Ліницька основну увагу приділили психологічній лінії розвитку дії» [63, с. 223]. Проте, на жаль, «критики дружно розглядали побачене з позицій «життєподібності мистецтва». Хоч, як це може видатись дивним, ніхто з рецензентів навіть не спробував розглянути спектакль у модерністичному смисловому контексті» [63, с. 224].

Щоправда, через багато років літописець діяльності театру М. Садовського та очевидець вистави В. Василько намагався донести істину: «Вистава була новим словом театру, хоч і не всім тодішнім глядачам подобалася її тематика» [19, с. 76]. Крім того, вистава не мала злагодженої ансамблевої гри, оскільки І. Мар'яненко і Л. Ліницька грали в новому стилі, а всі інші виконавці працювали за старою побутовою школою. Для Л. Ліницької вистава стала визначальною подією у її творчій біографії. Тому що вона вперше зіткнулась із незвичним для неї матеріалом. Проте вона не знітилась, а спромоглася гідно витримати це випробування: «Роль була абсолютно в даних Любові Павлівни, і актриса створила дуже цікавий своєрідний образ шахтарки-красуні. Ліницька виявила таку силу темпераменту, таку волю, що вірилося: так, це робітниця, у неї зовсім інші риси характеру, інші погляди, інші стосунки з людьми, зовсім немає в неї селянської замкнутості і наївності. Це вже продукт інших соціальних умов, новий, ще не знаний на українській сцені характер» [18, с. 28].

Пізніше навіть І. Мар'яненко як режисер постановки і виконавець головної ролі Сили, котрий найтісніше був пов'язаний у партнерському дуеті з Ольгою (Ліницькою), в листі до В. Василька писав: «Дуже добре, що згадуєте про Черкасенка, його п'єсу, хорошу п'єсу «Земля»; про зростання актриси

Ліницької на ролях інтелігенток в так званому європейському репертуарі дуже добре написано» [113, с. 2].

Символізм як стильова течія модернізму постав у змаганні «проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання довколишнього світу і людської душі, конфліктно непереборного протистояння ідеалу та дійсності» [107, с. 622]. Тобто природа речей, дійсність, що не пізнаються «за допомогою раціоналістичних засобів, а лише доступні інтуїції на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння, інколи через музику і навіть поезію» [107, с. 622]. Зразками символістської драматургії стали твори: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Сон української ночі» В. Пачовського, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «По дорозі в казку» О. Олеся та названі п'єси С. Черкасенка. Хоча, якщо у Гауптмана та Ріделя і сюжет, і розв'язання конфлікту, і образи-символи «особистісно-суб'єктивні, абстраговані від реалій життя», то в Черкасенка «вони більш соціальні» [208, с. 167].

Ще одна прем'єрна роль Л. Ліницької відбулась завдяки першопрочитанню п'єси С. Черкасенка, йдеться про драму «Казка старого млина» написану в 1913 році. Сюжетна побудова п'єси написана в контексті європейської неоромантичної, модерністської драми, відтворюється конфлікт між старим патріархальним укладом українського життя і наступом промислового капіталу, що призводить до хижачького винищення степової природи і трагічної загибелі дітей цієї природи.

Прем'єра «Казки старого млина» на сцені театру М. Садовського відбулась 4 жовтня 1914 р. За постановку цієї п'єси взявся М. Садовський, який нерідко був першовтілювачем новаторської драматургії. Його режисерський талант відчував своєчасне тематичне спрямування драматичного твору, де казка одночасно була і символом декількох століть життя, і образом героїні онуки старого мельника, дівчини казкової вроди Мар'яни – ця роль дісталась М. Малиш-Федорець.

Роль доньки діди́ча Тарана Сусанни виконувала Л. Ліницька. Її героїня виступала представником нового покоління, що розвінчує вседозволеність, безкарність та жадо́бу наживи Вагнера. Саме їй драматург віддає знакову фінальну репліку: «Для Вагнера навік умерла Казка» [213, с. 520]. Цікаво, що Ліницька-Сусанна як представниця нової сили молодого покоління не засуджувала вагнерівські діяння, його прогрес, вона сподівалась на його здатність відчувати і співпереживати, але засуджувала його імітацію особистості надлюдини. В. Василько відзначав: сцену «в якій Сусанна викривала всю його нікчемність і блюзнірство, Любов Павлівна проводила вольово і мужньо з великою силою мислі» [18, с. 32].

Проте у спогадах «Любов Павлівна Ліницька», які вийшли друком 1957-го, Василько з цензурних застережень змушений був розкритикувати автора, який не визнавав більшовицьку владу, і про «Казку старого млина» зауважував: «П'єса вийшла ідейно заплутаною й невиразною, а з боку формального дуже строкатою й претензійною – як усе, що народжувалось тоді під впливом модної декаденщини». І далі: «Все ж навіть своїм пристрасним виконанням, умінням читати віршований текст Ліницька, створивши зовнішньо правдивий малюнок, не змогла перебороти всієї фальші цього надуманого образу» [20, с. 138].

Участь Л. Ліницької у виставах за п'єсами С. Черкасенка увійшла в історію українського театру, вписавши її на яскраві й самобутні сторінки. Недаремно в автографі драматурга на титульній сторінці виданої у 1913 р. п'єси «Земля» (друкарня 2-ї Артїлі, Володимирська 43) читаємо: «Л. П. Ліницькій – чарівній «Ользі» від автора» [212]. [Видання зберігається в бібліотеці Державного музею театру, музики і кіномистецтва України. – Л. О.].

Артистка у черкасенкових ролях значно розширювала свої образно-стильові й тематично-жанрові творчі можливості акторської поетики. Її героїні і Ольга, і Сусанна – стали викликом для актриси. Нові характери, мотиви вчинків, а відтак психо-емоційна партитура ролі. Але Л. Ліницька змогла органічно вписатись в закладені драматургом рамки і збагатити й урізноманітнити свою

акторську палітру. А з іншого боку – надзвичайно чітко визначали місце С. Черкасенка в становленні й утвердженні в українському драматичному театрі модернових естетичних засад, які вірно визначила сучасна дослідниця-літературознавець Оксана Олійник: «не будучи переконливим ідеалістом, якими були чільні представники символізму, С. Черкасенко не намагався утвердити символізм <...> як універсальний засіб художнього сприйняття, пізнання й відтворення світу. Для нього символізм залишається лише засобом розширення художньої виразності драматичного мистецтва й ефективним творчим інструментом розуміння потаємних глибин людської психіки та сутнісних моментів взаємодії особи і суспільства» [142, с. 13].

Якщо в загальному вирішенні вистав втілювались експериментальні пошуки із сценічним простором та іншими засобами сценічної виразності, то в акторському втіленні виконавця «старої» сцени важко позбавлялися залежності від сили й стихії емоцій. При виконанні ролей у п'єсах С. Черкасенка Л. Ліницька проявляла повне роздвоєння: з одного боку, ще залишалася в класичній творчій манері – життєвої правдоподібності, характерності індивідуальностей персонажів та достовірності психологічних переживань; а з другого, прагнення до сучасних засад новаторського театру – увага й намагання до розуміння й відчуття стилю автора, розкриття й донесення його рухами і жестами, позами і ритмом, думками і почуттями.

М. Вороний зауважував, що більшість п'єс із інтелігентного життя (Л. Яновської, Л. Старицької-Черняхівської, В. Винниченка, С. Черкасенка) належала до натуралістичної, або неоромантичної школи і «труднощів для таланту Ліницької вже не становила. З такими ролями артистка справлялася цілком добре <...>. Заслуга була її в тім, що в числі інших, граючи інтелігентні ролі, вона прищеплювала й утривалювала нашому театрові нову сценічну культуру» [39, с. 367].

У своєму дослідженні Г. Веселовська слушно зазначає, що «принциповий поворот вітчизняної сцени від традиційного фольклорно-етнографічного шляху розвитку до духовних шукань у сфері модерністського

переосмислення театральної дійсності – припадає на 1910-ті роки» [26, с. 97]. Беззаперечно, найрепертуарнішим з кола драматургів нової хвилі був В. Винниченко, який, за словами С. Єфремова, «сам мучився від нерозгаданих загадок, які ставило йому життя; жагуче добивався правди, допитливо розплутував «дисгармонії» між суцим і тим, що повинно бути» [60, с. 676]. Питання поетики неповторної цілісності драматургічного письма Винниченка багато років залишалось мало вивченим, «в його п'єсах помітне тяжіння до іронічно-полемічної драми зі структурою драми-ідей, драми-диспуту» [109, с. 13]. Покоління українців майже нічого не знали ні про особу великого письменника, ні про значущість його творінь у літературі, а в театрі й поготів. Лише з часу незалежності України маємо значні спроби у відкритті мистецького світу багатолітнього вигнанця.

Про вплив мистецьких течій європейського мистецтва доби модернізму на творчу манеру Винниченка найвиразніше визначила Лариса Мороз, заявивши, що в драматурга «риси поетики таких різних (а в чомусь і протилежних) напрямів, як натуралізм, реалізм, символізм, експресіонізм, – поєднані в такому сплаві, що не виникає враження еклектичності; вони виростають із прагнення митця осягнути сутність особистості в цілому, не «вириваючи» з неї окремі частини названих вище опозицій» [124, с. 20].

Ім'я Володимира Винниченка, яке на початку ХХ ст. здобуло фантастичну популярність, а пізніше за його політичну діяльність більшовицькими партократами було «безжально, із жорстоким ідеологічним азартом викреслене майже на сімдесят років з нашого духовного спадку, паплюжене і замовчуване» [147, с. 92]. Навіть відомі авторитетні дослідники – С. Дурилін, В. Василько, П. Тернюк у своїх працях змушені були постійно наголошувати, що М. Заньковецька, П. Саксаганський та М. Садовський «принципово відкидали» п'єси В. Винниченка.

Ю. Смолич відзначав, що своєю психологічністю драматургія Винниченка виділялась із тодішнього всього загалу української соціально-побутової драми. Драматург «силою таланту свого, оригінальною мистецькою

манерою посів місце «духозбудника» нової для українського театру культури» [173, с. 96]. Його п'єси ставали художньою лабораторією театру, «де логічно і послідовно випробувалися художні експерименти нової моралі, шлюбу і сім'ї, рівноправності чоловіка і жінки, стосунків між статями, співвідношення у поведінці людини свідомого й інстинктивного, виправдання вчинків метою розкриття психологічних таємниць творчості, ролі сім'ї в житті і творчості митця та ін.» [88, с. 187]. Ба більше, В. Винниченко виступив справжнім новатором, виявивши психологічну вишуканість образів, моральну парадоксальність, майстерність інтриги та своєрідність жанрово-стильової поетики, які захоплювали не лише українських глядачів, але й театральну публіку Берліна, Відня, Петербурга, Парижа і Рима. Дослідниця творчості Винниченка в театрах діаспори Л. Онишкевич стверджує, що драматург «випередив західноєвропейську літературу на три десятки років, тим, що перший увів екзистенціалізм у західну драму. Він зумів передбачити, передчути і відмітити ситуацію вагань і вільного вибору, які стали щораз гострішими проблемами для людини ХХ століття» [143, с. 204].

Постановку «Брехні» В. Винниченка вперше здійснив у Київському театрі М. Садовського відомий актор, але режисер-початківець І. Мар'яненко, прем'єра вистави відбулася 20 січня 1911 р. [25, с. 275]. Дослідник поетики драматургії Винниченка мистецтвознавець В. Гуменюк зауважує, що «п'єса «Брехня» належить до найбільш загадкових творів драматурга. Ця загадковість є передусім його прикметною стильовою рисою, яка засвідчує суттєвість в поетиці автора стихії символізму. Нерозгаданість внутрішнього світу головної героїні Наталії Павлівни вражаюче прилучає нас до гострого й тривожного відчуття одвічних таємниць буття. Символіка жертви, <...> приймаючи образний лад, надає особливої (цілком віддаленої від публіцистичної однозначності) переконливості художньому осягненню суспільних проблем, коло яких означається опозицією понять правди – брехні» [47, с. 153].

Режисер І. Мар'яненко розумів, що в п'єсі «Брехня» автор не намагався виразити апологію брехні як такої і не зумів ідею брехні виокремити в ім'я правди, найімовірніше у творі має місце «брехня в ім'я спасіння». Адже смерть головної героїні позбавляє ближніх від важких страждань (цю думку висловлює один із претендентів на кохання Наталії Павлівни, компаньйон її чоловіка Іван Стратонович: «краще смерть, ніж ганьба»). Мистецтвознавець О. Кисіль, сучасник В. Винниченка, зауважував: «Автор не нав'язує тут конечних висновків, але ставить питання оригінально і яскраво» [74, с. 136].

І. Мар'яненко як режисер зобов'язаний був визначитись конкретно, про що він буде сценічно втілювати твір. Його як інтерпретатора «Брехні» захоплювало своєрідне поєднання в п'єсі «актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням – що є істина? На думку режисера – це питання було і залишається найголовнішим, над яким б'ється людський розум, бажаючи пізнати мету і смисл існування людини і всього світу, що її оточує» [88, с. 189]. Узагальнюючи свідчення рецензентів вистави, доходимо висновку, що найвиразніше «ідея постановки найвиразніше доносила до глядачів трактуванням головної ролі Наталії Павлівни артисткою Л. Ліницькою. Її героїня під час розвитку подій йшла на компроміс зі своєю совістю, утворивши цілу апологію брехні [140, с. 38-39], де «істина є постаріла брехня», тому всяка брехня з часом може стати істиною. Засвоївши принципове виправдання брехні, Наталія Павлівна впроваджує цей принцип у реальне життя, використовуючи брехню як засіб побудови стосунків з близькими людьми. «Не вважаючи за обов'язок щось дати їй кожен з них вимагає від неї не тільки відданості, а й доказів її любові – за будь яку ціну, аж до її смерті включно» [126, с. 106].

Зрозуміло, що нова психологічна драма вимагала і нових методів сценічного втілення, тобто вимагала обережного й глибокого відношення артистів, щоб не впасти в чужий, не притаманний і вельми шкідливий мелодраматичний тон. Даючи поради постановникові стосовно сценічного втілення «Брехні», М. Вороний наставляв: «Загальний ансамбль в деталях і

суцільно характерна до дрібниць обстановка сцени вимагають найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисера» [39, с. 190]. П. Кравчук зауважує, що І. Мар'яненко добре усвідомлював, що романтичні й натуралістичні засоби сценічного втілення п'єси «Брехня» тут будуть загрубі й поверхові. «У роботі з акторами зовнішня інтрига й побут залишилися побіжними. Режисера цікавили потайні порухи душі персонажів, боротьба понадсвідомих і понадсміслових сил. Символічно-психологічні засоби, якими орудував у роботі над п'єсою постановник, були зовсім не звичними і часто не зрозумілими для більшості виконавців» [88, с. 190].

У непростій роботі акторів у новій виставі не всі скористалися добрими рекомендаціями теоретика й практика М. Вороного, який у нарисі про творчість Л. Ліницької писав: «Очевидно, схопити таку роль в стані першого зворушення, спонтанічно неможливо, тут потрібна делікатна секція душі, яку могла доклати лише глибока аналітична думка, виплекана на ґрунті значного естетичного досвіду і в сфері широкого європейського погляду» [39, с. 368].

Але новий актор для модерного репертуару з глибоким психологічним змістом тільки-тільки формувався, і потрібен був час для його виховання. А виставу слід було грати вже тепер. Сам М. Садовський у спогадах розповідає, що В. Винниченко, «який був присутнім на прем'єрі інкогніто, не виразив великого захоплення сценічним втіленням свого твору» [168, с. 108]. Адже сценічна версія «Брехні» не мала рівноцінного звучання літературному творові. Головною причиною цього була невідповідність київських митців до сприйняття і відтворення нової драматургічної стилістики. Окремі виконавці грали щиро, соковито, навіть із певними ефектами, але грали, як у звичайній побутовій п'єсі. Мали успіх у глядачів Л. Ліницька (Наталія Павлівна) та С. Паньківський (Андрій Карпович). «Важливими сценічними епізодами для режисера були сцени двох вечірок у виставі, їхнє режисерське протиставлення. Перша (кінець першої дії) з приводу приїзду батька Андрія Карповича, де радісно-пісенна атмосфера, у центрі якої щиро та емоційно-весело діяла Наталія – Ліницька. Друга – бенкет під фінал вистави, з причини

завершення чоловіком і його компаньйоном роботи над створенням чудомотора. Тут Наталія Павлівна – Ліницька в стані великих душевних терзань і внутрішньої стурбованості з пошуками виходу із подальшої нестерпної ситуації. Видно, що цьому персонажеві режисер надавав провідних особливостей, зокрема її пишномовним тирадам, що виособлювали її глибокопсихологічний характер, численні підтексти у мові героїні вимальовували її внутрішній світ. Навіть якщо всі персонажі мають виразні індивідуальності (люблячий і довірливий чоловік Андрій Карпович, його колега – невгамовний ревнивець Іван Стратонович і темпераментний поет-коханець, за визначенням самої Наталії Павлівної – «вогник» Антось), але передусім вони діяли на розкриття образу головної героїні» [138, с. 37].

У такому багатогранному ансамблі Л. Ліницька спромоглася відтворити образ людини з особливою співчутливістю, відвертою чуйністю і непересічною людяністю. Виконавиця ролі Наталії Павлівни дуже чітко визначала завдання й результати проведення сценічних діалогів з кожним персонажем, які проводила з величезною переконливістю. Критик А. Вечерницький підсумовував: «Чудово пройшла в артистки сцена «розпродажі душі і серця», коли вона перед самогубством в третій дії шепче кожному з любовників солодке словечко, а потім всіх їх цілує. Це шедевр артистизму, і тим дужче він виділявся, тим більше приковував до себе увагу на сірому одноманітному фоні загального виконання всіма партнерами. Чи так, як автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про те не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ, який лишає сильне враження» [27].

Рецензент журналу «Українська хата» П. Богацький (пс. Alienus), який активно підтримував модернові мистецькі тенденції, залишив своєю рецензією захоплюючі враження від гри Л. Ліницької, яка «виконала свою роль добре, з потрібною *нюансіровкою* [курсив наш. – Л. О.] і повним розумінням ролі» [8, с. 187]. Далі критик розшифровував уміння актриси працювати в новітній драматургії: «Багата душа артистки вмістила душу

Наталії Павлівни, а техніка розроблена й широка спасла її од можливостей заплутатись в складних переживаннях. І всюди, де приходилось їй, наприклад, двоїтись, вона зробила це артистично» [8, с. 187]. Л. Ліницька працювала в рамках вимог до нового артиста, її слова були щирими й зрозумілими як для партнерів, так і для присутніх у залі, і не тільки слова, але й умотивовані пластичні рухи, погляди й дикція.

Більшість рецензентів сценічного прочитання нової п'єси В. Винниченка стримано відгукувались про постановку, але про працю Ліницької у виставі, як бачимо, висловлювались дуже схвально. А взагалі висновок був маловтішний, бо говорили, що не зрозуміли вистави, і частина артистів цієї «п'єси настрою» не визначились зі своїм завданням. Щоправда, критикою було позитивно оцінено ще виконання ролі Андрія Карповича актором С. Паньківським, який у цій ролі коханого чоловіка Наталії був багатогранною особистістю. Та все ж першість за глибиною перевтілення й донесення авторських сентенцій належала Л. Ліницькій. Її героїня наповнена благородною внутрішньою чистотою, тією чистотою, яку не можуть забруднити недосконалі людські стосунки, що породжують культуру брехні. Брехати і залишатися духовно прекрасною – це потрібно було вміти зробити, і це з великим натхненням змогла зробити лише Любов Павлівна.

