

**Ганна Веселовська**

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач відділу ІПСМ НАМ України

e-mail: [aveselovska@mari.kiev.ua](mailto:aveselovska@mari.kiev.ua) | [orcid.org/0000-0002-4898-5000](https://orcid.org/0000-0002-4898-5000)

**Hanna Veselovska**

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department  
of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

**Потенціал творчості**

Театральна труппа  
Миколи Садовського  
1890–1892 років

**Creative potential**

Mykola Sadovsky's  
theater troupe of 1890–1892

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271050 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Пропонована публікація має на меті докладно, з дотриманням хронологічної послідовності відстежити творчу й організаційну діяльність театральної труппи під керівництвом Миколи Садовського 1890–1892 років. Мистецька практика цієї труппи, що належить до явища театру українських корифеїв, розглянута як показовий приклад колоніального мистецтва Російської імперії. У дослідженні проаналізовано стилістичні та естетичні характеристики окремих вистав колективу, а також конкретні артистичні здобутки його провідних виконавців.

На підставі аналізу численних рецензій, мемуарних відгуків про спектаклі, спогадів і листування митців доведено, що українське театральне мистецтво 1890-х було важливим чинником формування художнього ландшафту Російської імперії. Воно обумовлювало смаки, художні орієнтири, естетичні домінанти широкої публіки та еліт. І попри те, що його повноцінній реалізації в організаційній формі стаціонарного театру завадили заборони російської влади, його вплив на мистецько-інтелектуальне середовище імперії можна назвати безпрецедентним.

**Ключові слова:** театр корифеїв, репертуар, колоніальне мистецтво, імперія.

**Abstract.** The proposed publication aims to give a detailed tracing of the creative and organizational activities of Mykola Sadovsky's theater troupe in 1890–1892 in detail. The artistic practice of this troupe, which belongs to the phenomenon of the theater of Ukrainian coryphaei, is considered as an example of the colonial art of the Russian Empire. The paper explores the stylistic and aesthetic characteristics of individual performances of the troupe, as well as the artistic achievements of its leading performers.

On the evidence of the analysis of numerous reviews, memoir reviews of performances, memories and correspondence of artists, it has been proven that the Ukrainian theatrical art of the 1890s was an important factor in the formation of the artistic landscape of the Russian Empire. It determined the tastes, artistic direction, and aesthetic preferences of the general public and elites. And despite the fact that the troupe's full development in the form of a stationary theater was prevented by the prohibitions of the Russian authorities, its influence on the artistic and intellectual environment of the empire can be called unprecedented.

**Keywords:** theater of coryphaei, repertoire, colonial art, empire.

Близько ста років тому, від часу появи перших системних досліджень з історії українського театрального мистецтва<sup>1</sup>, де чимало місця відводилося вітчизняному театру другої половини XIX століття, усталена наукова традиція вивчати специфіку українського театру як річ у собі. Цей підхід, зумовлений усвідомленням ролі вітчизняного театру як націєтворчого чинника, був винятково важливим у часі процесу активної ідентифікації українства як нації на межі XIX–XX століть. А художня практика театру українських корифеїв слугувала найкращими прикладом того, як через сценічне мистецтво й завдячуючи йому відбувалося самоствердження українства в багатьох

гуманітарних аспектах: мистецькому, історичному, ідеологічному, політичному.

Однак, з огляду на важливість такого підходу, його потенціал обмежувався концентрацією уваги на вітчизняному театрі як мистецькому продукті важливого лише для самих українців. Водночас не можна забувати, що українське театральне мистецтво реалізувалося в умовах колоніальної дійсності двох величезних імперій — Австро-Угорської і Російської. А колоніальна дійсність, передбачає розгляд художнього явища не лише крізь призму обмежень і утисків. До прикладу, зарубіжні філософи і культурологи, поміж яких Едвард Саїд [24], розробили повноцінну методологію досліджень розвитку колоніальних культур в умовах імперій, а британські мистецтвознавці присвятили чимало уваги зворотнім процесам, тобто тому, як колоніальне мистецтво

<sup>1</sup> Йдеться, зокрема, про праці Д. Антоновича «Триста років українського театру» (Прага, 1919) і О. Кисіля «Український театр» (Київ, 1925).