Очевидці згадують, що через чотири роки в поновленій виставі «Брехня» роль Тося виконував Лесь Курбас, запрошений у театр на місце вибулого І. Мар'яненка, – саме він був тим переконливим «вогником», як часто його називала Наталія Павлівна. Але Л. Ліницькій не довелося грати в цій виставі з талановитим виконавцем ролі поета й запального коханця – вона вийшла з театру М. Садовського.

Перша постановка «Брехні» у театрі М. Садовського критикою була прийнята неоднозначно. Найбільше претензій до акторського виконання мав тодішній практик і теоретик театрального мистецтва М. Вороний: «Актор борсається, мучиться і, нарешті махнувши рукою, грає як звук, по старих трафаретах, мабуть сам почуваючи власну нікчемність <...> і замість

перетонченої і складної натури Наталії Павлівни глядачі бачили Пракседу з «Помсти гуцула», а замість «живого символу», ірреальної постаті Івана Стратоновича сновигав по сцені Апраш з «Циганки Ази»! Не допомогли ні «нутро», ні «досвід» [39, с. 72]. М. Вороний майже єдиний, хто не був захоплений постановкою «Брехні», але були у нього і серйозні опоненти, ті які давали високу оцінку грі Л. Ліницької та висловлювали велику повагу до таланту Любові Павлівни. Її Наталія, наче жмут пристрасті між трьох «закоханих» у неї чоловіків. Вона, як могла, викручувалась між ними, а тому, підкорена ними, як здобич, що не бачить порятунку й знесилена, свідомо йшла жертвовно до трагічного фіналу. Драматична вина героїні Л. Ліницької була в тому, що до кінця вірила в те, що дати щастя близьким людям можна і брехнею. Адже її життєвою заповіддю було переконання: «Людам зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, щастя, спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!» [34, с. 150].

Підбиваючи підсумки театрального сезону театру М. Садовського за 1911/1912 рр., той же О. Кузьминський назвав «Брехню» найоригінальнішою виставою сезону, і що «постановкою «Брехні» уперше розбито могутню фортецю старої української мелодрами і показано стежку для зближення українського театру з світовим» [31]. П. Богацький, театральний оглядач «Української хати», роблячи окремі застереження деяким виконавцям «Брехні», найбільше висловлював задоволення грою першовиконавиці ролі Наталії Павлівни Ліницької і в цілому високо оцінював постановку: «Український театр вперше давав матеріал інтересний і новий для думки, для чуття, вперше вабив публіку, нашу байдужу і холодну до всього публіку, до себе оригінальною, серйозною і цікавою драмою. Театр вдарив по нерву сучасності, торкнув болюче питання інтелігенції <...> З часу постановки «Брехні» ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру» [8, с. 187].

Хоча М. Садовський не докладав ні творчих, ні фінансових зусиль до сценічного втілення у своєму театрі «Брехні» (щоправда, багато критиків і глядачів шкодували, що він не грав роль Івана Стратоновича, адже вистава, за

їхнім сподіванням, набагато б виграла), але й не забороняв постановок творів В. Винниченка, і вже через два роки після постановки «Брехні» колектив випускає одну за одною винниченківські прем'єри 1913 р.: 12 жовтня «Натусь» і 7 листопада «Молоду кров». Л. Ліницька була задіяна лише у виставі «Натусь».

У ті роки В. Винниченка турбували питання ролі сім'ї в тогочасному житті людей, які присвячували себе серйозній науково-творчій діяльності. Це знайшло відтворення у його так званих сімейних п'єсах: «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Натусь». За трактовкою драматурга в обох п'єсах він дивиться на сімейну проблему песимістично: через родинно-побутові кайдани видатні творчі особистості гинуть як самі для себе, так і для суспільства.

Знаходячись під впливом нових модерністських течій у мистецтві та керуючись ними, В. Винниченко у своїй новій п'єсі цілком спрямовує увагу на людину та її особисті проблеми, на індивідуальність персонажів в контексті загального суспільного розвитку. Як точно про це наголошувала Л. Залеська-Онишкевич, що наразі проживає в США, у творах «реальність змішалась з ілюзією, хоч усе ж таки герої шукають свою правду, чи шлях до неї» [64, с. 9]. Природу конфлікту драматург переакцентує на внутрішню дію персонажів, у якій центром драматизму стає духовне життя героїв, їхній внутрішній світ.

Модерні драми В. Винниченка відкрили й підняли на високий рівень жанр психологічної сімейної драми. За поетикою та стилістичними ознаками п'єса «Натусь» начебто подібна до «Брехні», але за літературно-художнім рівнем, за силою драматизму конфлікту вона поступалась попередній. Тогочасний знавець і теоретик драми І. Стешенко, рецензуючи нову п'єсу В. Винниченка у журналі «Сяйво», вказував на значні її хиби. Висновок критика був сповнений категоричним неприйняттям п'єси «Натусь», на його думку, автор дуже любить ризиковані та антиприродні сюжети: «Так Я намалював, так воно і в житті «є або може бути», – каже він нам і забува одно: мало щось сказати, треба доказати своїм малюнком. Але останнього нема... є

тільки запас слів, уміло поставлених внішнє, та без внутрішнього потрібного змісту» [187, с. 249].

Але й драматург на гострий наступ критики не здавався, хоч і розуміючи слабкість характерів п'єси, в листі до свого приятеля і спонсора Є. Чикаленка дещо виправдовувався, що «це трагедія звичайних людей з їх вадами й гідностями, це не торжество добра над злом, а боротьба різних характерів, виховань, умов життя і т. д. А цілком добропорядних нема» [35].

Проте, попри розбіжності критиків в оцінці літературно-художніх цінностей «Натуся», в театрі п'єсу прийняли із задоволенням, про що стверджує автор рецензії на постановку: «Вся п'єса «Натусь» ведеться в нервово-піднесених тонах, чому і захоплює глядачів із першої дії. Дбайливо обставлена, обмірковано з зовнішнього боку до найменших дрібниць і з боку виконання, вона дістала уважне до себе відношення і, я б сказав, любов, що видно було з кожного руху і з кожного сказаного слова» [15, с. 256].

За визначенням театральної громадськості вистава мала середній успіх, але, за одностайною оцінкою рецензентів, була цікавішою за саму п'єсу. Виконання ролі Христі Ліницькою дало такий живий, правдивий і переконливий образ, що для глядачів не виникало жодного сумніву щодо художності цього типу. Рецензент газети «Рада» стверджував, що «головною заслугою п. Ліницької – це темперамент жінки Возія; артистка дала цьому персонажеві стільки сили, нервів, пристрасті, провела роль в такому високому напруженому тоні, так жваво, яскраво і сильно, що весь час скупчувала на собі всю увагу глядачів». І далі: «В голосі, в тоні, в рухах чується сила перше всього, і це закрашує весь цей образ. Так, міщанка, вульгарна, груба, цинічна і безладна, але вона своє знає, до своєї мети простує, упевнено, топчучи таку слабку людину, як Роман Возій» [17].

«І хоч до цього часу Л. Ліницька ніколи не грала ролей лихих жінок та ще й з інтелігентного кола, – це не було її амплуа, – але для справжнього таланту не існувало жодних меж: лиха, хитра міщанська постать дружини Романа у відтворенні актриси знайшла прекрасного виразника. Наскрізною

лінією персонажу Л. Ліницька протягувала грубу пробивну силу, що відчувалась в її постаті, в голосі і рухах, доводячи, що саме такі, як Христя, в суспільстві зиску мають неабияку вагу» [138, с. 42–43].

Очевидець вистави В. Василько, тоді ще молодий актор, у спогадах про виконання ролі Христі Ліницькою в щоденнику занотовує, що особливо яскраво артистка проводила початок першої дії, коли Ліницька-Христя невпинно підстрибувала, дуже швидко розмовляла і майже нікому не давала говорити. «Згадаймо, наприклад, «закулісну сцену» <...> Актриса на сцені нема, чути лише її голос сварки. Сварка за лаштунками – це своєрідний «концерт родинного щастя», та коли їй дають гроші – різкий перехід до улесливості. Дзвінкий, багатий барвами голос Ліницької-Христі доходив до вереску, а пізніше, коли давали гроші – відбувався несподіваний різкий перехід до улесливості. Голос Любові Павлівни давав можливість довести цю сцену до цілої звукової «симфонії» [23, с. 106].

До кращих сцен рецензенти відносили і передфінальний епізод з тісними, але модними черевиками, після того, як парочку заскочили на гарячому, коли артистка нашвидкуруч їх намагалась надіти, мімічно-пластична сценка артистки заслуговувала на концертний номер. Вона давала артистці прекрасний матеріал для розкриття всієї суті міщанства й вульгарності. «Актриса не жаліла характерних фарб і пристосувань. Це була гостра сатира на обивательщину. Ця роль доводила, що в особі Ліницької театр має не лише героїню, а й першокласну характерну актрису» [23, с. 106].

До високого драматизму доходила в Л. Ліницької і фінальна сцена, що набирала злих, різких і серйозних барв. Відчувалось, що Христя, втрачаючи Романа, на знак протесту може навіть вбити дитину і себе. Тому, розуміючи серйозність становища, Чуй-Чуєнко пропонує всім вийти з гри. Згадуваний вже В. Василько писав: «Христя – от якою роллю ви можете посадити всіх, хто буде доказувати, що Ліницька – тільки героїня на драматичні ролі. Ні, героїні і помину нема, перед вами іменно «бабило», сварлива і уперта жінка, сама

проза, якою тільки може бути жінка, і поряд тут же хитрість, двуличність і підлесливість» [23, с. 106].

Унікальний досвід набутий Л. Ліницькою під час роботи з модерною драмою став хорошим підґрунтям для подальшого розвитку та потенціалу актриси і довів всихофізику пластичність її сценічного обдарування.

4.2. Емоційно-інтелектуальні домінанти в сценічній практиці Л. Ліницької під час перебування в трупі «Товариство українських артистів за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка»

Військові події імперіалістичної війни вносили свої зміни в усі сфери людського буття і, відповідно, в мистецьке життя. З початком імперіалістичної та громадянської воєн російські царські чиновники почали забороняти діяльність українських закладів та установ: вже невдовзі після оголошення війни (19 липня 1914 р.) припинено випуск української газети «Рада», а згодом заборонено видання всієї української преси. В Києві було оголошено військовий стан. Окрім театру М. Садовського, інших українських театрів у місті не було. Київський генерал-губернатор Іванов навіть заборонив М. Садовському друкувати афіші українською мовою. З оголошенням мобілізації почали постійно забирати акторів до армії. З 1 серпня 1914 р. через непорозуміння із М. Садовським вийшов зі складу уславленої трупи Іван Олександрович Мар'яненко. Розірвався прекрасний зіграний акторський дует Мар'яненко – Ліницька.

Вихід із трупи І. Мар'яненка призвів до значного пригнічення настрою тієї частини акторів, що прагнула до дальшого поступу та розвитку творчих можливостей. Нових, відповідних часові постановок не здійснювалось. Репутацію театру поки що підтримували постановки попередніх років: «Вій», «Вуси», «Страшна помста» та ін., які мало хвилювали широкі маси глядачів. 11 квітня 1915 р. Любов Павлівна разом із групою митців також заявила про свій вихід зі складу театру М. Садовського.

Л. Ліницька, яка відзначалася життєвою скромністю, стриманістю, правдивістю і була провідною виконавицею головних ролей як у класичних українських п'єсах, так і в новаторських виставах, надалі не відчувала своєї участі в діяльності одного з найпопулярніших театрів. Своєю принциповістю й іншими винятковими людськими якостями і через неправомірне вирішення окремих творчих питань була ображена на М. Садовського, який віддавав перевагу менш талановитій, але значно молодшій артистці М. Малиш-Федорець. Так, роль Анни в шедевральній п'єсі Лесі Українки «Камінний господар» за всіма творчими ознаками мала б належати саме Л. Ліницькій, але була віддана М. Малиш-Федорець, і за свідченням В. Чаговця виконання цієї ролі не належало до значних акторських досягнень молододосвідченої актриси. Серед тих акторів, що разом з Л. Ліницькою вийшли з трупи, були: Марко Петлішенко, Ніна Горленко, Євдокія Доля, Семен Бутовський, Галя Галина, Василь Василько та інші. Літописець діяльності театру М. Садовського В. Василько у зв'язку з виходом з трупи значної групи митців, пізніше напише: «У сезоні 1914–1915 рр. театр Садовського не тільки здав свої ідейні і художні позиції, здобуті наполегливою творчою роботою всього колективу, а й втратив групу акторів, серед яких була прем'єрша театру – високоталановита Любов Павлівна Ліницька» [19, с. 97].

Згодом І. Мар'яненко в спогадах писатиме: «І от 1915 року я запропонував організувати за участю цих двох митців [Саксаганського і Заньковецької. – Л. О.] товариство артистів, що мало складатися переважно з культурної молоді. <...> Для посилення ансамблю я закликав ще Л. П. Ліницьку» [115, с. 173–174]. Яскраве природне обдарування якої при досконалому оволодінні акторською технікою «відкривало актрисі шлях до найрізноманітнішого репертуару: трагедії, драми і комедії. Велике враження гри Л. Ліницької на глядачів у різножанровому репертуарі засвідчує її професійну пластичність, здатність відчувати стиль автора, епоху (вона любила грати історичні ролі) і виявляти глибину та психологічну правду образу через відповідні до жанру засоби виразності» [75, с. 146].

У цій трупі починали свою акторську роботу В. Василько, Б. Романицький, а також пізніше видатний майстер оперної сцени І. Козловський. Колектив отримав назву «Товариство українських артистів за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка», в театральному повсякденні ця трупа була всіма znana як трупа «Мар'яненківці».

Вступивши до товариства, П. Саксаганський передав антрепризі напрокат свій театральний гардероб, бібліотеку і погодився бути в ньому режисером, хоч з умовою, що ні ставити нових п'єс, ні грати в них не буде та відповідальності за матеріальну і адміністративну частину справи не нестиме.

«Товариство І. Мар'яненка» розпочало свій перший театральний сезон у Києві 30 квітня 1915 р. у театрі Купецького зібрання виставами «Наталка Полтавка» та «На перші гулі» [169, с. 225].

Робота в колективі велась із напруженням та з високою організованістю. Багато хто з акторів мав чималий стаж роботи в театрі, тому і знали п'єси і ролі українського класичного репертуару, що полегшувало справу, та великі труднощі виникали в питанні створення єдиного мистецького ансамблю, відповідно до режисерської трактовки кожної п'єси.

Вперше свій режисерський досвід І. Мар'яненко набув ще під час його роботи в театрі М. Садовського, саме там під час постановок п'єс В. Винниченка, при участі найталановитіших виконавців, таких, як сам І. Мар'яненко, Л. Ліницька, С. Паньківський, Ф. Левицький, М. Петлішенко, О. Корольчук, Є. Рибчинський, О. Полянська, Є. Доля та ін., у театрі М. Садовського робили підступи до розгадки засад театральної умовності. Особливо багато режисерської уваги він приділяв Л. Ліницькій, психофізична пластичність якої часто ставала стрижнем його режисерських візій. Цей дует Мар'яненка режисера і Ліницької – першої виконавиці ролей у модерній драматургії став запорукою реалізації широкомасштабного таланту, багату жанрово-стильову палітру акторської творчості і водночас сценічну культуру, вміння працювати не лише в класичних п'єсах, а й у творах новітньої

драматургії. Вона була найталановитішою артисткою перехідного періоду українського театру. Сценічне ж освоєння принципів «нової драми» у її виставах мало вплив на подальшу творчість режисерів, акторів, художників, критиків, а зрештою і на публіку, на її призвичаєння до засад сценічного модернізму.

Згідно домовленостей під час створення трупи «Мар'яненківців» обов'язки другого режисера покладались на П. Саксаганського Як стверджує Б. Тобілевич: «Все ж Саксаганський домігся високої культури постановок, загального піднесення тону, певного темпу без жодної метушливості, умотивованості і пластичної виразності мізансцен» [192, с. 228].

Таким чином трупа мала два вектори творчої реалізації і почалась ця реалізація в Києві. Київ був театральним містом, тож конкуренція була значна, але новостворений колектив не згубився в цьому мейнстрімі національного театального процесу.

Уже поважного віку корифеї М. Заньковецька (59 років), П. Саксаганський (56 років), Л. Ліницька (50 років) виконували багато ролей і кожен їхній виступ був для молоді справжньою школою сценічного мистецтва. Не менш впливала на початкуючих акторів і М. Заньковецька, її могутня сила таланту, що примушувала глядачів забувати, що вони сидять у театрі. Для кожної ролі Марія Костянтинівна знаходила якийсь особливий духовний лад, життєву вірогідність і вибудований характер.

А грати митцям доводилось надзвичайно багато. М. Заньковецька ще виконує свої знамениті ролі: Зінька («Дві сім'ї»), Харитина («Наймичка»), Олена («Глитай, або ж Павук»). П. Саксаганський: Іван («Безталанна»), Мартин («Мартин Боруля»), Іван («Суєта»), Копач («Сто тисяч»), Голохвастий («За двома зайцями»), Потоцький («Сава Чалий»). Різноманітні ролі виконує Л. Ліницька: трагедійні – Ялина («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»), Тетяна («Бондарівна»), Аза («Циганка Аза»), Гандзя («Гандзя») та висококомедійні – Проня («За двома зайцями»), Христя («Натусь»). Часто Л. Ліницька виступала в партнерстві із Заньковецькою: Заньковецька-Софія і

Ліницька-Варка («Безталанна»), Заньковецька-Маруся і Ліницька-Ганна («Маруся Богуславка»), Заньковецька-Наталя і Ліницька-Шкандибиха («Лимерівна»). Ліницькій доводилося по декілька вечорів підряд грати найскладніші ролі. Наприклад: 24 травня – Тетяна («Бондарівна»), 25 травня – Аза («Циганка Аза»), 26 травня – Проня («За двома зайцями»), 27 травня – Маруся («Дай серцю волю, заведе в неволю») [86], і такі випадки були не поодинокими.

За порівняно недовге існування «Товариства» Л. Ліницька зіграла і дві ролі у нових постановках: Палажку («Ніч під Івана Купала») та Марію Олександрівну («Огняний змій»). Нажаль архівні матеріали які збереглися не дають можливості реконструювати ці вистави.

Одна з найпопулярніших переробок «Ніч під Івана Купала» (малоруська драма з співами і танцями) написана М. Старицьким у 1887 р. за мотивами оповідання О. Шабельської. Вона сповнена народно-фольклорним багатством, переконливими цільними характерами і зацікавленим тематичним спрямуванням. Давнішнє свято Івана Купала за характером є молодіжне, а для молоді найактуальнішим питанням завжди було кохання.

25 липня 1915 р. призначено бенефіс Л. Ліницької, яка для свого виступу обрала нову роль. Дехто навіть дивувався, що при такій великій кількості головних ролей з успішно відтвореними сценічними характерами артистка вибрала роль Палажки. Хоч це підтверджувало ще раз скромність і надзвичайну повагу до своєї геніальної партнерки М. Заньковецької – вона не хотіла змагатися із славетною майстринею у будь-якій спільно зіграній ролі. «Артистка дуже любила Заньковецьку, вважала себе її ученицею. Все ж Ліницька спромоглася сказати своє слово в мистецтві. Не повторюючи Заньковецьку, вона дала інше трактування багатьом овіяним виконавською традицією ролям» [43, с. 156]. Роль Палажки М. Заньковецька ніколи не грала, а Любов Павлівна підкорила публіку сильним цілеспрямованим характером солдатки і, за відгуком глядачів, вона своєю грою відтворила «пісню про трагічне кохання».

Це було цілком в характері Л. Ліницької. Адже про її працелюбство, наполегливість і вдумливість в роботі над роллю ходили легенди. Вона не просто ознайомлювалась з партетурою ролі, а пропрацьовувала кожен мізансцену, кожен штрих, кожен деталь. Тому вибравши для сого бенефісу нову роль Палажки, вона вбачала в цьому виклик для власного творчого потенціалу. Навіть в такій непривідній ролі вона змогла повністю себе реалізувати і ще раз засвідчити свій високопрофесійний рівень.

7 серпня 1915 р. відбувся бенефіс І. Мар'яненка в прем'єрній виставі «Огнений змії» Л. Яновської, у якій в ролі дідича Івана Івановича виступив бенефіціант. Партнерами його були М. Заньковецька в ролі дружини Лідії Костянтинівни та Л. Ліницька в ролі його коханої і дружини дядька Лідії Михайла – Марії Георгіївни. Роль Михайла Олександровича, професора, виконував Б. Романицький.

За жанром «Огнений змії» – психологічна драма з життя інтелігенції початку ХХ ст. Ця вистава була першим сценічним втіленням п'єси. Зрозуміло, що авторка дуже хвилювалася з приводу цієї події і в листі до сина повідомляла: «Сьогодні майже цілу ніч просиділа над «Огненим змієм», якщо екстраординарне не стане на перешкоді, то Мар'яненко поставить його... Тому 2-го числа я повинна їхати до Києва» [220]. В іншому листі (без дати) до сина дізнаємося, що 7 серпня п'єса «Огнений змії» ішла на сцені: «Я зараз у Києві, 7 (веч.) таки поставили «Огненного змія», театр був заповнений, пройшло непогано» [219].

У чинній сім'ї сорокалітнього дідича Івана Івановича, де є вже двоє дітей, проживають дядько дружини Лідії Костянтинівни, професор Михайло Олександрович з жінкою Марією Георгіївною. Твір починається дієвою зав'язкою – подією сімейної зради: Лідія Костянтинівна, весела й життєстверджуюча, повертається з відпочинку з моря і застає у спальні чоловіка дядину Марію. Куховарка Векла, заспокоюючи господиню, повідомляє про останню сільську новину: до однієї з мешканців села щонаочі прилітає огнений змії, головною ознакою якого є палке кохання до дівчини

чи жінки, яку він уподобає, та, на жаль, він випивається кров'ю своєї коханки, і вона життям своїм платить за ласки.

Метафорична розповідь Векли надає п'єсі особливого стилістичного оздоблення. Адже виявляється, що огняний змій в особі господаря вже існує в їхньому домі.

Темою п'єси стає розлад між життєвими колізіями сім'ї самовпевненого дідача та ідеалами Лідії Костянтинівни, що народились і зміцнилися вдалині від дійсного життя. Цікаво, що перший варіант п'єси (1913) так і називався: «Вогненний змій, або Лідія Костянтинівна». Героїні важко далі жити з потоптаними ідеалами, а разом з тим, бачачи свою безпомічність перед всезнищуючим «вогненним змієм» та відчуваючи, що вже до віку не стане ні волі, ні сили, щоб позбутися його: «Не втечу я од його. Не сховаюся... Не постачить сил моїх... Нема порятунку» [221, с. 607], – випиває отруту. Цим фактом Лідія Костянтинівна протестує поглядам ідеаліста професора, який відстоює думку, що «самогубці це нещасні дальтоніки».

Центральну роль Івана Івановича у виставі виконував бенефіціант І. Мар'яненко, який переконував і заставляв глядачів «вірити в те, що уособлений ним «вогненний змій» дійсно випиває кров у своєї коханої».

У головній ролі Лідії Костянтинівни виступила М. Заньковецька, яка грала з великою експресивністю, виявляючи і ту виключну правдивість, забарвлену своїм життєдайним світлом мистецтва. «Роль мало вдячна, хоча найкраща в п'єсі. Протягом чотирьох дій треба приховувати свої почуття. Жодного сильного монолога. Незважаючи на це, Марія Костянтинівна дуже полюбила роль» [12, с. 57]. Учасник вистави В. Василько доповнює враження від праці знаменитої актриси: «Я думав, що Марія Костянтинівна має намір відтворити на сцені процес клінічної смерті. Сцену смерті вона довго не репетирувала. А на виставі вона відтворила смерть дуже лаконічно і художньо, головним чином використала міміку, рух кісті руки. Але вмерла вона на сцені так, що зблідла навіть під гримом. Тіло її набрало незвичного нежиттєвого вигляду» [21, с. 87].

Роль розлучниці, яка стала причиною всіх бід статечного діди́ча, виконувала Л. Ліницька, розкриваючи в характерові героїні багато тонких психологічних відтінків. Марія Ліницької – жінка великої волі, глибокої пристрасті і життєлюбних почувань, але скорена бурхливою силою випадкових любовних взаємин, тому надзавданням її ролі було утримати кохання за всяку ціну. В глядачів залишалося переконання, що ця жінка ні перед чим не зупиниться в ім'я спасіння свого розбудженого кохання.

І хоча нова п'єса Л. Яновської не дуже сподобалась глядачам, проте всі сходились на думці, що становище врятувало розумне розподілення й виконання ролей: М. Заньковецька, Л. Ліницька та І. Мар'яненко утворили чудовий акторський ансамбль і своїм прекрасним виконанням ролей сприяли тому, що п'єса мала у публіки великий успіх.

Наприкінці літнього сезону 31 серпня «Товариство...», зігравши бенефісну виставу «Сто тисяч» для П. Саксаганського (роль Бонавентури), завершило свою роботу в Києві.

Далі гастрольний маршрут пролягав через Єлисаветград до Одеси, де трупа працювала з 1 жовтня до 21 лютого 1916 р. Як у Києві, так і в Одесі йшла напружена праця всього колективу, за місяць виставлялось 30-32 вистави. Нових прем'єрних вистав вже не ставили. М. Заньковецька поступово переходила на ролі літніх жінок: Терпелиха («Наталка Полтавка»), Явдоха («Понад Дніпром»), Тетяна («Суєта»), Настя («Чумаки») та ін. У новому амплуа Марія Костянтинівна була незрівнянна. Рятувало трупу поновлення давніших вистав: «Чумаки», «Зайдиголова», «Пошились у дурні», «Шельменко-денщик», «Утоплена», «Сава Чалий», «Хазяїн», «Панна-штукарка», «Брат на брата», «Лісова квітка», «Натусь», «Брехня» та ін. Так, 20 жовтня 1915 р. було зіграно виставу «Брехня» В. Винниченка майже в зовсім оновленому складі: Г. Нинковський (Андрій Карпович), І. Мар'яненко (Іван Стратонович), М. Петлішенко (Тось), Н. Горленко (Соня), лише незамінною в ролі Наталії Павлівни залишалась Л. Ліницька.

Після показу «Брехні» одесити були в захваті як від вистави, так і від гри Л. Ліницької. Панегіристкою святої брехні, В. Винниченко зробив жінку інженера Наталію Павлівну, відтворений грою Л. Ліницької, цей образ хвилював і захоплював. Таким чином були егоїстичні і жорстокі всі, хто зібрався навколо принадливої брехухи, недалекі правдолюбці, а симпатії глядачів були на боці цієї затравленої жінки, яка тільки одного хотіла – дати щастя людям, які її оточують, хоча б навіть і ціною брехні. Також, в Одесі 25 листопада 1915 р. пройшов бенефіс Л. Ліницької у її кращій ролі Тетяни у виставі «Бондарівна».

Майже п'ятимісячна праця трупи І. Мар'яненка в Одесі мала не лише творчий та матеріальний успіх, але й зробила чималий внесок у зміцнення сил української громади у місті.

21 лютого 1916 р. бенефісом П. Саксаганського у виставі «Суєта» закінчилися гастролі «Товариства І. Мар'яненка» в Одесі. А вже 29 лютого 1916 р. виставою «Безталанна» розпочалися гастролі «Товариства...» в Києві.

Корифеї М. Заньковецька та П. Саксаганський все рідше і рідше стали з'являтися на сцені, а організаційні та адміністративно-господарські справи товариства в складних умовах війни зовсім поглинали можливості І. Мар'яненка працювати над новим репертуаром. Основною героїнею все владніше ставала Л. Ліницька, бо навіть у старих давніх ролях активно проявляла все нові й нові барви свого таланту.

17 квітня 1916 р. «Товариство» завершило свої гастролі в Києві виставою «Мартин Боруля», де бенефіціант П. Саксаганський виступив у головній ролі. Після завершення київських гастролей М. Заньковецька та П. Саксаганський, посилаючись на перевтому і поганий стан здоров'я, вийшли з «Товариства». Після виходу Панаса Карповича з колективу, театр змушений був повернути йому костюми й бібліотеку, що поставило діяльність театру під загрозу. Але І. Мар'яненкові на зібрані колективом гроші вдалося придбати трохи старих костюмів, і це дало можливість трупі ще певний час продовжити роботу. Вже 18 квітня Л. Ліницька разом із театром виїхала на чотири вистави

до м. Бердичева, пізніше до Чернігова, Черкас та Кременчука. Та мобілізація І. Мар'яненка до царської армії під кінець 1916 р. змусила його залишити «Товариство». Друзі та знайомі актора з важкими зусиллями зуміли врятувати Івана Олександровича від відправки на фронт і сприяли тому, щоб він проходив військову службу на Трибчевській лісорозробці (Чернігівська обл.).

Після повалення царизму І. Мар'яненко звільняється з лісорозробок і вирушає до Києва. І вже в березні 1917 р. поновлює свою театральну діяльність, організувавши нову невеличку трупу, яку назвали «Товариство українських акторів під управлінням І. Мар'яненка та М. Петлішенка за участю Л. Ліницької». Товариство виїхало до Єлисаветграду, де показало з десяток вистав: «Маруся Богуславка», «Чорноморці», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького; «Олеся», «Пошились у дурні», «Вій» М. Кропивницького; «Мартин Боруля», «Гандзя», «Сто тисяч» І. Тобілевича; «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка. Проте залишатися в місті більше місяця реальних можливостей у «Товариства» не було, і 27 квітня українська трупа змушена була залишити театральну Єлисаветградщину.

«Товариство...» існувало з квітня 1915 р. по квітень 1917 р. За порівняно недовгий час воно заявило про себе як про міцний творчий організм, що на належному художньому рівні, в умовах війни, ніс людям емоційне заспокоєння, внутрішнє задоволення й пропагував культуру театральної творчості та силу рідного слова. Діячі сцени, які вже набули статусу корифеїв класичного театру – М. Заньковецька і П. Саксаганський – змогли продовжити свою працю в нових, незвичних умовах життя. І хоч «Товариство» в обставинах виживання не мало можливості займатися сценічним новаторством, митці середнього покоління: І. Мар'яненко, Л. Ліницька, О. Полянська, С. Бутовський, М. Петлішенко та ін. опановували й зміцнювали свою акторську майстерність в перехідний період від побутово-реалістичного до умовно-психологічного театру.

4.3. Творчий внесок Л. Ліницької у діяльність перших українських державних театрів

Повалення російського самодержавства звільнило українську культуру від лещат цензурного тиску. Почала відроджуватись українська преса – газети «Нова рада» і «Робітнича газета», у Києві відновлено випуск «Літературно-наукового вісника»; створювались культурно-освітні установи, організовувались українські школи, діяли театральні гуртки, український театр силою свого розвитку виходив на нові етапи роботи. Національно-визвольний рух на Україні набирав дедалі ширшого розмаху, в країні почало відновлюватись культурно-мистецьке життя. «Товариство», залишивши місто Єлисаветград, у повному складі вирушило на Київ з новими надіями пошуків творчих можливостей у нових соціально-політичних умовах.

Про себе заявив ініціативний комітет товариства «Національний театр» (як громадська організація він існував ще з 1913 р.). Він мав на меті здійснювати громадський контроль над театральним процесом, виявляти ініціативу у формуванні нових театральних колективів, побудувати в Києві нові театральні приміщення, а також створити в місті центральний високохудожній театр, що мав бути укомплектований кращими українськими митцями.

Восени в Києві 1917 року був створений «Український національний театр». «Одним з його керівників і режисерів був І. Мар'яненко» [22, с. 15], а до складу розширеної дирекції входили М. Грушевська, О. Кошиць та М. Вороний. Творчо-фінансова діяльність театру, його незалежність покладалась на державну підтримку. З таких позицій було створено трупу, що налічувала 97 посад, із них 35 акторів, 26 актрис, постійний хор із 27 осіб і оркестр 9 осіб.

Ядром новоствореної трупи стали актори колишнього приватного «Товариства українських артистів за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка» та окремі артисти з труп М. Садовського, І. Сагатовського та Т. Колісниченка. Жіноча частина трупи:

Г. Борисоглібська, Л. Ліницька, К. Лучицька, Н. Дорошенко, Є. Доля, Н. Горленко, Л. Гаккебуш, В. Оноцька, О. Полянська, М. Троянда, Ф. Якубовська та ін. Чоловіки: І. Замичковський, Ф. Левицький, М. Вороний, В. Волков, С. Каргальський, П. Коваленко, І. Мар'яненко, О. Жулинський, М. Петлішенко, І. Сагатовський, Р. Чичорський та ін. Режисерами в театрі були: М. Вороний, Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, М. Петлішенко та І. Сагатовський; завідувачем музичною справою – О. Кошиць, завідувачем хореографічною частиною і хормейстером – В. Верховинець, головним художником – В. Кричевський, художниками – М. Бойчук, С. Худяков та Л. Косміна. Протягом серпня 1917 р. було складено репертуар і доукомплектовано трупу [175], а 16 вересня 1917 р. Український Національний театр (УНТ) відкрив сезон у приміщенні Троїцького народного дому (нині приміщення Київського театру оперети). Діяльність театру розпочалася прем'єрою п'єси В. Винниченка «Пригвождені». Але найголовнішою складністю було те, що ні на творчі, ні на організаційні витрати театр не мав коштів, обіцяної субсидії держава колективові не надала. Зібрані мізерні суми від громадян не забезпечували всіх видатків. Актори змушені були збирати кошти самотужки: І. Мар'яненко, О. Полянська, Л. Ліницька, М. Петлішенко, Н. Горленко та ще дехто заставили власні речі, зібрали 20000 крб., які від імені І. Мар'яненка було позичено театрові.

Організований зразковий театр у Києві, що став першим державним в історії України, у своїй діяльності мав засвоювати нові форми театральності, не пов'язані з побутовим та етнографічним репертуаром. На визначення такої тенденції був навіть висунутий термін «європеїзація», або «театр європейського репертуару». Проте на практиці репертуарна афіша Національного театру мало чим відрізнялася від постановок уславленого антрепризного театру М. Садовського. Протягом сезону 1917/1918 рр. глядач побачив постановки: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «Не судилось», «За двома зайцями», «Богдан

Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, «Безталанна», «Мартин Боруля», «Суєта», «Чумаки», «Понад Дніпром» І. Тобілевича, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Брехня», «Молода кров», «Панна Мара», «Пригвожені» В. Винниченка, «Лісова квітка» Л. Яновської, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «У Гейхан-бея» В. Самійленка, «На перші гулі» та «Зілля Королевич» С. Васильченка, «Осінь» Олександра Олеса, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана та «Зачароване коло» Л. Ріделя. Така репертуарна невизначеність, звичайно, породжувала і сум'яття акторського виконання. Так, вже після відкриття театру виставою «Пригвожені» рецензент Д. Антонович у «Робітничій газеті» виразив своє невдоволення тим, що в акторській грі проявилася стара школа українського народно-побутового театру: «Перша вистава показала, що український актор надто пам'ятає своє родство і нелегко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару» [5]. Щоправда, це мало стосувалось усіх виконавців ролей у «Пригвожених». Так, І. Мар'яненко (Радіон), І. Сагатовський (Лобкович), Л. Ліницька (Настасія), Ф. Левицький (Антипович), К. Лучицька (Калерія) працювали переконливо і створили характери «в м'яких шляхетних реалістичних тонах» [5]. Як бачимо, більшість головних ролей були виконані провідними акторами класичної реалістичної школи професійно і мали успіх у глядачів. Але п'єса В. Винниченка, яка була написана ще у 1915 р., за своїм ідейним звучанням не відповідала глядацьким настроям тогочасних революційних напружених обставин.

Під час написання цього твору автор перебував у підпіллі, але був зацікавлений питанням пошуку нової моралі та випробуванням перспективності ідеї «чесності з собою». У своєму «Щоденнику» від 2 січня 1915 р. він записав: «Ідея написати річ про шлюб усе більш та більш опановує мною. Я все ж таки хочу вірити принаймні в те, що кожне явище має свої причини або, інакше, має зв'язок з іншими явищами. І от я хочу з маси прикладів шлюбу вивести яку-небудь закономірність хоч для нещасливих шлюбів. <...> Хіба не в силі людини утворити союз з другою людиною і

прожити з нею в злагоді, в обопільній допомозі й співробітництві? Ми з Кохою [дружина Винниченка, Розалія Яківна Ліфшиць – *Л. О.*] рахували сьогодні шлюби, які знаємо. І з 60 знаємо нещасливих, 4–5 щасливих і 5–6 під сумнівом. Через що ж це так? Невже справді закон співжиття чоловіка й жінки є боротьба і ворожнеча? Яке природне оправдання є в цьому? В чому лежить причина такого явища?» [36, с. 141].

На поставлені питання Винниченко намагається відповісти своєю новою п'єсою «Пригвожені» (1915), яка мала ще назву «Розп'яті». Ця проблема вже порушувалась у драматургії: «Примари» Г. Ібсена, «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана, «Блакитна троянда» Лесі Українки. У своїх творах автори намагалися змістовніше проаналізувати глибини психології героїв, дослідити причини неоднозначної поведінки людей та їхні взаємини й вчинки.

Автор на тлі трагічно-екстремальних ситуацій (спадкове божевілля) розгортає складну композиційну структуру драми: багатолінійність розвитку подій. Теоретично режисер-постановник М. Вороний начебто розумів поетику новітньої драми Г. Ібсена, С. Пшибишевського, С. Виспянського, Г. Гауптмана і В. Винниченка. З приводу цього він заявляє: «Нова драма малює боротьбу індивіда з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно цьому одмінюється і будова п'єси» [39, с. 165]. Відповідно до цього Вороний і вбачав місце актора в донесенні ідейних мотивів у постановці новітньої драми: «Актор в новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур. Життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина змісту, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) – от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він –

перша особа, автор – друга <...> П'єса трупі удалась» [39, с. 168]. Саме з таким розумінням сучасного театрального процесу підходив рецензент вистави в «Робітничій газеті». Проте, аналізуючи постановку і насамперед акторську гру, писав, що на сцену зразкового національного театру ще проникла стара акторська школа українського народно-побутового театру: мелодраматичний тон і трафаретне виконання, характерне для українського народного репертуару, як негативні ознаки старої української школи.

Утім, інші рецензенти відзначали успішно створені образи персонажів п'єси: Радіона (І. Мар'яненко), Настасії (Л. Ліницька), Вовчанського (М. Вороний), Лобковича (І. Сагатовський), Калерії (К. Луцицька). Особливо виділяли роль старого слуги Антиповича у виконанні Ф. Левицьким [8]. Можливо, якщо навіть хтось і не досягав переконливості в новій драмі, але вихованці школи М. Кропивницького – Л. Ліницька, Ф. Левицький та І. Мар'яненко – опановуючи нову естетику, творили характери персонажів п'єси живими і цікавими людьми й абсолютно зрозумілими для глядачів.

У своїй стилістиці вистава, як і п'єса, характеризувалась поліфонічністю й поєднанням декількох сюжетно-жанрових ліній. Якщо сцени, пов'язані з образом Радіона, мали характер психологічно-трагедійного звучання, то епізоди Радіонових сестер Настасії, Ольги та Ліми несли сатиричне забарвлення.