впливало на художній ландшафт Великобританії загалом, і театру зокрема.

Відповідно до вищезазначеного, дослідження сценічної культури України XIX століття також не обмежується національною **проблематикою**, а може унаочнювати культурну модель імперське — колоніальне, у якій друге активно впливає на перше. У цьому сенсі очевидною є актуальність застосування терміну колоніальний до **об'єкту пропонованого дослідження** — історії українського театру другої половини XIX століття.

Чимало фактів дають підстави розглядати наш театр, власне, як показовий приклад розвою колоніального мистецтва, що не лише витримувало імперський тиск і було самодостатнім, а також потужно впливало на мистецтво монархій. Це є особливо очевидним у випадку театру корифеїв, чії найбільші творчі досягнення тривалий час здійснювалися та визнавалися поза межами етнічної території українців. Столиці Санкт-Петербург і Москва, російське нечорнозем'я, Далекий Схід і Кавказ — ось землі, де впродовж десятка років, через заборони виступати на батьківщині, змушені були реалізовувати свої творчі амбіції українські артисти — піддані російського царя.

Тому обрання **предметом дослідження** діяльності театральної трупи Миколи Садовського у 1890–1892 роки, обумовлено націленістю цього митця на творчу самореалізацію не лише в національних межах. Видатний український театральний діяч Микола Садовський виявився напрочуд прозорливим, поставивши за мету системно, власною творчістю підкорити широку публіку Російської імперії. Він бачив перспективи для українського театру не тільки як націєтворчого чинника. Його бентежив вплив театального мистецтва на суспільні процеси і громадськість загалом, доказом чого стала репертуарна політика його київського театру в 1907–1919 роках. При цьому, первісне усвідомлення особливого місіонерства театру прийшло до Садовського значно раніше і визначало характер його творчих устремлінь у 1890-х, що припали на період жорстокої колоніальної залежності України.

### Прем'єрська трупа

На початку квітня 1890 року в Херсоні Микола Садовський разом із Марією Заньковецькою оголосили про створення нової української трупи, у складі якої вже не було інших братів Тобілевичів — Івана Карпенка-Карого і Панаса Саксаганського. За кілька місяців до цього, у грудні 1889 року, в артистичному сімействі розгорівся конфлікт, унаслідок чого стався розрив стосунків між братами та вихід Садовського

зі спільної театральної справи. Як зазначають дослідники, однією з причин скандальної ситуації в родині Тобілевичів було те, що Іван Карпенко-Карий почав активно сприяти артистичній кар'єрі своєї сестри — Марії Садовської-Барілотті, і це болісно зачепило амбіційну Марію Заньковецьку.

У відкрите протистояння внутрішні негаразди в трупі Садовського за участю Саксаганського й Карпенка-Карого перейшли в грудні 1889 року, коли під час гастролей в Одесі роль Харитини в «Наймичці» дісталася не Марії Заньковецькій, а Марії Садовській. У результаті буквально на наступний день після спектаклю, 19 грудня, Заньковецька залишила трупу й виїхала до Ніжина, а звідти в рідне село Заньки [27, с. 33].