Завдяки сильним характерам персонажів, відтворених І. Мар'яненком і Л. Ліницькою, навіть при наявних недопрацюваннях інших виконавців, вистава «Пригвождені» зберігалась у діючому репертуарі цілого сезону 1917/1918 рр. і показувалась глядачам двічі на місяць.

Протягом перших тижнів роботи театр виставляв в основному п'єси І. Тобілевича та В. Винниченка. Як зауважує дослідник історії Українського Національного театру Р. Леоненко: «Таке близьке сусідство різних типів драм несподівано загострило головну проблему УНТ – залежність акторів від виконавської школи народно-побутового, а також зафіксувало незвичність естетичної платформи новоствореного театру» [100, с. 205]. Але

громадськість, яка очікувала нового театру, новаторського сценічного мистецтва, співзвучного бурхливому революційному часові, була творчістю театру не задоволена. Тому літературно-репертуарна комісія Комітету вирішила виправити стан справи і рекомендувала театрові здійснити постановки таких п'єс: «Лихоліття» Г. Хоткевича, «Розбійники» Ф. Шиллера, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана і «Ткачі» Г. Гауптмана. Л. Ліницька у цих виставах участі не брала.

Майже через місяць (10 листопада) було виставлено п'єсу польського автора Л. Ріделя «Зачароване коло» [66]. За свідченням мистецтвознавця М. Мочульського, цю п'єсу в театрі було поставлено взірцево. Глядачі Києва вже мали можливість ознайомитись із постановкою цього твору в сезоні 1912/1913 рр. у театрі М. Садовського (переклад С. Тобілевич). Автор майстерно використовує казково-фантастичну сюжетність для осмислення сучасних суспільно-естетичних проблем.

Поставив виставу І. Мар'яненко, який прекрасно поєднав фантастику казки з реалістичністю побутової драми. Справжньої феєричності постановки режисер досяг не лише постановочними засобами – музикою, світлом та пластичністю мізансцен, а й ґрунтовним акторським виконанням, в якому високу майстерність виявила Л. Ліницька у ролі мельнички Марини. Артистка цілеспрямовано витримувала наскрізну дію свого персонажу від переконливої сповіді-скарги Лісовикові про своє безталанне життя до пристрасних сцен кохання з молодим робітником Яськом, якому сприяли незбагненні сили природи – Лісовик з поезією чарівного цвітіння природи, дурненький Мацусь навіть з усіма лихими силами, які часто шкодили в житті людським натурам. Л. Ліницька відтворювала Марину запальною, емоційно-пристрасною, яка енергійно бореться за своє щастя і йде на все, щоб його досягнути, тож центральною подією ролі і вистави був епізод вбивства чоловіка, після чого героїня божеволіє. Сцену божевілля артистка проводила глибоко, правдиво і вражаюче. Роль за своїм змістом не була новою, всі ці запропоновані обставини були вже їй знайомі і майстерно відтворені її високопрофесійною

грою. У виставі тісно перепліталися барвиста фантастика і казковість подій із сірим, звичайним побутом.

12 грудня 1917 р. у Національному театрі відбулася етапна прем'єра комедії «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра [158], однієї з вершин зразково-класичної світової драматургії. Мольєр суворим присудом сатири карає вади тогочасного суспільства, зокрема лицемірство священників, їхнє святенництво та розбещеність шляхетства. Мистецтвознавець М. Мочульський у статті в «Літературно-науковому віснику» цікаво описав своє сприйняття довгоочікуваної прем'єри: «В кінці спокусився Національний театр виставити «Тартюф» Мольєра в гарнім перекладі В. Самійленка. Сим способом у перший раз на українській сцені появилася стара віком, але вічно молода змістом – чудова комедія безсмертного Мольєра. Для українських акторів день 12 грудня був справжнім святом: вони грали Мольєра, вони вводили на українську сцену класичну п'єсу, вони промощували шлях велетням драматичної творчості на українську сцену. Актори склали іспит, вони своєю грою мали дати відповідь на питання: чи український театр в силі оживляти на своїй сцені героїв Шекспіра, Гете, Мольєра, Шиллера й інших світових драматургів. Іспит, я мушу сказати з приємністю, – випав у користь наших артистів: наші артисти можуть грати класичні твори великих світових драматургів» [127, с. 338].

Виставу «Тартюф» ставив високопрофесійний режисер Г. Гаєвський. Про роботу цього майстра засвідчив у своїх спогадах П. Коваленко, який виконував ролі як у «Огнях Іванової ночі», так і в «Тартюфі». Він писав: «Дуже плідною і корисною для українського театрального мистецтва в цей період була робота режисера Г. Гаєвського <...> У Гаєвського перед початком роботи був до найдрібніших деталей розроблений план постановки, він ознайомлював з ним колектив виконавців, детально, м'яко й терпляче роз'яснював кожному акторові його завдання і потім уже наполегливо вимагав точно їх виконувати <...> Це було зовсім нове на українській сцені. Цей метод привчав усіх

працівників до точності, відповідальності за доручену справу, дисципліни, створював творчу атмосферу» [79, с. 118].

У прем'єрній виставі ролі виконували: Тартюф – І. Мар'яненко, Оргон – М. Петлішенко, а пізніше цю роль грав Ф. Левицький; Пані Пернель, Оргонова мати – Л. Ліницька, Ельміра – Л. Гаккебуш, Доріна – Є. Доля, Клеонт – П. Коваленко, Валер – В. Волков, Мар'яна – Н. Горленко, Пан Лояль – Ф. Левицький [7]. Тож основу складали досвідчені актори, які ансамблево вже грали не в одній виставі. Проте постановка «Тартюфа» була серйозним випробуванням трупі молодого державного театру. Найчастіше виникали проблеми із словесною дією та взаємодією персонажів у віршованій п'єсі. Особливу складність становило витримати органічне існування та взаємодію дійових осіб. На цю проблему гостро вказував у своїй рецензії Д. Антонович: «Виявилось, що актори зовсім не вміють читати віршів, і ніякої комедійної гри, легкості і комізму не було, а були тільки вивчені режисером, але незручно зроблені рухи» [7].

У загальному огляді творчої діяльності театру М. Мочульський зауважив, що Мар'яненко-Тартюф – мольєрівський «тип святця-лицеміра – робить незабутнє враження. Міміка й рухи артиста в «Тартюфі» – пишні» [127, с. 340].

Л. Ліницька цікаво грала епізодичну роль Пані Парнель – жінки сварливої вдачі, «командира роти». Цей персонаж відіграє важливу роль у експозиції вистави. Вона своїм поведженням відкриває атмосферу, в якій будуть розвиватися наступні події постановки. Пані Парнель вдруге з'являлась на сцені вже в сцені розв'язки сценічної дії, здавалося б, на тріумф Тартюфа, який вже навіть заволодів усім добром Оргона. Тепер оцінка постаті Тартюфа актрисою стає реальною й однозначною:

«Парнель: Я аж не тямлюся і наче впала з неба» [123, с. 130].

Л. Ліницька в епізодичній і нескладній для неї ролі доносила життєву думку про те, що дуже часто в суворих і злих матусь виростають м'якодухі й довірливі «оргони». І в цьому нібито маленькому, але важливому для вистави

образі артистка відтворила постать жінки рішучого характеру і була в ролі правдивою й переконливою.

Підводячи підсумок акторської гри у виставі, М. Мочульський констатував: «Не можна сказати, що «Тартюф» був зіграний на нашій сцені взірцево, але і не можна стверджувати, що артисти не відповідали своєму завданню. Можна закинути грі артистів, що не в повній мірі був збережений ними мольєрівський стиль, що було доволі несміливості в їхній грі. Наші артисти в перший раз грали на сцені класичну п'єсу, і треба сказати, що «Тартюфа» вони грали старанно» [127, с. 342]. Для Л. Ліницької ця вистава стала першим знайомством з європейською класичною драматургією. Попри те, що актриса грала лише дві сцени? вона оволоділа стилістикою мольєрівського віршованого слова, зуміла створити комедійний, гострохарактерний образ? ставши взірцем для молодих учасників вистави. Талановитий актор – він тому і талановитий, що може працювати правильно з будь-якої жанрово-стильовій поетиці. Як і раніше, у фарватері стали митці вихованці М. Кропивницького: І. Мар'яненко, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська та Ф. Левицький, а їх наслідувала талановита молодь: П. Коваленко, Н. Горленко, В. Волков та ін. Саме на них рецензент разом із глядачами покладали оптимістичні надії: «Проба зроблена, шлях промощений – треба артистам напружити всі свої сили і з піднесеним чолом, з вірою у власні сили, з молодечею надією в серцях треба йти їм вперед і здобувати славу для українського театру, для українського мистецтва» [127, с. 344].

Проте, більше всього в глядачів новоствореного театру викликало невдоволення використання акторських сил, особливо серед жіночого складу. Д. Антонович виражав обурення з приводу розподілу ролей у виставі «Лимерівна»: Л. Ліницьку та Г. Борисоглібську призначили на ролі, які зовсім не відповідали їхньому амплу, «внаслідок чого поважні артистки потрапили в негарне, смішне становище, а все для того, щоб дати Полянській роллю Лимерівни (яку вона веде нижче всякої критики)» [4]. Становище літньої артистки в театрі було незавидним, але сили і натхнення у Л. Ліницької ще

були, і про це ґрунтовно свідчила її праця у виставі «Оборона Буші» М. Старицького.

Зауважимо, що ситуація в Україні і в Києві у 1917–1919 рр. була драматичною: з Півдня загрожували війська Антанти, на Заході активізувалися поляки; на Південному Сході добровольча російська армія, на Сході гетьманці, а з Півночі – більшовики. У сезоні 1918/1919 рр. у Києві шість разів мінялася влада. Не раз траплялось так, що репетиція нової постановки розпочиналась при одній владі, а прем'єра проходила вже при іншій. Думається, що вибір театром для постановки «Оборони Буші» був не випадковим. З одного боку, Київ, як і більша частина України, знаходився в облозі, а з другого – драматургічно-політичне кредо автора чи не найбільше проявлялось у цій героїко-романтичній та віршованій драмі.

Драматург, відтворюючи народно-визвольний дух боротьби, надав перевагу сценам героїко-романтичного характеру. «За своєю формою драма-хроніка тісно примикає до драми-портрета, однак в останній увага драматурга повернута не до змалювання історичних постатей, а до змалювання історичних подій» [188, с. 179]. Вже на початок першої дії відтворюються народні маси простих людей, що мирно базарюють на площі, але людські тривоги просочуються слухами та неоднозначними фразами, а до фінальних сцен ті мирні персонажі перетворюються на мужніх оборонців Буші. Із загальної маси народу М. Старицький поступово з художньою правдивістю й обґрунтованістю виводить головних персонажів: сотника Завісного, старого діда Щрама, горду й вольову бабу Степаниду, хорунжого Дениса, його дружину Катрю, де кожен із цих персонажів пов'язаний спільною наскрізною лінією – незборимою любов'ю до рідної землі.

Сценічне втілення в Національному театрі «Оборони Буші» було першою постановкою п'єси: прем'єра відбулася 9 травня 1918 р. [48]. Як режисер Національного зразкового театру І. Мар'яненко вдавався до шукання особливої яскравої зовнішньої специфічної форми незвичних мізансцен та трюків. «Його постановка приваблювала своєю реалістичністю, загальною

культурою, логічно виправданими і економно побудованими мізансценами» [191, с. 105].

Д. Антонович наголошував: «Режисер підійшов до п'єси просто, без нажиму, без надуманості і модернізації й старався, щоб товпа на сцені жила реальним життям, зберігаючи умовну мальовничість <...> Роботи режисера було багато покладено, і наслідки здебільшого щасливі. Особливо удалась режисерові сцена відбиття нападу на замчище. Цю сцену було проведено правдиво, чітко і з піднятим настроєм» [48].

Для виконавців важливим було досягнути матеріал однієї з найоригінальніших п'єс української класичної драматургії. Театрознавець Н. Єрмакова зауважує, що «Оборона Буші» «виділяється на фоні багатьох інших п'єс силою і пристрасстю відтворення народного подвигу, глибиною філософського осмислення природи народного героїзму, своєрідністю композиції, тут діє галерея історично достовірних осіб» [59, с. 17]. Наведені слова певною мірою сприяють у визначенні характеру оцінювання акторських здобутків вистави.

«Художнє відтворення прагнення до мирного життя і героїчної боротьби народних мас за волю й незалежність у виставі виразно символізувалось майстерним виконанням Л. Ліницькою ролі старої Свиридихи, яку артистка відтворювала просякнутими психологічними барвами. Свиридиха Ліницької – це мистецьке відтворення священного гніву проти завойовників рідної землі. Свиридиха і патріотка, і фанатичний клич до помсти, до кривавого знищення ворога. У виставі наголошувалось трагедійне підґрунтя до подій, і найбільше атмосфера цієї трагедійності передавалась Ліницькою в образі Свиридихи» [134, с. 21]. Безмежна ненависть літньої жінки до польських загарбників мала серйозні підстави. Проводжаючи єдиного онука в похід, артистка з усією життєвою правдою, емоційно вела монолог духовної сповіді, не перед онуком, а перед найвищими небесними силами, як клятвене бажання кривавої помсти:

«О прокляті! Бодай увесь ваш рід,

Все кодлище гадюк і жаб смердючих
 Пропало впень! Гляди, всіх ріж і тни
 Та не давай ощади ні дитині,
 Ні дідові! Хоч в світі нас двойко,
 Але неси цілком життя на помсту!» [184, с. 382].

Очевидець вистави В. Василько залишив нам яскравий спогад про талановите виконання Л. Ліницькою ролі Свиридихи: «Вольовість, сила думки, глибока переконаність, цілеспрямованість надавали цьому образу монументальності, патетичності. Вражали манера триматися і очі Ліницької-Свиридихи. Це був якийсь особливий погляд – пронизливий, далекосяглий, ніби вона бачила перед собою те, про що говорила. Ліницька заражала дійових осіб своїм баченням, немов гіпнотизувала людей. Коли пригадати термін К. Станіславського «випромінювання», то саме в цій ролі артистка дійсно кидала очима блискавки, випромінювала силу патріотизму, яка передавалася іншим персонажам і тримала в них віру в перемогу» [20, с. 168]. Зовнішні дані артистки, її внутрішня енергетика збігалися з відтворенням характеру народної героїні: «Властиві Ліницькій м'якість, задушевність, теплота зникли. Емоції, голос, тіло актриси набрали зовсім іншого виразу. Інший темпо-ритм, інше забарвлення голосу, нові регістри, нові інтонації. Зовсім нова, незнана нам жінка жила і діяла на сцені. То було цілковите перевтілення в образ. У цій роботі Ліницька піднялась до вершин реалістичної творчості. Її Свиридиха являла собою глибоко національний характер, реальну історичну постать» [20, с. 168]. Роль Свиридихи стала однією з великих творчих удач артистки, коли вона перейшла на виконання ролей драматичних старух, за спогадами більшості очевидців можна сказати, що створений артисткою образ Степаниди Свиридихи – одна з вершин українського сценічного мистецтва.

Вистава «Оборона Буші» була останньою постановкою в Національному театрі. З 9 травня до 2 липня 1918 р. вона була зіграна 6 разів, фактично показувалась кожного тижня. У середині липня гетьманське Міністерство освіти ліквідувало Національний театр, а театральному відділові й комітетові

запропонувало створити на його основі два нові колективи – Державний драматичний театр та Державний народний театр [100]. У пояснювальній записці до затвердження бюджету Державного народного театру на 1918/1919 рр. писалось: «З цією метою з осені 1918 року засновується Державний драматичний театр для репертуару європейського. Національний же український театр перетворюється у Державний народний театр для репертуару народного побутового» [157, с. 35]. У цьому ж документі театральний відділ виразно визначив зміст репертуару нового театру:

«1). З суто народних п'єс у зразкових постановках – з співами, стильними костюмами, широ народними танками, ритуальними обрядами і т. п. <...>

2). З українських стильних історичних п'єс.

3). З класичних п'єс світового репертуару» [157, с. 32].

Директором та художнім керівником Державного народного театру був призначений П. Саксаганський. Оскільки Народний театр фактично став спадкоємцем Національного театру, то П. Саксаганському були передані І. Мар'яненком меблі, гарнітури до вистав, електричне приладдя, а також різний інвентар, матеріали, навіть полотно. Крім того, були передані і декорації до вистав «Пригвожені», «Огні Іванової ночі», «Повстання Мари», «Гетьман Дорошенко», «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші», «Уріель Акоста» і «Тартюф». У спадок Народний театр отримав і приміщення Троїцького народного дому.

До основного складу акторів Народного театру увійшла більшість працівників Національного театру: В. Волков, Д. Грудина, Л. Ліницька, В. Любарт, Б. Романицький, П. Саксаганський, Л. Шевченко, Р. Чичорський, Ф. Якубовська. З інших труп були прийняті: І. Доброгорський, З. Захарченко, П. Ігнатенко, І. Кузнецов, П. Пащенко, М. Собчак, А. Тимківська, О. Третяков, Д. Устенко. Для посилення ансамблю П. Саксаганський запросив до роботи славетну М. Заньковецьку. Зміна керівництва театру зумовила деяку реорганізацію, певні нові нюанси в репертуарній політиці та

переукомплектації в творчому складі. Зокрема залишили колектив члени родини Петлішенків, а згодом прийшов О. Корольчук.

Народний театр відкрив сезон виставою «Наталка Полтавка» в новій постановці П. Саксаганського. Він виконував також роль Возного. У ролі Наталки виступила Ф. Якубовська, а в ролі матері Терпелихи – М. Заньковецька. У діючому репертуарі перших місяців виставлялись постановки: «Запорожець за Дунаєм», «Сватання на Гончарівці», «Невольник», «Чорноморці», «Маруся Богуславка», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Дві сім'ї», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Суєта», «Мартин Боруля», «Наймичка», «Чумаки», «Безталанна», «Бондарівна», «Гандзя», «Сава Чалий», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Лимерівна», «Гетьман Дорошенко» та ін. 12 жовтня 1918 р. відбулася прем'єра «Розбійників» Ф. Шиллера, а 22 листопада – «Уріеля Акости» К. Гуцкова в постановці П. Саксаганського. Ці вистави стали гучними подіями для всієї української сцени.

Напрямок діяльності Народного театру не завжди викликав схвалення різномислячої публіки, особливо відгуки сучасників на його творчість часто були перейняті максималізмом, властивим тій буремній добі. Уїдливіми нападками знецінювалась навіть праця М. Заньковецької. Вона в листі до Н. Лазурської писала: «Бажання мене з'їсти велике, і зубки я уже почуваю... Не рахуючись у засобах... в газеті розносили всю трупу <...> де мене і Саксаганського і всіх облили поміями... Ось уже декілька спектаклів не одержуємо анонімних листів, котрі раніше нам перед спектаклями приносили за куліси, навіть з огірками і чарівними зверненнями: «Чу-чу, свинота! Геть, старі ганчірки, з Державного театру». Звичайно, ні я, ні Саксаганський таких привітань за все своє перебування на сцені не одержували. Зрозуміло, на мене як на невросценічку все це діяло гнітюче» [65].

Гнітюча атмосфера, образливі нападки, особливо від критиків і театрознавців, не минали і Л. Ліницьку. Так, Д. Антонович постійно підкреслював, що вона виконує ролі «з притиском мелодраматизму», з

цілковитим знуцанням писалось про те, що Л. Ліницькій рекомендується відмовитись від ролі Наталії Павлівни в «Брехні», тим паче, що в трупі є прекрасна молода артистка на цю роль Н. Дорошенко. Лиш один І. Мар'яненко, багатолітній партнер Ліницької і талановитий актор, виступив пізніше на захист артистки: «На вразливу і горду Любов Павлівну це справляло згубне враження. Вона категорично відмовилась від виконання цієї ролі» [116, с. 182].

Зважаючи на нездорові обставини, які склалися навколо трупи Державного народного театру і її найяскравіших представників (М. Заньковецької, Л. Ліницької, П. Саксаганського), ролі Л. Ліницької, яка була запрошена до трупи на ролі літніх молодиць і бабць, поступово знецінювались. Та артистка не здавалася: не лише великі ролі, але й малі епізоди були в неї зразково довершені. Всі ролі вона розробляла до найдрібніших штрихів, грала їх чітко, соковито, життєправдиво, без найменшого шаржування. Л. Ліницька належала до тих акторів, які могли бути і були режисерами своїх ролей. Пізніше до цієї когорти належали А. Бучма, Й. Гірняк, М. Крушельницький, а серед жінок Л. Гаккебуш та В. Чистякова.

У цьому періоді Л. Ліницька навіть серед епізодичних ролей грала ролі сильних особистостей, жінок з гострим і цільним характером: Митродора («Гетьман Дорошенко»), Шкандибиха («Лимерівна»), Ганна («Маруся Богуславка»), Гордиля («Циганка Аза»), Лимериха («За двома зайцями»), Хівря («Сорочинський ярмарок»), але й були ролі мало виразні, смирні: Євдокія Пилипівна Сірчиха («За двома зайцями»), Горпина («Не судилось»), Марія («Понад Дніпром»), Жозефіна («Гандзя»), Вустя («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»), Хотина («Дві сім'ї») та ін. І навіть у тих, здавалося б, невеличких ролях, артистка ніколи не збивалась на штамповану гру, не легковажила, шукала уміння індивідуалізувати кожен персонаж, а через цю індивідуалізовану дію особи зберігала колосальну пам'ять. Тому навіть у свої поважні літа просила суфлерів: «Мені не читайте, свою роль я знаю, мені це заважає». Цікаво, що в цих епізодичних ролях артистка в коротенькому епізоді

вкладала якесь своє власне, не позичене, але дуже особисте ставлення. Так, у виставі «Тарас Бульба», де Соломія роздумує, хвилюється й тужить над поснулими синами, Л. Ліницька «примушувала разом з нею плакати не тільки публіку, а й артистів, що грали ролі Остапа й Андрія і лежали вкриті ковдрою. І цього вона досягала не лише досконалою акторською технікою, а й ширими власними переживаннями, якими насичувала кожную свою роль, кожную виставу» [118, с. 104].

Окрім несприятливих умов життя і праці, гнітючих балачок і пересудів, морального приниження – мізерна зарплатня. Актори жили майже в злиднях: середня заробітна плата становила 300–400 крб., а підрахунок мінімального прожиткового мінімуму на одну особу в місяць становив 670–710 крб [152].

Але Л. Ліницьку остаточно зламала несподівана втрата улюбленого сина. Вона ще більше усамітнілась, постаріла й змарніла. Підтримки й захисту від злоби, заздрощів і лихослів'я не було ні від кого.

Після поховання сина Л. Ліницька стала мовчазною, відлюдькуватою, дуже зосередженою, майже нікого не пізнавала. Втративши надії, навіть і талант, до неї прийшли розчарування, горе, невпевненість, порожнеча й самотність. Смерть сина була найболючішою з усіх втрат, які артистка зазнала в житті. Проте до роботи в театр вона повернулася швидко. Життя проходило на роботі, на кладовищі та вдома в спорожнілій холодній кімнаті без надії, у хворобливій невпевненості в собі. У повному значенні слова Любов Павлівна стала жмутком нервів, замкнутості й безкінечного самоаналізу. Їй здавалось, що життя промайнуло, а особистого щастя в ньому так і не було.

Улітку 1922 р. Л. Ліницька виїздить відпочивати до м. Таганрога, де проживає в родині доньки, ніяк не може звикнути до втрати сина, адже материнське горе це невиліковна хвороба. Одна лише любов до театру дає їй сили жити, творити і служити мистецтву. Одначе на осінь її в Києві очікувала велика несподіванка: Державний народний театр, де вона працювала, був реорганізований. Його спадкоємцем став новий Український драматичний театр, що готувався відкрити свій сезон 15 вересня 1922 р. у приміщенні цього

ж Троїцького народного дому. Як тоді писалось, що з ініціативи театральної громадськості очолили театр актори й режисери О. Корольчук та Б. Романицький. По суті відбулось лише перейменування театру з «народного» в «драматичний», що стало причиною проголошення нового колективу й призначення нового керівництва. А за місяць була постанова Раднаркому України, що з нагоди 40-річчя творчої діяльності М. Заньковецької театрові було надане ім'я видатної артистки.

У складі трупі були М. Заньковецька, П. Саксаганський, Л. Ліницька, Ф. Левицький, І. Мар'яненко, С. Паньківський, В. Барвінок, В. Ковальський, А. Лучицька, В. Любарт, О. Полянська, І. Сагатовський, Р. Чичорський, Д. Угорний, Ф. Якубовська, З. Ярошенко, М. Янкевич та ін. Художник – І. Бурячок.

Відкрився театр виставою «Лихоліття» Г. Хоткевича, що присвячувалась подіям 1905 р., «театр ніби декларував, що його цікавлять ті твори, які пов'язані з революцією, з сучасністю» [154, с. 7]. Постановник вистави режисер Б. Романицький пізніше розповідав, що в постановці великого значення надавалося масовим сценам, особливо епізодам «на барикадах» і в «ресторані», які розроблені були глибоко і конкретно, у них виділялися індивідуалізовані характери персонажів <...> Це були перші кроки пошуку сучасника, хоч і в п'єсі, написаній в дожовтневий час» [162, с. 22]. Як п'єса Г. Хоткевича, так і вистава носила характер напруженої боротьби революційних мас. Майже всі ролі виписані були епізодичними, актори у виставі виконували ролі невеликі, але глибоко індивідуалізовані. Однією з таких постатей була роль матері революціонера студента Бориса – Софії Павлівни, яку виконувала Л. Ліницька. Її сина під час революційних подій і боротьби на барикаді було вбито. Роль Софії Павлівни була майже без слів. «На сцені в кімнаті вона сама, а за вікном на вулиці несуть тіло її загиблого сина. Це сцена виключно мімічна, і в ній артистка досягла такої сили виразності, що завжди викликала серед глядачів масовий плач – не лише жінок, а й чоловіків» [118, с. 91]. Образ, створений артисткою на сцені, був

взятий із життя, можливо, із власного, тому був психологічно умотивований і розроблений буквально по секундах до найдрібніших деталей та захоплював глядачів правдою реалістичного життя й продуманістю малюнка. На жаль, це була одна із передостанніх її ролей, що стала віртуозно-шедевральним завершенням багатолітньої сценічної праці артистки, що трансформувалась у витончену акторську техніку.

Останньою ж роботою артистки в Театрі М. Заньковецької була роль Черниці в Шевченківській поемі «Гайдамаки». [Уперше вистава «Гайдамаки» в інсценізації і постановці Л. Курбаса відбулася 13–14 березня 1920 р. у дні урочистого святкування сто шостих роковин з дня народження великого Кобзаря – *Л. О.*]. «Вірність Шевченковому задуму, висока художність інсценізації в тісному сплаві з режисерським баченням створили виставу, рівної якої доти не було в українському театрі. Вона і вводила глядача в світ далекої минувшини, і хвилювала його своєю співзвучністю з сучасними історичними подіями, і давала велику естетичну насолоду» [54, с. 23]. Головним у виставі, яку справедливо названо «Поємою народного гніву», «немає сумнівів, «Гайдамаки» були співзвучні часові й співпадали з ним суворістю вимог і безкомпромісною вірою у визвольну ідею, за яку належить платити кров'ю» [84, с. 126]. Сам Лесь Курбас у загальних вказівках до інсценізації поеми Т. Г. Шевченка зазначав: «Гайдамаки» - трагедія, драматичний твір, який шляхом виявлення впертої боротьби з великими перешкодами та тяжких страждань людей, обдарованих могутньою душевною організацією, викликає у глядачів здивування і співчуття» [97, с. 128].

Тодішній мистецький керівник Театру імені М. Заньковецької Б. Романицький пізніше заявляв: «Для мене Курбас у цій виставі – і великий реаліст, і великий новатор. <...> Тому природно, що ми звернулися до Курбаса з пропозицією, аби він нам дав право поставити його інсценівку. Була висловлена думка, щоб він сам і здійснив її. Лесь Курбас радо погодився поставити у нас «Гайдамаки» [162, с. 23]. На сцені Театру М. Заньковецької прем'єра «Гайдамаків» відбулася 3 листопада 1922 р. у Києві [162, с. 23].

«Лесь Курбас <...> переніс первісний задум «Гайдамаків» на сцену театру М. Заньковецької, зберігши і принцип оформлення, і її музичну партитуру із творів композиторів Рейнгольда Глієра, Наума Прусліна та Кирила Стеценка» [80, с. 62].

Б. Козак стверджує, що прихід Л. Курбаса до театру М. Заньковецької викликав у колективі і тривогу, і сподівання. «Акторам старшого покоління колишнього Державного народного театру, творчо вихованих на українській класичній драматургії, з усталеними естетичними смаками, нові театральні принципи революційного театру, які пропагував Л. Курбас, вочевидь були неприйнятні» [80, с. 62]. Тож Курбас змушений був переборювати в частини виконавців їхній внутрішній опір та ламати манеру їхньої звичної гри, застосовуючи свою стабільну вимогу до емоційного начала в акторській грі. Він домагався суворого контролю над емоціями, підкорення їх основній думці вистави – хвилювання повинно народжуватися від мислі, а не від стану. «У своїй історії Театр імені Марії Заньковецької ще тричі звертався до Шевченкових «Гайдамаків». І щоразу це були етапи його духовного утвердження» [81, с. 55].

Хоч у виставі були зайняті актори різних сценічних вмінь, та Лесь Курбас все-таки зумів організувати їх у злагоджений ансамбль. Це насамперед І. Мар'яненко (Гонта), О. Корольчук (Залізник), Г. Ігнатович (Ярема), В. Любарт (Оксана), Л. Ліницька (Черниця), С. Каргальський (Лейба), гарно працювали хористи «десяти слів поета» на чолі з К. Лучицькою.

Л. Ліницька в ролі Черниці мала лиш один вихід у сцені «Лебедин», де вона опікувалась у своїй келії за хворою Оксаною. Сцена ця проходила в загальному під супровід ліричної музики і була певною заспокійливою хвилиною перед кульмінаційною подією вистави – убивство Гонтою своїх синів та його трагічний монолог на фоні веселої мелодії козачка.

Любов Павлівна як досвідчений сценічний майстер насамперед чітко визначала й усвідомлювала пропоновані обставини – вона не лише монастирська черниця, але й людина, якій довірено опікувати цілком хвору й

непритомну дівчину. Тут потрібно було проявити не лише відповідальність, а й піклування, доброту і материнську ласку. Тому В. Любарт (Оксана) і Л. Ліницька (Черниця) проводили сцену в мінорних тонах [до речі, в першій постановці «Гайдамак» роль Черниці виконувала В. Яновичева, мати Л. Курбаса. – Л. О.]. На жаль, сьогодні не можна порівняти образи, відтворені В. Яновичевою та Л. Ліницькою. Проте сценічне завдання виконавиць було визначено конкретно: збереження життя звільненої від ворогів і ослабленої до безпам'ятства Оксани. Важливими для виконавиць були форми сценічної взаємодії. Оксана-Любарт спілкувалась з Черницею, як з рідною матір'ю, а Ліницька-Черниця виявляла до Оксани всю материнську ласку, доброту й турботливість: «Я тобою, пташко, веселюся». Під фінал епізоду Ліницька-Черниця надавала впевненості і спокою сердешній сиротині, тому фінальні слова Черниці звучали материнським благословенням, що підсилювалось впевнено хором і звучало луною:

«Черниця: Не журися. Сподівайся. Та богу молися» [53, с. 142].

Побажання Черниці-Ліницької, висловлене разом із хором словами, мовою, рухами й жестами, вносило атмосферу елегійності. У малій ролі Черниці Ліницька довела, що вона не лише переконливо і високохудожньо створювала образи центральних героїнь, а була ще й талановитим майстром епізоду.

Театр М. Заньковецької в Києві працював з 15 вересня 1922 р. до 5 лютого 1923 р., а далі змушений був через матеріальну скруту виїхати на гастролі і до 1941 р. працював у Запоріжжі, 1941–1944 рр. евакуація у східні райони, а в 1944 р. направлений на працю у Львів. Сьогодні він є діючим Львівським академічним українським драматичним театром імені М. К. Заньковецької, який восени 2017 р. відсвяткував свій 100-річний ювілей. Та саме одним із засновників цього театру була артистка яскравого таланту Л. П. Ліницька.

Хоча Л. Ліницька з Києва з Театром не виїхала, адже саме тут, у цьому місті, вона завоювала славу видатної української артистки, але тепер ще міцно

до нього прив'язала її синова могила. Після літньої відпустки повертається до Києва в серпні 1923 р., поселяється в кімнатці в приміщенні Троїцького народного дому, де організовується театр-студія «Жовтень», до якого і вступає артистка на ролі старих бабць. На одній із зустрічей з молодими акторами у театрі «Жовтень» Ліницька заявила: «Дух свій я віддала театрові». До самої смерті в Ліницької не зникла одержимість театром. Вона навіть в останні роки жила життям, не розмінюючи свого таланту «на базарі життєвої суєти. Радість творчої праці прикрашала її життя» [216, с. 107].

У розмові з племінницею М. Яроцькою-Бокидько Ліницька сказала: «Жовтень» перша школа українського нового актора. Студійці грають і вчаться. «Жовтень» буде ставити новий сучасний репертуар. «Жовтень» – театр-студія допоможе сформувати нового актора і залучить нового глядача» [222, с. 3].

Ще в 1920 р. Ліницька навідувалась до м. Коростишева, де проживала її сестра Надія Яроцька. Коростишівський районний виконавчий комітет вирішив відкрити в місті народний театр. Любов Павлівну запросили до складу комісії, що відбирала кандидатури для майбутнього театру. З цього часу почалася її співпраця із студійцями. І вже навіть хвора з паличкою артистка наїжджала до Коростишева для проведення занять із майстерності актора. Вона навчала й виховувала молодих акторів. Її талант народився заново, як спалах прощального вогню. Шкода, що ніхто і ніколи не записував уроків-зустрічей з коростишівськими учнями. Хоч у фрагментах спогадів студійців є цікаві висловлювання, які переконують, що у Любові Павлівни був свій метод праці з новачками. Вона ніколи не показувала, як зіграти ту чи іншу сцену чи етюд на фізично-психологічну дію. Цим артистка домагалась від учнів насамперед розуміння сутності акторської професії – зробити чужий текст своїм і доносити, розкривати його не чужим, а своїм голосом. Її розповіді, всі запитання до студійців, завдання й обговорення їхнього виконання, покази безперечно сприяли розкриттю, вживанню і засвоєнню сценічних прийомів. Ліницька ніколи не втомлювалась допомагати учасникам, хоч офіційно не була

призначена керівником студії, «а працювала безкоштовно, навчаючи всіх бажаючих» [223, с. 2].

Одна з учениць, Феодосія Бокитько-Горбенко, пізніше відома співачка, згадувала, що Любов Павлівна сама була професійною співачкою і завжди з радістю допомагала вокалістам у зміцненні їхніх вокальних можливостей, її заповіддю були слова: «Співайте так, як відчуваєте, шукайте підтекст, пісня дана людині, як і розмовна мова, для вираження думок. Співати заради звуку – все одно, що кричати без змісту» [13].

Як стверджує краєзнавець О. Буханов, Коростишівський театр ім. Б. Грінченка відкрився постановкою поеми Д. Бідного «Головна вулиця» у 1921 р. Студійці майстерно komponували монтажі, використовували в постановці мелодекламацію і читання колективного гекзаметру. Для більш серйозного підсумкового заняття студійці готували масштабну постановку «Коростишівська легенда». Матеріал з історії Речі Посполитої, зокрема з життя короля Ягайла, події відбувалися в Коростишеві. За задумом Ліницької вистава повинна була гратися не в приміщенні театру, а на лоні природи.

Шкода, що передчасна смерть Любові Павлівни не довела роботу над постановкою до завершення. Проте більшість учнів із Коростишівської студії в майбутньому стали професійними акторами, співаками й танцюристами. Багато років на основі студії працював Коростишівський народний театр, який з успіхом грав п'єси Карпенка-Карого, Лесі Українки, Гоголя, Чехова й Шиллера. До всієї різноманітності акторсько-виконавського таланту, Любов Ліницька наприкінці життя блискуче виявила вміння театрального педагога – і це не дивно, адже за освітою вона мала диплом вчительки.

Видатний діяч українського театру В. Василько, якого небезпідставно можна назвати учнем Ліницької, про її педагогічний талант писав: «Глибоко уважно, по-материнському придивлялась Любов Павлівна до кожного із нас. Знов-таки не нав'язуючи своїм авторитетом, не повчаючи, якось непомітно завжди старалась допомогти молодому акторові. Причому вона не лише давала практичні поради, як зробити те чи інше місце ролі, як перебороти в собі дефект,

а й наставляла нас на «істинну путь», вчила нас бути скромними і вимогливими до себе. Любов Павлівна вболівала і за етико-моральний стан молоді і часто доводила нас до пуття своїми застереженнями і порадами. Багато материнського було у її вдачі. Вона завжди вказувала на такі дрібниці нашої поведінки, що нам і в голову не спадало, що це має відношення до роботи актора» [18, с. 49].

Праця в новоутвореному театрі «Жовтень», зустрічі з коростишівськими студійцями дали можливість Любові Павлівні відчувати контакт з людьми, з молоддю, сприяли відродженню творчого духу та відновленню життєвих сил. Дали відчуття ґрунту для її творчості. Але, на жаль, сили в артистки були вже не ті, старість давалася взнаки. Любов Павлівна і надалі продовжувала жити відлюдно, нікого близько не підпускала, ніби соромилась своєї безвихідності. Крім того, умови праці в новому театрі-студії були важкі, часто відбувалися виїзні вистави у віддалених районах міста, приміщення театру ремонтувалося і не опалювалось. «У кімнаті, де живе Любов Павлівна, температура рідко буває вище за +5 градусів, і через це у неї відморожено пальці на лівій руці. І все ж таки вона знаходить у собі сили мало не щодня відвідувати на Байковому кладовищі могилу сина, незважаючи ні на дощ, ні на мороз» [118, с. 98].

Василько згадує, що він провідав артистку по праву молодшого товариша по роботі і був страшенно вражений домашньою атмосферою і обстановкою її життя: «Простеньке залізне ліжко, звичайний стіл (може, навіть запозичений з театральних меблів), дві давно знайомі скрині з костюмами, кілька стільців, етажерка з книгами, а на ній великі пачки переписаних рукою самої Любові Павлівни ролей, акуратно зв'язаних шнурочком. Небагато фото близьких і рідних їй людей. В центрі збільшений портрет сина та її самої <...> Завжди чуйна до людського горя, вона свій скромний академічний пайок роздавала жебракам. Холодно, непривітно було в кімнаті артистки. Любов Павлівна розмовляла ще тихіше й повільніше, якимось задумливо, із спокійною мудрістю, не кажучи жодного зайвого слова. Великий

душевний тягар несла в собі ця мужня жінка, театральний велетень, що самотньо доживав свій вік» [20, с. 171].

Любов Павлівна, мабуть, вже й сама відчувала свою знесиленість, і в листах до доньки в січні 1924 р. уже жалілась про те, що в неї зовсім мало сил. Проте ще хоче дограти в театрі до завершення сезону, а потім весною хоче впорядкувати синову могилу, і тоді вже зможе їхати додому в Таганрог, і там доживати віку.