Маючи зобов'язання не лише перед братами, але й, як очільник товариства, перед колективом, Микола Садовський залишився в трупі та продовжив виступати в її складі в січні–лютому 1890 року. Але звісно, і творча, і родинна ситуація залишалася надзвичайно напруженою, про що свідчать листи Садовського надіслані Заньковецькій із Миколаєва. «У нас здійснюється щось на кшталт французької революції в трупі. Карий, Саксаганський, Мова і навіть така блоха, як Решетніков<sup>1</sup>, утворюють постійні конспірації і докладають усіх зусиль, аби мене витіснити і захопити в свої руки всю трупу. Під тим приводом, що не вони залишають товариство, а я і мої прихильники планують захопити все майно. Я їм запропонував таке питання, що якщо майно ділити, то повинні брати участь в поділі і ліквідації всі члени колишнього товариства: Кропивницький, Затиркевич, Заньковецька, Максимович і т. д.» [4, с. 66].

За браком злагоди і порозуміння, очолюване з березня 1888 року Садовським товариство, 11 лютого 1890 року таки припинило своє існування. Після цього розриву брати знову зішлись для спільних виступів більш, ніж за рік, а остаточно об'єдналися навесні 1898 року, коли Садовський, втративши прихильність Марії Заньковецької, змушений був пристати до товариства Саксаганського і Карпенка-Карого.

Отже, з весни 1890 року у творчому та особистому житті Садовського настає новий етап. Відтепер — він одноосібний керівник трупи, створеної спільним рішенням двох артистів-прем'єрів, які, зважаючи на власну популярність, розраховували на глядацький успіх. Водночас у нового товариства одразу виникли серйозні репертуарні проблеми. Адже драматургічний багаж колективу значно зменшився, оскільки Іван Карпович, не будучи членом «Товариства російських

<sup>1</sup> Решетніков Григорій Іванович — український актор.

драматичних письменників і оперних композиторів», надав виняткові права на виконання власних творів Панасові Саксаганському. Тож, улюблені ролі, такі як Харитина з «Наймички» й Софія з «Безталанної» Марія Заньковецька надалі виконувати не могла.

Перший весняно-літній сезон нова трупа Садовського розпочала одразу після Великодніх свят у травні 1890 року в Чернігові. Ясна річ, що для презентації нового починання рідне місто Марії Костянтинівни, де вона, виступаючи ще на аматорській сцені, мала чимало шанувальників, було обрано не випадково. Тут мешкало багато старих знайомих і загалом було чимало вдячної та прихильної до зіркової пари, публіки. Проте, головною проблемою в організації виступів стало здобуття офіційного дозволу на спектаклі української трупи. Бо ж, як відомо, грали українські вистави на територіях, що підпорядковувалися київському військовому генерал-губернатору, тобто на Волині, Поділлі, Київщині, Полтавщині та Чернігівщині, заборонялося ще з часів одіозного губернатора Олександра Дрентельна.

Але 1890 року, за два роки після смерті Дрентельна Микола Садовський таки зумів отримати ексклюзивний дозвіл на виступи в Чернігові. Як згадує Микола Карпович, цьому посприяв знайомий одеський адвокат Анастасєв, чий брат Олександр Костянтинович Анастасєв був цивільним губернатором Чернігова й чимало зробив для культурного розвитку міста [23, с. 122–123].

Свідком чернігівських гастролей, що тривали з 11 травня по 2 червня 1890 року виявився відомий український письменник, знаний шевченкознавець Олександр Кониський. Свої враження від українських спектаклів він виклав у нарисі, надрукованому львівським журналом «Зоря». Публікація Кониського, як і більшість його дописів, має узагальнювальний критичний характер та не містить безпосередньої рефлексії на вистави. Зокрема, Кониський зауважує, що містяни дуже люблять український театр, а тому, зазвичай, у невеличкому дерев'яному театрі публіки буває багато.

Однак у цілому стан вітчизняного театру, уособленням якого для Кониського стала трупа Садовського, особливо його репертуар, зовсім не влаштував і відверто дратував письменника. «Тепер у нас п'ять (головних) труп, і ні однієї такої, щоб відповідала тій трупі, яку бачив і Київ, і Чернігів, і Одеса ще до сепаратизму! (тобто до поділу об'єднаної трупи Старицького–Кропивницького в 1885 році — Г.В.). В кожній трупі тепер, не більше двох талановитих акторів. Так само і в трупі Садовського. Марія Костянтинівна

Заньковецька талант дійсний, великий; той міцний талант, що силою своєї правди, своєї психології реальної примушує публіку жити і переживати ті менти, які вдає актор. І у Садовського не малий талант, та шкода, що він не завжди стоїть на своїй вишині; інколи переборщує, щоб догодити смаку публіки галерейної. Усі останні актори трупи Садовського, такі собі! Люди приривчені до сцени: бракує їм, як і взагалі нашим трупам — освіти і знання глибини народної психології. — Сварка провідирів довела й до другого лиха: дехто з антрепренерів-письменників почав забороняти другому ставити на сцені свої твори...» [17, с. 316].

Тверезо діагностуючи проблеми українського театру, Кониський недвозначно вказував, що вони спричинені поділом труп, а також обмеженням Карпенком-Карим прав на постановку його п'єс. При цьому, із допису випливає, що саме Садовський чимало був винний у такому стані справ. Упереджене ставлення Кониського пояснюється суто суб'єктивним чинником: літератор загалом ставився негативно до всіх, хто свого часу відійшов від Марка Кропивницького, якого вважав найвидатнішим діячем українського театру. Тому й оцінка художнього рівня трупи Садовського була вочевидь заниженою і не відповідала дійсності.

Адже, як свідчать повідомлення преси літа 1890 року, творчий склад колективу Садовського, що не змінювався впродовж усього весняно-літнього сезону, був на час виступів у Чернігові вельми солідний. По-перше, крім акторів, до нього входив хор із тридцяти осіб, яким керував хормейстер Г. Матвієвич та головний капельмейстер Олександр Вів'єн. По-друге, крім знаних Заньковецької і Садовського, тут виступали артисти із чималим сценічним досвідом, які починали кар'єру ще під орудою Марка Кропивницького у 1880-х. Так серед чоловіків виділялися талановиті Андрій Максимович, Іван Загорський і Василь Василенко. А до жіночого складу входили артистки Аліна Войцехівська, Марія Доленко, Олександра Маркова, Олена Ратмирова, Анастасія Переверзева, Ганна Тімаєва, більшість із яких, мали постійних шанувальників і чий імена постійно згадувалися в пресі [29].

Ще один істотний момент вказує на значний мистецький рівень трупи Миколи Садовського й ретельність підготовки вистав. Це замовлення спеціального сценічного оформлення художнику Яну (Івану) Паєвському. Поляк за походженням, чия родина після польського повстання була вислана вглиб Російської імперії, Ян Паєвський на той момент був маловідомим художником-початківцем і спеціалізувався

як пейзажист. Але із часом, в 1900–1910-і, живучи в Грузії, він виявив себе як непересічний митець, причетний до модернізму і багатьох новаторських мистецьких починань.

Запрошення Паєвського, за чікими малюнками виготовлялися оригінальні декорації, свідчило, що постановник вистав, приділяє значну увагу сценічній атмосфері, естетизації сценічного простору й загалом цілісності театрального твору. Це ж фактично ламало традицію, яка вимушено склалася на українській сцені з використання стандартизованого мобільного оформлення — вигоронок, що узагальнено означали місце дії, тобто екстер'єр (український краєвид) чи інтер'єр (українська хата). Ці моменти мали позитивний вплив на глядацьке сприйняття спектаклів трупи, яка після виступів у Чернігові переїхала до Кременчука та Олександрії, а з липня почала грати в Слов'янську.

Гастролі трупи Миколи Садовського влітку 1890 року в Слов'янську, що тривали десять днів, мали неабияке значення для подальшої діяльності колективу в сенсі його визнання. Справа в тім, що невелике місто Слов'янськ на Слобожанщині, завдяки своїм рекреаційним можливостям із початку 1890-х поступово перетворювалося на своєрідний культурний центр. Відкриття лікувального курорту мінеральних вод, викликало тут, як і в інших подібних місцях, культурний бум. Для відпочивальників спорудили приміщення так званого курзалу, де майже щовечора виступали артисти та музиканти.