Проте ці надії артистки не справдилися. Кінець прийшов несподівано. Зранку 5 лютого 1924 р. Любов Павлівна втратила свідомість, а через дві години її життя зупинилось. За 36 років подвижницької сценічної діяльності велика трудівниця сцени не прийшла ранком на репетицію в театр «Жовтень». Усім стало зрозуміло, що трапилось щось надзвичайне – не могла Ліницька не з'явитись без вагомої причини на репетицію, ані навіть запізнитись. І коли прийшли до неї у кімнату, то знайшли її вже мертвою.

Смерть Ліницької стала важкою і безповоротною втратою для українського театру. Все її життя було відповіддю на тогочасний вислів: «О, йдіть, ідіть до театру, живіть і помріть у ньому, якщо можете!» Любов Ліницька – змогла.

8 лютого 1924 р. у Києві на цвинтарі ховали видатну українську артистку. Василько свідчить, що ховали Любов Павлівну досить урочисто, поминальну молитву було відправлено в Софійському соборі, після чого траурна процесія пішла біля оперного театру із зупинкою, а потім вниз і зупинялись біля всіх театрів. Особливо урочисто, з промовами й квітами проводжав її театр Троїцького народного дому, де стільки років успішно творила артистка, збираючи повний зал київської публіки, і де вона жила останні роки. Шлях пролягав повз будинок, де жила Марія Костянтинівна Заньковецька. За труною йшли близькі друзі й багатолітні сценічні партнери, йшов П. Саксаганський, а за вікном стояла вже важко хвора довголітня товаришка і партнерка по сцені Марія Заньковецька, яка на покладеному вінку на труну Ліницької написала: «До кращого побачення, незабутня сестро!»

Процесія повернула до Байкового кладовища, де не поруч з могилами видатних діячів, не на головній алеї, а зовсім осторонь над яром, але біля місця вічного спокою сина поховали актрису.

За всі 59 років життя і за 36 років чесної невтомної праці з усіх мрій Любові Павлівни, як сповіщали некрологи й висловлювались сучасники, здійснилася одна – мрія про життя в мистецтві, мрія про служіння театрові. Весь свій талант, усі свої духовно-творчі сили й визначну майстерність артистка віддала глядачам, за що отримала їхнє визнання й незгасаючу любов.

Висновки до розділу 4

Шість напружених років (1909–1915) праці Л. Ліницької в Першому стаціонарному театрі М. Садовського підтвердили широку жанрово-стильову різновекторність сценічної практики артистки. Вона виявила високу акторську майстерність при виконанні ролей як в українському класичному репертуарі, так і в драматургії новаторської тематично-стильової поетики, представлені творчістю В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської.

У названий період український театр М. Садовського був загально визнаний найкращим у художньому значенні сценічним колективом в Україні. Безперечно, що в цьому була вагома доля творчих досягнень його прем'єрші Л. Ліницької, яка перебувала в розквіті своїх творчих сил.

Крім того, Л. Ліницька була активним сценічним діячем, що торувала шлях українського театру перехідного періоду: від реалістичного театру класичних форм до театру новаторсько-модернових виражальних засобів. У драматургії цього спрямування Л. Ліницька була першовиконавицею центральних жіночих ролей: Наталія Павлівна «Брехня», Ольга «Земля», Сусанна «Казка старого млина», Ліна «Крила» та інші.

Режисерський досвід і вміння М. Садовського та І. Мар'яненка в постановці п'єс європейської поетики при грі талановитих виконавців (сам М. Садовський, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, О. Корольчук, С. Паньківський і особливо Л. Ліницька) в міцному акторському ансамблі створили

передумови до утвердження засад театральної мистецької театральної умовності.

Л. Ліницька як основна виконавиця жіночих ролей у новаторських п'єсах продемонструвала широкомасштабний талант акторського універсалізму. Сценічне освоєння принципів нової драми у виставах за участі Л. Ліницької мало вплив на зростання сценічної культури в цілому і на подальшу творчість режисерів, акторів, художників, критиків, а зрештою і на глядача, на його призвичаєння до засад сценічного модернізму.

Переборюючи нелегкі життєво-творчі умови праці у театрі М. Садовського, Л. Ліницька сформувалась самодостатньою творчою особистістю. Вона впевнено стала працювати в антрепренерській трупі «Товариства українських артистів за участі П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка», де з особливими зовнішніми і внутрішніми даними, з великим експресивним драматичним талантом та неповторними ліризмом рівнозначно виступала в одному рівні в акторському ансамблі із М. Заньковецькою та П. Саксаганським.

У артистки не згасала одержимість сценічною творчістю і в подальшій роботі в перших державних українських театрах – Національному, Народному, Театрі імені М. Заньковецької і театру-студії «Жовтень», де вона відчувала контакти з новітньою публікою, з молоддю, що сприяли відродженню творчого духу та відновленню життєвих сил. Сценічні шедеври Л. Ліницької: Парнель («Тартюф»), Настасія («Пригвожені»), Софія Павлівна («Лихоліття»), Свиридиha («Оборона Буші»), Шкандибиха («Лимерівна»), Гордиля («Циганка Аза»), Соломія («Тарас Бульба») – всі ці ролі літніх жінок зайняли гідне місце в історії українського театру початку ХХ століття.

ВИСНОВКИ

У дисертаційній праці здійснено комплексне театрознавче дослідження формування акторської творчості Л. П. Ліницької на тлі динаміки творчих пошуків в українському театральному мистецтві кінця XIX – початку XX ст. У наслідок реалізації поставленої мети були досягнуті такі наукові результати.

1. Проаналізовано роботи тогочасних театральних теоретиків М. Вороного, П. Руліна, науковців С. Єфремова, Д. Антоновича, рецензентів С. Короліва, В. Чаговця, колег по спільній сценічній діяльності О. Корольчука, Г. Маринича та ін., які ще за життя актриси засвідчували активну участь Ліницької в театральному процесі України кінця XIX – початку XX ст. Опановано матеріали збірника про творчий шлях артистки Ю. Меженка та В. Василька, а також спогади багаторічного сценічного партнера Л. Ліницької І. Мар'яненка. Їхні праці характеризуємо як основоположні для осмислення обраної теми.

Корисними для дослідження стали наукові розвідки як колективних, так і одноосібних праць, у яких встановлюються історичні істини й відтворюються картини театального процесу періоду дослідження: Р. Пилипчука, Г. Веселовської, М. Гринишиної, П. Кравчука, Б. Козака, В. Гайдабури, Т. Жицької та ін., які спрямували наш вектор вивчення творчого шляху актриси, її трансформації та визначення її акторської творчої індивідуальності.

У роботі для реконструкції ролей обґрунтовано використані твори драматургів І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, П. Мирного, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Я. Гордіна, Г. Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської, які дали можливість простежити й проаналізувати широту жанрово-стильових особливостей таланту артистки.

Висвітлено діяльність не лише театральних колективів, які визначали зміст і стильові напрямки театального процесу в Україні, а й персоналії, які особисто зробили свій внесок у творення цього процесу: Г. Борисоглібська,

В. Василько, М. Вороний, І. Замичковський, Є. Зарницька, П. Коваленко, О. Корольчук, О. Курбас, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, С. Паньківський, Б. Романицький, М. Садовський, П. Саксаганський, О. Суслов, О. Суходольський та багато інших, і в цей ряд тогочасних славетних виконавців входить самотня актриса високого професіоналізму, з широким творчим діапазоном – Любов Ліницька.

Опрацьовано архівні матеріали державних музеїв, у яких виявлені події театрального процесу, котрі вплинули на формування творчих поглядів актриси. В роботі використані факти автобіографічного характеру з особистих музейних фондів Л. Ліницької (щоденники, епістолярна спадщина) та її сценічних партнерів, що дало можливість уточнити й висвітлити реалії особистого життя артистки, які безпосередньо мали вплив на її становлення, розвиток та творчу діяльність.

2. Проаналізовано специфіку соціокультурного середовища, яке стало формотворчим фактором у становленні творчої особистості Л. Ліницької. Висвітлено малодосліджений початковий період сценічних випробувань і дебютів Л. Ліницької у різнохарактерних ролях.

Виявлено, що найперше захоплення сценою і навичками акторської праці Л. Ліницька набула ще в роки навчання в Харківській жіночій гімназії, коли мешкала в домі відомого мистецького діяча В. Александрова і брала участь у аматорських домашніх виставах. З'ясовано, що після закінчення навчання в Любові Павлівни твердо сформувався рішення – стати артисткою, але перші дві спроби вийти на професійну сцену виявилися невдалими. Одружившись із провінційним актором Іваном Загорським, Любов Павлівна з прізвищем Загорська починає працювати в професійних трупах – Муравйова-Михайлова, Іванова та Шаповалова, де молода артистка здобуває певні вміння та навички у неї пробуджується сценічний темперамент. В наслідок чого в її творчому доробку з'являється невеликий список різнопланових ролей.

3. Простежено початковий етап творчого становлення Л. Ліницької в трупі М. Кропивницького, де вона успішно дебютувала на професійній сцені

та плідно опановувала напрацьовані ним принципи основ акторської професії в практичній сценічній «школі», який прийняв її до своєї трупи і відразу доручив виконувати ролі героїнь. За відсутності знання техніки сценічної гри перші успіхи артистки здобувались при допомозі виразних психофізичних даних та інстинкту, інтуїції та лірико-патетизму.

Виявлено, що вже тоді Л. Ліницька зрозуміла, що особливе місце в роботі над роллю займає визначення й розуміння сценічної дії, яке ставало основою акторської гри. Їй назавжди стали зрозумілими принципи М. Кропивницького, який від виконавця вимагав проникнення в «стан образу», зважаючи на цілий комплекс чуттєвого й інтелектуального глядацького сприйняття трактовки ролі як виразника конкретної думки як п'єси, так і вистави. В умовах синтетичного театру за основу праці над образом Л. Ліницька поклала правду, простоту і щирість, виразну пластику, вокальні дані, а також зростаюче прагнення до відтворення героїчно-активних жіночих постатей. Володіючи від природи дужим грудним голосом, наполегливо розвивала його діапазон і активно вдосконалювала техніку подачі слова, що з рештою допомогло їй стати майстром сценічного монологу.

З'ясовано, що неоціненний практичний досвід Л. Ліницькій давала праця у виставах з талановитими акторами-партнерами, такими, як сам М. Кропивницький, Ф. Левицький, Г. Борисоглібська, О. Суслов та Г. Затиркевич-Карпинська.

Досліджений період перебування Л. Ліницької в трупі М. Кропивницького став результатом опанування нею акторської професії. Досвід, набутий за час праці в трупі М. Кропивницького та, не тільки відкрив можливість до здійснення життєвої мрії Любові Павлівни, а й утвердив переконання і впевненість у правильності вибору свого життєво-професійного шляху, адже вона стала провідною виконавицею центральних жіночих ролей у першорядній трупі української сцени.

4. У даному дослідженні проаналізовано діяльність Л. Ліницької в трупі М. Старицького, де в актриси відбулась трансформація засобів сценічної

виразності. Вона розширила жанрові особливості творення образів у гострохарактерних комедіях, високих трагедіях і музичних постановках.

Простежено процес подальшого творчого становлення, де Л. Ліницька навчилась діяти на сцені результативно (майстерно впливати на партнера зі своїм ставленням до подій, виразно слухати, активно спостерігати і оцінювати, діяти засобами сценічного мовчання, точно фіксувати мізансцени і в залежності від особливостей свого обдарування жити в сценічному образі) та зміцнила свої вокальні здатності, розширивши голосовий діапазон, що дало можливість виконувати оперні партії.

5. Систематизовано період найдовшої праці Л. Ліницької в трупі братів Тобілевичів (П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого), де відбулося остаточне формування артистичної індивідуальності артистки. Проаналізовано методику акторського навчання П. Саксаганського, при якому органічно поєднувались: природний темперамент актора, освоєння засобів сценічної виразності, навичок побудови евфонічної партитури ролі, розум і відчуття, що стали фундаментом практичних здобутків українського театру перших десятиліть ХХ ст.

Саме під час роботи в трупі Тобілевичів Любов Павлівна засвоїла і застосовувала на практиці аксіому П. Саксаганського: покладатися в процесі праці над роллю не тільки на талант і натхнення, але й водночас використовувати засади техніки гри, які мусять виявлятися після глибокого аналізу п'єси і ролі, при чіткому й глибокому розробленні всієї сукупності дійових завдань і деталей, штрихів та рис характеру дійової особи, уникаючи невинуватих рухів і випадкових жестів, зовнішніх ефектів та штучної модуляції голосу, але й водночас вибудовувати логіку розвитку образу і пильнувати про підкорення його загальній тональності вистави.

З'ясовано, що Л. Ліницька в 1891 р. вступила до трупи братів Тобілевичів, де працювала з незначними перервами вісімнадцять років. Поетика драматурга І. Карпенка-Карого і режисура П. Саксаганського ставили перед артисткою нові творчі вимоги. У п'єсах І. Франка, І. Тобілевича, Панаса

Мирного вимагалось, щоб засоби сценічної виразності народжувались не в підсвідомості, а продумано вироблялись і засвоювались, інтуїція не ігнорувалась, але перевірялась. Тобто емоційність відшліфовувалась доцільністю, визначалась думкою ролі та вистави. Важливим стало народження існування ансамблю виконавців у виставі, а також уважне сприйняття партнера.

Встановлено, що в цій антрепризі Любов Павлівна грала у 47 різних п'єсах, з них у десяти І. Карпенка-Карого, дванадцяти – М. Старицького, дев'яти – М. Кропивницького; крім цього, виступала в п'єсах І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського, Панаса Мирного, Олени Пчілки та ін. За роки праці із П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим у Л. Ліницької визріла своєрідна палітра – відтворити в ролі своє розуміння і свій досвід у тій формі, яка за її уявленням найбільше підходила до пропонованого образу у виставі. Невипадково її гру вже часто стали порівнювати з мистецтвом гри М. Заньковецької.

Досліджено і реконструйовано успішну співпрацю Л. Ліницької в дуетному сценічному партнерстві із П. Саксаганським у виставах: «Безталанна» (Гнат і Софія, Гнат і Варка), «Гуцули» (Антось і Пракседа), «Бондарівна» (Тарас і Тетяна), «Батькова казка» (Никодим і Марина), що зумовило утворення органічного акторського ансамблю.

Для Л. Ліницької роки праці в трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого були часом натхненної праці над собою, внаслідок якої вона досягла вершини професійної майстерності, що беззастережно відповідало статусу провідної актриси. Успішне виконання головних ролей в українській драматургії слід пояснити не лише великим талантом артистки, але й надбанням сценічного вміння, що в сукупності підкорювало глядачів широкою принадністю і невичерпною харизматичністю.

У ході дослідження виявлено, що Л. Ліницька значно розширила жанрово-тематичні ознаки акторської діяльності, що стало передумовою

напрацювання подальших пошуків нових власних індивідуальних засобів виразності актора. Це дало їй можливість плідно працювати у перехідному періоді українського театру від побутово-психологічного до умовно-модернового стилю.

6. Простежено й охарактеризовано шість років напруженої праці (1909–1915) Л. Ліницької у Першому стаціонарному театрі М. Садовського, які окреслили специфіку широкої жанрово-стильової різновекторності сценічної практики артистки, яка виявляла високу акторську майстерність при виконанні ролей як в українському класичному репертуарі, так і у драматургії новаторської тематично-стильової поетики, представленою творчістю В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка.

Встановлено, що в цій трупі Л. Ліницька одержала досвід роботи у п'єсах зарубіжних авторів: «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Королева Сабат» А. Марека, «Гибель «Надії»» Геєрманса (Іо), «Мораль пані Дульської» Запольської (Юмасевичеву), «Зачарованому колі» Риделя (Марину), що давало можливість наблизитись до вимог сучасного європейського театрального процесу.

Виявлено і реконструйовано виконання Л. Ліницькою новаторських ролей у новітній модерновій драматургії: «Гетьман Дорошенко» (Митродора), «Крила» (Ліна Федорівна) Л. Старицької-Черняхівської; «Земля» (Ольга), «Казка старого млина» (Сусанна) С. Черкасенка, «Брехня» (Наталія Павлівна), «Натусь» (Христя Парменівна) В. Винниченка, де актриса була першовиконавицею центральних жіночих ролей.

Л. Ліницька продемонструвала широкомасштабний талант акторського професіоналізму як основна виконавиця жіночих ролей у новаторських п'єсах. Розширення стилістичної сценічної практики, набуття ознак акторського універсалізму сприяло конотації динаміки творчих шукань актриси в сценічному мистецтві в перші десятиліття ХХ ст. З'ясовано, що сценічне освоєння принципів нової драми у виставах за участі Л. Ліницької мало вплив на зростання сценічної культури в цілому і на подальшу творчість режисерів,

акторів, художників, критиків, а зрештою і на глядача, на його призвичаєння до засад сценічного модернізму.

7. На основі вивчення матеріалів вдалось відновити повний перелік ролей зіграних у цей період. Результати дослідження сценічної практики трупи «Товариства українських артистів за участі П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка» (1915–1917) дають підстави стверджувати, що Л. Ліницька впевнено увійшла до мистецького гурту талановитих виконавців, де зі своїми особливими зовнішніми і внутрішніми даними, з великим експресивним драматичним темпераментом та неповторним ліризмом рівнозначно виступала в акторському ансамблі із М. Заньковецькою та П. Саксаганським.

Встановлено «Товаристві» Л. Ліницька в більшості виконувала свої старі ролі, а з нових були: Палажка («Ніч під Івана Купала» М. Старицького) і Марія («Огнений змії» Л. Яновської), де партнерами артистки були М. Заньковецька (Лідія) та І. Мар'яненко (Іван).

8. Досліджено творчий внесок останнього періоду творчої діяльності Л. Ліницької у перших державних українських театрах: Національному театрі (1917–1918), Народному театрі (1918–1922) і Театрі імені М. Заньковецької (1922–1923). Акцентовано увагу на виконанні драматичних ролей нового для актриси амплуа – ролей літніх жінок.

Реконструйовано сценічні образи персонажів, що стали тогочасними акторськими шедеврами: Гордиля («Циганка Аза»), Шкандибиха («Лимерівна»), Свиридиха («Оборона Буші»), Соломія («Тарас Бульба»), Софія Павлівна («Лихоліття»), Настасія («Пригвожені») і Парнель («Тартюф»). Зазначені ролі літніх жінок у виконанні Ліницької стали взірцем для молодих виконавець, які починали свій сценічний шлях на сцені державних театрів.

9. З'ясовано, що в останні роки життя артистка співпрацювала із студійцями м. Коростишева. Зі спогадів студійців встановлено, що

Л. Ліницька навчала й виховувала молодих акторів, проводячи заняття з акторської майстерності.

В рамках формування педагогічної практики Л. Ліницька акцентувала увагу на засвоєнні і реалізації студійцями сценічних задач в умовах психофізичної дії. Більшість вихованців Л. Ліницької продовжили свою творчу самореалізацію на професійній сцені. Ці факти беззаперечно засвідчують, що Л. Ліницька окрім театрального таланту, володіла здібностями театрального педагога.

Наявний репертуарний список актриси, відтворений в наслідок наукового дослідження і введення до наукового обігу нових архівних матеріалів, засвідчив, що в її виконавському арсеналі було понад 140 ролей.

Таким чином за 36 років роботи на українській сцені Л. Ліницька посіла чинне місце в театральному процесі кінця XIX - початку XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. В. [Ніковський А.]. Труппа М. Садовського // Рада. 1913. 21 листопада.
2. Александровський Г. Український театр: «Крила», буденна драма на IV дії Л. Старицької Черняхівської // Сяйво. 1914. № 14. С. 96–101.
3. Ан. «Весняні сни » комедія на 4 дії А. Добровольського // Рада. 1914. 18 червня.
4. Антонович Д. В Національному театрі // Робітничка газета. 1917. 24 жовтня.
5. Антонович Д. Відкриття першого Українського Національного театру // Робітничка газета. 1917. 19 вересня.
6. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 272 с.
7. Антонович Д. У Національному театрі грають Мольєра // Робітничка газета. 1917. 13 грудня.
8. Alienus [Павло Богацький]. Нова драма (З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. Садовського) // Українська хата. Київ, 1911. № 3. С. 187.
9. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. Вінниця: Велес, 2003. 89 с.
10. Білаштан Я. Іван Франко і театр. Київ: Мистецтво, 1967. 160 с.
11. Білецький О. Микола Вороний // Поезії. Харків, 1929. С. 26–27.
12. Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. 66 с.
13. Бокитько-Горбенко Ф. Спомин про Л. П. Ліницьку // МТМКУ. Архів Л. Ліницької. Інв. № 11615.
14. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. Київ: Мистецтво, 1948. 328 с.
15. Venevolus [Василь Василько]. «Натусь», п'єса В. Винниченка // Сяйво. 1913. № 10–12. С. 256–257.

16. В. Р. [Валер'ян Ревуцький]. Енциклопедія українознавства. Париж-Нью-Йорк: Наукове Товариство ім. Шевченка; Видавництво «Молоде життя», 1962. Т. 4: словникова частина. 1600 с.
17. Василько А. [Андрій Ніковський]. «Натусь», п'єса на 4 дії В. Винниченка // Рада. 1913. 15 жовтня.
18. Василько В. Любов Павлівна Ліницька: рукопис // МТМКУ. Арх. В. Василька. Фонд рукописів – «Р», № 5076. Арк. 28.
19. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1962. 196 с.
20. Василько В. Спогади про Л. Ліницьку // Любов Павлівна Ліницька: збірник. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. С. 109–176.
21. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 406 с.
22. Василько В. Ф. В. Левицький. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. 115 с.
23. Василько В. Щоденник // Архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 653. Спр. 189. Оп. 2. Арк. 106.
24. Василько В. Щоденник 1914–1918 // МТМКУ. Ф. № 10369.
25. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920). Київ: Темпора, 2018. 410 с.
26. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. Київ: Гнозіс, 2007. 326 с.
27. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Брехня» В. Винниченка // Рада. 1911. 22 січня.
28. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» // Рада. 1910. 19 грудня.
29. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Людожери» // Рада. 1910. 26 жовтня.

30. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. «Помста гуцула» // Рада. 1910. 4 квітня.
31. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. Труппа М. К. Садовського (сезон 1911–1912 року) // Рада. 1912. 1 травня.
32. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. Труппа Миколи Садовського // Рада. 1910. 28 липня.
33. Вечерницький А. [Кузьминський О.]. Український театр // Рада. 1910. 13 березня.
34. Винниченко В. Вибрані твори. Київ: Мистецтво, 1991. 603 с.
35. Винниченко В. Лист до Є. Чикаленка від 24 серпня 1912 року // Відділ рукописів ЦНБ імені В. Вернадського АН України. Фонд 293.
36. Винниченко В. Щоденник. Едмонтон–Нью-Йорк, 1980. Т. 1. 500 с.
37. Вороний М. Одкритий лист // Літературно-науковий вісник. 1901. Т. XVI. Ч. 9. С. 14.
38. Вороний М. Твори. Київ: Дніпро, 1989. 687 с.
39. Вороний М. Театр і драма. Київ: Мистецтво, 1989. 405 с.
40. Гаєвський Ф. «Лимерівна» на сцені / Панас Мирний. Лимерівна. Київ: Мистецтво, 1953. С. 114–130.
41. Гайдабура В. Ганна Борисглібська. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 233 с.
42. Гальченко С. Мазепа у праці Володимира Сосюри // Збірник Розстріляне безсмертя. Київ: Знання, 2010. 336 с.
43. Григор'єв Г. У старому Києві. Спогади. Київ, 1961. 356 с.
44. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Київ: Фенікс, 2013. 343 с.
45. Грінченко Б. Народний театр // Літературно-науковий вісник. 1900. Т. XI. Кн. 9. С. 174.
46. Грінченко Б. Твори: У 2 т. Київ: Наукова думка, 1991. Т. 2. 469 с.
47. Гуменюк В. Сила краси. Сімферополь, 2001. 339 с.

48. Д. А. [Дмитро Антонович]. Національний театр // Робітнича газета. 1918. 11 травня.
49. Д. Д. [Дорошенко Д.]. Театр М. Садовського. // Рада. 1907. 14 жовтня.
50. Д. Д. [Дорошенко Д.]. Труппа М. Садовського. «В липневу ніч» // Рада. 1907. 11 квітня.
51. Демідко О. Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя. Київ: КНТ, 2017. 274 с.
52. Див. Лемещенко Г. «Мазепа» Юліуша Словацького у трупі українського артиста Миколи Садовського (Київ, 1913-1918) // Юліуш Словацький і Україна/ Зб.: Наукових праць / Київські полоністичні студії. Київ: Бібліотека українця, 2000. С. 318-332.
53. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки». Київ: Мистецтво, 1980. 176 с.
54. Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву. Київ: Мистецтво, 1972. 226 с.
55. Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Україна. Київ, 1907. № 4. С. 125.
56. Дорошенко О. Із спогадів // Марко Лукич Кропивницький: збірка. Київ: Мистецтво, 1955. С. 32.
57. Дузь І. Марія Садовська. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 73 с.
58. Дурилін С. Марія Заньковецька. 1860-1934. Життя і творчість // Київ: Мистецтво, 1955. 520 с.
59. Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. Київ: Наукова думка, 1979. 123 с.
60. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 686 с.
61. Єфремов С. На почесній постаті // Рада. 1913. 16 жовтня. № 236.
62. Єфремович. Садовський та його труппа // Рада. 1908. 23 лютого.

63. Жицька Т. Драматургія Спиридона Черкасенка на сцені Київського театру М. Садовського // Мистецтвознавство України. 2000. Вип. 1. С. 223.
64. Залеська-Онишкевич Л. Антологія модерної української драми. Київ, 1998. 532 с.
65. Заньковецька М. Лист до Н. М. Богомолець-Лазурської від 15 жовтня 1918 р. // МТМКУ. Ф. Р., інв. № 6605.
66. Інформація. «Зачароване коло» Л. Ріделя // Нова рада. 1917. 10 листопада.
67. Історія українського театру (1900–1945). Київ: НАН України, 2009. Т. 2. 866 с.
68. Історія української літератури. Київ: Наукова думка, 1959. Т. 4, кн. 2. 450 с.
69. Історія української літератури ХХ століття. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. 781 с.
70. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1958. 323 с.
71. Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 1. 389 с.
72. Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 2. 396 с.
73. Киричок П. Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1985. 150 с.
74. Кисіль О. Український театр. Київ: Книгоспілка, 1925. 178 с.
75. Кінзерська Т. Талан і талант (вистава-концерт) та інше. Київ: Український пріоритет, 2020. 232 с.
76. Кінзерська Т. Єфросинія Зарницька. Київ: Український центр духовної культури, 2005. 251 с.
77. Клековкін О. *Mise en scene* / Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар // Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Арт Економі, 2012. 118 с.
78. Коваленко П. Незабутнє. Спогади старого актора. Київ, 1962. 271 с.
79. Коваленко П. Шлях на сцену. Київ: Мистецтво, 1964. 300 с.

80. Козак Б. «Гайдамаки» Тараса Шевченка на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької (1922–1988) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 14. С. 60.–73.
81. Козак Б. Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес, 2010. 452 с.
82. Коломієць Р. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. Київ: Мистецтво, 1984. 100 с.
83. Комаров М. Українська драматургія: збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906 рр.). Одеса: Друкарня Є. Фесенка, 1906. 231 с.
84. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 468 с.
85. 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.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 22. С. 15–26.
86. Кравчук П. Комедія Олени Пчілки «Світова річ» на сцені театру українських корифеїв // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 2016. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2016. С. 21–23.
87. Кравчук П. «Мазепа» — маловідома п'єса І. К. Карпенка-Карого // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17. С. 47-57.
88. Кравчук П. Режисерські пошуки І. Мар'яненка у виставах за п'єсами В. Винниченка // Київ: Мистецтвознавство України, 2001. Вип. 2. С. 186–196.
89. Крижицький Г. Випереджаючи час. Київ: Мистецтво, 1984. 96 с.

90. Кропивницький В. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького. Київ: Мистецтво, 1968. 213 с.
91. Кропивницький М. Збірник статей, спогадів і матеріалів. Київ: Мистецтво, 1955. 530 с.
92. Кропивницький М. Лист до А. Маркович від 28 грудня 1880 р. // Кропивницький М. Твори: В 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1960. Т. 6. С. 104.
93. Кропивницький М. Лист до Д. Гайдамаки від 20 березня 1905 р. // Кропивницький М. Твори: В 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1960. Т. 6. С. 443.
94. Кропивницький М. Лист до сина К. Вукотича-Кропивницького від 20 лютого 1907 р. // Слабченко Т. З листування М. Л. Кропивницького. Київ: Держ. вид-во України, 1927. С. 27.
95. Кропивницький М. Твори: В 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1958. Т. 1. 575 с.
96. Кропивницький М. Твори: В 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1958. Т. 2. 568 с.
97. Курбас Лесь. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, - документи // упоряд., техн. ред. О. Зінкевич; ред. В. Ревуцький. Балтимор; Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
98. Левицький Ф. Великий талант // Марко Лукич Кропивницький: збірник. Київ: Мистецтво, 1955. 530 с.
99. Лемещенко Г. «Мазепа» Ю. Словацького в українському драматичному театрі наприкінці XIX на початку XX ст. // Українсько-польські культурні відносини XIX-XX століття. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2003. С. 171-188.
100. Леоненко Р. Український Національний театр і розвиток мистецьких традицій корифеїв // Історія Українського театру. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Т. 2: 1900–1945. 866 с.

101. Лист Ліницької Л. до сестри Надії // Архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд І. Волошина. № 1166, опис 1, спр. 197. Арк. 6.
102. Ліницька Л. Автобіографія // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 11609.
103. Ліницька Л. Лист до батька П. Ліницького від 9 грудня 1888 р. // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 2923.
104. Ліницька Л. Лист до батька П. Ліницького від 17 грудня 1893 р. // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 2939.
105. Ліницька Л. Лист до батька Павла Ліницького від 19 січня 1896 року // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 2923.
106. Ліницька Л. Лист до батька Павла Ліницького від 14 квітня 1896 року // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 2977.
107. Літературознавчий словник: Вид. друге. Київ: Академія, 2007. 751 с.
108. М. Д. Український театр // Рідний край. 1906. № 39. С. 8.
109. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Академвидав, 2010. 256 с.
110. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича. // Тобілевич І. Твори: У 6 т. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931. Т. 6. 245 с.
111. Маринич І. Любов Ліницька // МТМКУ. Фонд Г. Маринича. Інв. № 2733/2.
112. Мартич Ю. Повість про народного артиста. Київ, 1954. 328 с.
113. Мар'яненко І. Лист до Василя Василька від 27 лютого 1958 р. // МТМКУ. Арх. І. Мар'яненка. Інв. № 711872. Арк. 2.
114. Мар'яненко І. Любов Павлівна Ліницька (машинопис) // МТМКУ. Фонд І. Мар'яненка. Інв. № 7611. Арк. 5.
115. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ: Мистецтво, 1953. 182 с.
116. Мар'яненко І. Моє життя – моя праця // Червоний шлях. 1936. № 2. С. 182.
117. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ: Мистецтво, 1964. 290 с.
118. Меженко Ю. Життя артистки // Любов Павлівна Ліницька: збірка. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1957. 105 с.
119. Мельничук-Лучко Л. Саксаганський актор. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1958. 250 с.

120. Миля В. [Василько В.]. Театр М. Садовського. Бенефіс артистки С. Стадникової // Відродження. 1918. 4 квітня.
121. Мирний Панас. «Лимерівна». Київ: Мистецтво, 1953. 130 с.
122. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини [Повернення Спиридона Черкасенка]: вступна стаття // Черкасенко С. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1. С. 5–42.
123. Мольєр Ж.-Б. Комедії. Київ: Дніпро, 1981. 505 с.
124. Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ століть: Автореф. дис. ... д-ра філол. н. Київ, 1997. 30 с.
125. Мороз Л. Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1990. С. 26. 602 с.
126. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994. 207 с.
127. Мочульський М. Український Національний театр // Літературно-науковий вісник. 1917. Т. LXVIII. Кн. V–VI. С. 338.
128. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1052 с.
129. О. К. [О. Корольчук]. До 25-літнього ювілею Любові Павлівни Ліницької // Сяйво. 1913. № 5–6. С. 133.
130. Овчієва Л. До питання сценічного втілення драми І. Тобілевича «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. С. 18–23.
131. Овчієва Л. Драма Юзефа Коженювського в сценічній інтерпретації корифеїв української сцени // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 18. С. 23–27.
132. Овчієва Л. Епістолярна спадщина М. Л. Кропивницького, як джерело вивчення його поглядів на театральне мистецтво // Науковий вісник

- Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2008. Вип. 8. С. 250–261.
133. Овчієва Л. Із плеяди корифеїв (До 150-річчя з дня народження Л. П. Ліницької) // Культурологічна думка. Київ, 2016. Вип. 10. С. 162–169.
134. Овчієва Л. Історична драма «Оборона Буші» Михайла Старицького на сцені першого Державного українського театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 24. С. 16–22.
135. Овчієва Л. Любов Ліницька – актриса репертуару Михайла Старицького // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2012. Вип. 10. С. 237–258.
136. Овчієва Л. Любов Ліницька – актриса театру І. К. Карпенка-Карого (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 27–28. С. 32–40.
137. Овчієва Л. Любов Ліницька – виконавиця ролей у п'єсах єврейських драматургів (перший український стаціонарний театр М. Садовського у Києві (1909–1915 рр.)) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2020. Вип. 26. С. 23–29.
138. Овчієва Л. Любов Ліницька – перша виконавиця головних жіночих ролей у п'єсах В. Винниченка «Брехня» і «Натусь» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 35–44.
139. Овчієва Л. Любов Ліницька у ролі Гандзі з однойменної п'єси І. К. Тобілевича // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17. С. 64–73.

140. Овчієва Л. Сценічне втілення п'єс раннього модернізму на сцені Першого стаціонарного театру Миколи Садовського у Києві на початку ХХ століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. С. 36–42.
141. Овчієва Л. Сценічне втілення «Украденого щастя» І. Я. Франка в Трупі під орудою П. К. Саксаганського, М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого. 2013. Вип. 13. С. 36–48.
142. Олійник О. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О. Олесья та С. Черкасенка): автореф. дис. ... канд. філол. н. Київ, 1994. 19 с.
143. Онишкевич Л. «Пророк» – остання драма Володимира Винниченка // Слово. Едмонтон, Альберт, Канада. 1973. № 5. С. 204.
144. Осяк С. Творчість Миколи Вороного в контексті модерністського дискурсу: дис. ... канд. філол. н. Кам'янець-Подільський, 2021. 198 с.
145. П. Е-ов [Пахаревський Л.] Театр Грамотності // «Рада». 1907. 14 жовтня.
146. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1997. 360 с.
147. Панченко В. Магічний кристал. Кіровоград, 1995. 230 с.
148. Петлюра С. Статті. Київ: Дніпро, 1993. 341 с.
149. Пилипчук Р. Вступна стаття // Карпенко-Карий І. К. Драматичні твори. Київ: Наукова думка, 1989. С. 20. 604 с.
150. Пилипчук Р. Ліницька Любов Павлівна // Енциклопедія Сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. Т. 17. С. 396.
151. Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки // Варшавські українознавчі записки. Варшава, 1998. № 6–7. С. 86. 243 с.

152. Підрахунок мінімального прожиткового мінімуму на одну особу // ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 2. Спр. № 592-а. Арк. 73–74.
153. Пільгук І. Марія Заньковецька. Київ, 1978. 330 с.
154. Піскун І. Завжди сучасники // Заньківчани: збірник. Київ: Мистецтво, 1972. С 5–17.
155. Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру // Київ: Книжкова палата України, 2000. 168 с.
156. Погрібний А. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1988. 268 с.
157. Пояснювальна записка до затвердження бюджету Державного народного театру на рік 1918–1919 // ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 2. Спр. 584. Арк. 35.
158. Прем'єра п'єси «Тартюф» у Національному театрі // Робітнича газета. 1917. 12 грудня.
159. Пчілка О. Твори // Олена Пчілка; упоряд., авт. передм. і прим. Н. О. Вишнеvsька. Київ: Дніпро, 1988. 583 с.
160. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 351 с.
161. Романицький Б. Велетень театру // М. К. Заньковецька: збірник. Київ: Мистецтво, 1937. С. 23-48.
162. Романицький Б. Уривки з моїх спогадів // Заньківчани: збірник. Київ: Мистецтво, 1972. С. 16-34. 187 с.
163. Рулін П. Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. Київ: Державне видавництво України, 1929. Т. 1. С. 9-98.
164. Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість // Київ: Рух, 1929. 110 с.
165. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ: Мистецтво, 1972. 354 с.
166. Рулін П. Рецензія: Вороний М. Драматична примадонна; Естетично-критичний етюд // Україна. 1925. № 5. С. 165–166.
167. Русова С. Драматичні твори Черкасенка // Сяйво. Київ, 1913. № 1. С. 19.

168. Садовський М. Мої театральні згадки. Харків, Київ: Державне видавництво України, 1930. 121 с.
169. Саксаганський П. Думки про театр. Київ: Мистецтво, 1956. 232 с.
170. Саксаганський П. Лист до Л. Ліницької від 26 березня 1903 р. // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 3155.
171. Саксаганський П. По шляху життя. Київ: Держлітвидав, 1935. 230 с.
172. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
173. Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка // Критика. 1929. № 4. С. 96.
174. Спогади дядька Костянтина Ліницького // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 11609.
175. «Справоздання» за вересень 1917 року // МТМКУ. Інв. № 88 99/57055.
176. Ст. Театр і музика. Бенефіс С. Паньківського. «Крила» // Рада. 1914. 25 січня.
177. Старий В. [Королів В.]. «Батькова казка» // Рада. 1909. 19 листопада.
178. Старий В. [Королів В.]. Бенефіс д-ки Ліницької // Рада. 1908. 27 липня.
179. Старий В. [Королів В.]. Бенефіс Л. Ліницької // Рада. 1913. 15 червня.
180. Старий В. [Королів В.]. «Зачароване коло», драматична казка Л. Риделя // Рада. 1912. 15 листопада.
181. Старий В. [Королів В.]. «Украдене щастя» // Рада. 1912. 9 березня.
182. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. Київ: Наукова думка, 2000. 840 с.
183. Старицький М. Твори: У 8 т. Київ: Дніпро, 1964. Т. 2. 604 с.
184. Старицький М. Твори: У 8 т. Київ: Дніпро, 1964. Т. 4. 668 с.
185. Стеценко Л. І. Карпенко-Карий [І. К. Тобілевич]. Життя і творча діяльність. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 305 с.
186. Стешенко І. «Крила». Буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської // Сяйво. 1914. № 14. С. 94–96.
187. Стешенко І. «Натусь» // Сяйво. 1913. № 10–12. С. 249.

188. Сторчак К. Питання поетики драми. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1959. 242 с.
189. Субтельний О. Україна: історія // Орест Субтельний; [пер. з англ. Ю. Шевчука ; вступ. ст. С. В. Кульчицького]. Київ: Либідь, 1991. 512 с.
190. Суслов О. Учитель // Марко Лукич Кропивницький: збірник. Київ: Мистецтво, 1955. 530 с.
191. Тернюк П. Іван Мар'яненко. Київ: Мистецтво, 1968. 292 с.
192. Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1957. 327 с.
193. Тобілевич І. Лист до дочок Ярини і Марії від 1 серпня 1903 року // Невідомий Іван Тобілевич [Карпенко-Карий]: листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. С. 265–266.
194. Тобілевич І. Лист до С. Єфремова від 28 липня 1903 року // Невідомий Іван Тобілевич [Карпенко-Карий]: листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. С. 203.
195. Тобілевич І. Лист до сина Назара від 19 листопада 1897 року // Невідомий Іван Тобілевич [Карпенко-Карий]: листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. С. 129.
196. Тобілевич І. Лист до сина Назара від 26 березня 1900 року // Невідомий Іван Тобілевич [Карпенко-Карий]: листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. С. 163–164.
197. Тобілевич І. Лист до сина Назара від 27 грудня 1900 року // Невідомий Іван Тобілевич [Карпенко-Карий]: листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. С. 171.
198. Тобілевич І. [Тугай] «Мазепа» // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронза. Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2012. 576 с.
199. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1957. 475 с.

200. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. Київ: Наукова думка, 1967, Т. 1. 518 с.
201. Франко І. Літературно-критичні статті. Київ: Держлітвидав, 1950. 448 с.
202. Франко І. Про театр і драматургію. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1957. 240 с.
203. Франко І. Твори: У 50 т. Т. 24. Київ: Наукова думка, 1979. 445 с.
204. Франко І. Твори: У 50 т. Т. 26. Київ: Наукова думка, 1980. 462 с.
205. Франко І. Твори: У 50 т. Т. 35. Київ: Наукова думка, 1980. 512 с.
206. Хлібцевич Є. Ліницька Любов Павлівна // Українська радянська енциклопедія: В 12 т. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1981. Т. 6. С. 179. 543 с.
207. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2009. 389 с.
208. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: План, 2002. 613 с.
209. Чаговець В. Життя і сцена : нариси про майстрів театру. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1956. 208 с.
210. Чаговець В. І. О. Мар'яненко. Київ: Мистецтво, 1947. 32 с.
211. Чаговець В. П. К. Саксаганський. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1951. 28 с.
212. Черкасенко С. «Земля». Київ: Друкарня другої артілі, 1913. 76 с.
213. Черкасенко С. Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1. 536 с.
214. Черкасенко С. Український театр // Рада. 1913. 8 лютого.
215. Цибаньова О. Лаври і терни. Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ: Український державний центр культурних ініціатив, 1996. 186 с.
216. Цибаньова О. Л. П. Ліницька // Дніпро. 1966. № 12. С. 107.
217. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого [І. К. Тобілевича]. Київ: Дніпро, 1967. 450 с.
218. Щепкін М. Записки. Листування. Київ: Мистецтво, 1953. 198 с.

219. Яновська Л. Лист до сина // Відділ рукописів Інституту літератури Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 38/260.
220. Яновська Л. Лист до сина від 29 липня 1915 р. // Відділ рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН України. Ф. 38/258.
221. Яновська Л. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1991. Т. 2. 711 с.
222. Яроцька-Бокидько М. Л. Ліницька в Коростишеві // МТМКУ. Фонд Л. Ліницької. Інв. № 11612.
223. Яроцька-Бокидько М. Фрагменти записів репетицій Л. Ліницької з учасниками Коростишівської студії // МТМКУ. Архів Л. Ліницької. Інв. № 11614.

ДОДАТКИ

Додаток А
**ХРОНОЛОГІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ
 ЛЮБОВІ ПАВЛІВНИ ЛІНИЦЬКОЇ**

Дата	Подія
26 грудня 1865 року	Народилася в Преображенській слободі Куп'янського повіту Харківської губернії (нині с. Преображенське Сватівського р-ну Луганської області).
1871	Початок навчання в Харківській жіночій гімназії.
1878	Закінчила гімназію, отримавши свідоцтво вчителя математики.
1878–1887	Праця у батьківській книгарні-бібліотеці.
1885	Спроба вступити до професійної трупи, але М. Кропивницький їй відмовив.
1885	Одруження з актором Іваном Аникійовичем Загорським і перший виступ на сцені у трупі Михайлова-Муравйова (у ролі Ульяни з п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці»).
1889, квітень	Друга спроба вступити у трупу М. Кропивницького. Успішний дебют у ролі Наталки у п'єсі «Наталка Полтавка» І. Котляревського.
1890	Перерва в роботі у зв'язку з народження доньки Наталії.
1890, квітень	Л. Ліницька повертається до трупи М. Кропивницького. Участь у гастролях трупи.
1890, липень	Вихід Л. Ліницької з трупи М. Кропивницького через складні сімейні обставини (розлучення з І. Загорським).
1890–1891	Праця в трупі М. Святошенка-Васильєва.
1891, лютий	Короткочасна праця в трупі П. К. Саксаганського та І. К. Карпенка-Карого.
1891, березень- травень	Гастролі з трупою М. Старицького.
1891, червень	Повернення до трупи П. К. Саксаганського та І. К. Карпенка-Карого.
1896, квітень	Гастролі з трупою О. Сулова.
1896, червень	Повернення до трупи П. К. Саксаганського та І. К. Карпенка-Карого.
1898	Одруження з диригентом трупи В. Малиною.
1899	Перерва в роботі у зв'язку з народженням сина В'ячеслава.

1901	В об'єднаній трупі корифеїв українського театру на чолі з М. Кропивницьким, за участю М. Заньковецької, М. Садовського та П. Саксаганського.
1902	Гастролі з трупю О. Сулова.
1902	Короткочасна праця в трупі братів Адельгеймів.
1903	Повернення до трупи братів Тобілевичів.
1909, вересень	Запросили до першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві.
1915, квітень	Вихід з театру М. Садовського.
1915, червень – 1917, березень	Праця в «Товаристві українських акторів за участю П. Саксаганського та М. Заньковецької під орудою І. Мар'яненка».
1917, серпень	Зарахована до трупи Першого державного театру «Національний театр».
1918, липень	Після реорганізації Національного театру, на базі якого утворено Державний драматичний театр та Народний театр, Л. Ліницьку зараховано до Народного театру.
1922	Перетворення Народного театру в Український драматичний театр, якому в 1923 р. присвоюють ім'я М. Заньковецької. Л. Ліницька входить до акторського складу колективу.
1923	Театр імені М. Заньковецької виїжджає з Києва. Л. Ліницька залишається працювати в Троїцькому народному домі, де базується театр-студія «Жовтень».
1924, 5 лютого	Л. П. Ліницька пішла з життя, похована на Байковому кладовищі.

Додаток Б
СПИСОК ОСНОВНИХ РОЛЕЙ Л. П. ЛІНИЦЬКОЇ

Автор	Назва п'єси	Роль
Александров В.	«За Неман іду»	Марися
Александров В.	«Не ходи, Грицю, на вечорниці»	Олена
Аркас М.	«Катерина»	Катерина
Барюс Е., Крізафулі А.	«Убійство Коверлей»	Коверлей
Ванченко-Писанецький К.	«Недолюдки»	Марійка
Васильченко С.	«Зіля-королевич»	Таня
Винниченко В.	«Брехня»	Наталія Павлівна
Винниченко В.	«Натусь»	Христя
Володський О.	«Панна-штукарка»	Валентина
Ге Г., Сабінін Л	«Власть сатани»	Домна
Геєрманс Г.	«Загибель «Надії»»	Іо
Гордін Я.	«За синім морем»	Естерка
Гордін Я.	«Кохання і смерть»	Берта
Гордін Я.	«Людожери»	Естерка
Гордін Я.	«Міреле Ефрос»	Міреле
Горчинський Б.	«В липневу ніч»	Ягна
Грація Марія	«Стара шахта»	Марія
Грінченко Б.	«Серед бурі»	Оксана
Грінченко Б.	«Ясні зорі»	Аліна
Гулак-Артемівський П.	«Запорожець за Дунаєм»	Оксана
Добровольський А.	«Весняні сни»	Лукина
Запольська Г.	«Мораль пані Дульської»	Ульясевичева
Захаренко В.	«Червоні черевики»	Одарка
Квітка-Основ'яненко Г.	«Сватання на Гончарівці»	Ульяна
Квітка-Основ'яненко Г.	«Шельменко-денщик»	Прісінька
Коженювський Ю.	«Гуцули»	Пракседа
Костенко Ф.	«Батраки»	Марися
Котляревський І.	«Наталка-Полтавка»	Наталка
Крашевський О.	«Мед коштелянський»	Варвара
Кропивницький М.	«Вій»	Панночка
Кропивницький М.	«Дай серцю волю, заведе в неволю»	Марися, Одарка
Кропивницький М.	«Дві сім'ї»	Зінька, Хведоська
Кропивницький М.	«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»	Оксана
Кропивницький М.	«Глитай, або ж Павук»	Олена

Кропивницький М.	«Глум і помста»	Настя, Марта
Кропивницький М.	«Зайдиголова»	Домаха
Кропивницький М.	«Лихо не кожному лихо»	Пріська
Кропивницький М.	«Нашествіє варваров»	Софія
Кропивницький М.	«Невольник»	Ярина
Кропивницький М.	«Олеся»	Олеся
Кропивницький М.	«По ревізії»	Пріська
Кропивницький М.	«Пошились у дурні»	Оришка
Кропивницький М.	«Супротивні течії»	Надежда
Кропивницький М.	«Чмир»	Марина
Лисенко М.	«Утоплена»	Ганна
Манько Л.	«Нещасне кохання»	Варвара
Марек А.	«Королева Сабат»	Перля
Мирний Панас	«Згуба»	Химка, Одарка
Мирний Панас	«Лимерівна»	Наталья, Шкандибиха
Мирославський-Вінников К.	«Мазепа»	Марія
Мольєр Ж-Б.	«Тартюф»	Пернель
Негош-Петрович Н.	«Балканская царица»	Даница
Підвисоцький С.	«Помста гуцула»	Пракседа
Пчілка Олена	«Світова річ»	Олександра
Садовський М.	«Никандр Безщасний»	Ярина
Старицька-Черняхівська Л.	«Гетьман Дорошенко»	Метродора
Старицька-Черняхівська Л.	«Жага»	Галя
Старицька-Черняхівська Л.	«Крила»	Ліна Федорівна
Старицький М.	«Богдан Хмельницький»	Єлена, Ганна
Старицький М.	«За двома зайцями»	Проня, Сірчиха
Старицький М.	«Зимовий вечір»	Лікерія
Старицький М.	«Кривда і правда»	Домаха
Старицький М.	«Крути та не перекручуй»	Дуня
Старицький М.	«Маруся Богуславка»	Маруся, Ганна
Старицький М.	«Не так склалось, як жадалось»	Катря, Горпина
Старицький М.	«Ніч під Івана Купала»	Палажка, Галя
Старицький М.	«Оборона Буші»	Свиридиха
Старицький М.	«Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»	Маруся, Галина
Старицький М.	«Сорочинський ярмарок»	Параска
Старицький М.	«Тарас Бульба»	Соломія
Старицький М.	«Циганка Аза»	Аза, Галя
Старицький М.	«Чорноморці»	Кулина, Маруся

Старицький М.	«Юрко Довбуш»	Тетяна
Старицький М.	«Як ковбаса та чарка»	Горпина
Старицький М., Потапенко В.	«За друга»	Люба
Стороженко З.	«Гаркуша»	Галя
Суходолький О.	«Помста, або загублена доля»	Галя
Суслов О.	«Галя Русина»	Галя
Тобілевич І.	«Батькова казка» («Гріх і покаєння»)	Марина
Тобілевич І.	«Безталанна»	Софія, Варка
Тобілевич І.	«Бондарівна»	Тетяна
Тобілевич І.	«Бурлака»	Галя
Тобілевич І.	«Гандзя»	Гандзя
Тобілевич І.	«Житейське море»	Ваніна
Тобілевич І.	«Лиха іскра поле спалить і сама щезне»	Ялина, Марта
Тобілевич І.	«Наймичка»	Харитина
Тобілевич І.	«Понад Дніпром»	Марія
Тобілевич І.	«Прислужники» («Підпанки»)	Василина
Тобілевич І.	«Розумний і дурень»	Марта, Мар'яна
Тобілевич І.	«Сава Чалий»	Зося
Тобілевич І.	«Суєта»	Наташа
Тобілевич І.	«Судженого конем не об'їдеш»	Галя
Тобілевич І.	«Хазяїн»	Соня
Тобілевич І.	«Чумаки»	Настя
Тогобочний І.	«Жидівка-вихристка»	Сара
Тугай І. (Тобілевич І.)	«Мазепа»	Марія
Франко І.	«Украдене щастя»	Анна
Хоткевич Г.	«Лихоліття»	Мати
Черкасенко С.	«Земля»	Ольга
Черкасенко С.	«Казка старого млина»	Сусанна
Черкасенко С.	«Про що тирса шелестіла»	Оксана
Чириков Є.	«Євреї»	Лія
Шабельська О.	«Під Івана Купала»	Палажка
Шатковський О. (за М. Гоголем)	«Майська ніч»	Панночка
Шатковський О.	«Кума Марта»	Марта
Шатковський О.	«Тарас Бульба»	Ядвіга
Шевченко Т.	«Назар Стодоля»	Галя
Шекспір В.	«Гамлет»	Гертруда
Шекспір В.	«Отелло»	Емілія
Юльченко-Здановська М.	«Чарівниця»	Гандзя,

		Гликерія Степанівна
Яновська Л.	«Лісова квітка» («Дзвін до церкви скликає, та сам у ній не буває»)	Людмила, Орися
Яновська Л.	«Огнений змії»	Марія Георгіївна
Янчук М.	«Не допоможуть чари, як хто кому не до пари»	Устя
Янчук М.	«Пилип-музикант»	Ярина

Додаток В
ЖИТТЄТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Л. П. ЛІНИЦЬКОЇ В ЗОБРАЖЕННЯХ



Рис. В. 1. Єлисаветградський театр. В якому дебютувала Л. Ліницька у трупі «Товариства українських артистів під орудою М. Кропивницького».



Рис. В. 2. Л. Ліницька у ролі Галі («Назар Стодоля» Т. Шевченко) у трупі М. Кропивницького.



Рис. В. 3. Л. Ліницька у трупі М. Старицького.



Рис. В. 4. Л. Ліницька у ролі Марусі Богуславки («Маруся Богуславка» М. Старицького) у трупі М. Старицького.



Рис. В. 5. Л. Ліницька у складі «Товариства» П. К. Саксаганського та І. Карпенка-Карого (1890-ті роки).



Рис. В. 6. Фінальна сцена з вистави «Бондарівна» І. К. Карпенка-Карого (Л. П. Ліницька – Бондарівна, П. К. Саксаганський – Тарас).



Рис. В. 7. Л. Ліницька у ролі Харитини («Наймичка» І. К. Карпенка-Карого) у трупі П. Саксаганського.



Рис. В. 8. Л. Ліницька у ролі Пракседиди («Гуцули» Й. Коженевського). Труппа П. Саксаганського.



Рис. В. 9. Л. Ліницька у ролі Марусі («Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці» М. Старицького). Труппа П. Саксаганського.



Рис. В. 10. Л. Ліницька у ролі циганки Ази («Циганка Аза» М. Старицького). Труппа П. Саксаганського.



Рис. В. 11. Л. Ліницька у трупі П. К. Саксаганського (1900-1909 рр.).



Рис. В. 12. Л. Ліницька у ролі Анни («Украдене щастя» І. Франко).
Трупа П. Саксаганського.



Рис. В. 13. Л. Ліницька у ролі Харитини («Наймичка» І. К. Карпенка-Карого).
Трупа П. Саксаганського.



Рис. В. 14. Л. Ліницька у ролі Гандзі, Микола Садовський –
Пиво-Запольський («Гандзя» І. К. Карпенко-Карого).
Трупа П. Саксаганського



Рис. В. 15. Карта гастрольних виступів трупи П. К. Саксаганського.

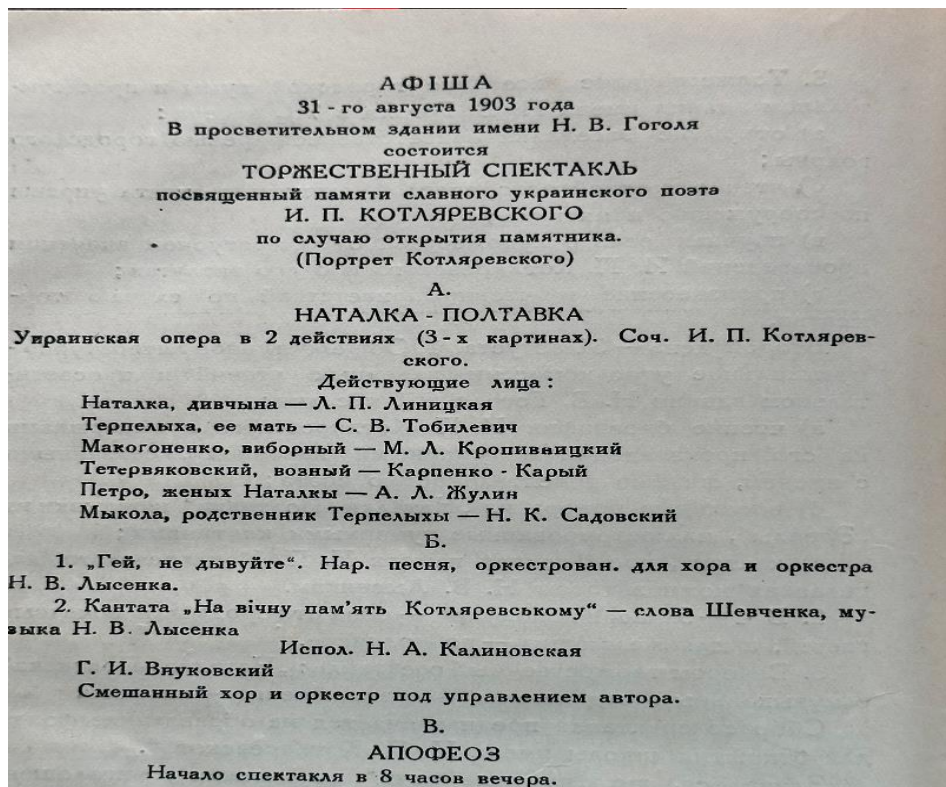


Рис. В. 16. Афіша вистави «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського з нагоди відкриття пам'ятника І. П. Котляревському у Полтаві. Л. Ліницька у головній ролі Наталки.



Рис. В. 17. Програма урочистої вистави, присвяченої пам'яті І. П. Котляревського. У ролі Наталки – Л. Ліницька.



Рис. В. 18. Троїцький народний дім, в якому діяв театр Миколи Садовського (тепер Київський національний академічний театр оперети).



Рис. В. 19. Л. Ліницька у творчому складі театру М. Садовського (1914 р.).



Рис. В. 20. Л. Ліницька у ролі Естер («Людожери» Я. Гордіна).
Трупа М. Садовського.



Рис. В. 21. Л. Ліницька у ролі Міреле («Міреле Ефрос» Я. Гордіна).
Трупа М. Садовського.



Рис. В. 22. Любов Ліницька у ролі Стариці Митродори («Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської). Труппа М. Садовського.



Рис. В. 23. Л. Ліницька (1918 р.).



Рис. В. 24. Л. Ліницька у групі першого українського державного «Національного театру». (Київ, 1917-1918 рр.).



Рис. В. 25. Л. П. Ліницька і В. С. Василько (1913 р.).



Рис. В. 26. Л. П. Ліницька.



Рис. В. 27. Л. П. Ліницька.



Рис. В. 28. Л. П. Ліницька.



Рис. В. 29. Л. П. Ліницька (1913 р.).