Варто зазначити, що такий культурний розвій курортних міст був характерним для більшості європейських країн, де в другій половині XIX століття з'явилася мода на лікувальний відпочинок. У деяких невеликих містечках, приміром у тому ж Слов'янську, зводилися тільки літні курзали, в інших, як на польському бальнеологічному курорті Кудова Здруй — справжні невеликі театри, а на британському узбережжі у фешенебельному Брайтоні виник навіть унікальний розважальний сценічний жанр «Білі менестрелі».

Зацікавленість відпочивальників у високоякісному культурному дозвіллі обумовила постійне зростання рівня вимог до артистів, які гастролювали на курортах. Тож отримати можливість виступати в Слов'янську українським трупам було непросто. Але, якщо вони таки здобували визнання курортників, то розголос про їхню майстерність поширювався миттєво. Схвальна інформація викликала зацікавленість театралів з інших міст, які прямували до Слов'янська, аби побачити улюблених виконавців. Як повідомляла місцева газета, приїзд трупи Марка Кропивницького

до Слов'янська влітку 1889 року, «значно пожвавив сезон і привабив чимало відвідувачів із околиць Слов'янська, з найближчих до нього станцій Азовської і Донецької залізниць, а також з Ізюму та Бахмута» [28].

У Слов'янську трупа під керівництвом Миколи Садовського розпочала виступи 4 липня оперетою «Чорноморці», а в наступні дні зіграла «Назара Стодолу» Т. Шевченка і «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Усі ці вистави пройшли на аншлагах, адже за словами місцевого кореспондента, матеріальний успіх був повний. «Дійсно, не можна не захоплюватися досконалою грою всіх виконавців. У трупі багато потужних сил, тому й відбуваються спектаклі з повним ансамблем. Але центром уваги глядачів залишається, звичайно, пані Заньковецька, яка вже має популярність через свою високоталановиту гру, що викликає в публіки щире захоплення. Російська преса вже оцінила гру цієї артистки, і наші похвали нічого не додадуть до її слави, тому ми обмежимося лише порадою відвідувачам курорту і міським жителям, які ще не бачили пані Заньковецьку, скористатися нагодою, аби скласти уявлення про її видатний талант» [30].

Подальші вистави «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського й «Не так склалось, як жадалось»<sup>1</sup> М. Старицького пройшли з не меншим успіхом. І що важливо, рецензент не лише відзначав майстерну гру артистів, але й акцентував увагу на самій драмі Михайла Старицького, вважаючи її однією з кращих п'єс не надто розлогого українського репертуару [31]. «І майже кожного виконавця публіка нагороджувала одностайними оплесками, але щодо пані Заньковецької, яка виконувала роль Катрі, цим аплодисментам і захопленню публіки не було меж. Вельми нелегко оцінити гру цієї артистки, яка охоплює глядачів своїм феноменальним талантом. Враження, яке справляє пані Заньковецька своєю грою, глибоко западає в душу глядачів, і, якщо перебуваючи під чарами такого колосального обдарування артистки, ви маєте спроможність слідкувати за кожним моментом її гри, то будете вражені тій дивовижній здатності, з якою пані Заньковецька володіє своїм голосом, кожним своїм рухом, кожним жестом. Природна і глибоко чуттєва гра цієї артистки, примушує глядачів переживати радість і страждання зображуваного нею персонажа» [32].

В останні дні виступів у Слов'янську трупа Миколи Садовського зіграла шлягер української сцени «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Гаркушу» О. Стороженка, а на завершення представила оперу

<sup>1</sup> Інша назва цієї п'єси М. Старицького «Не судилось».

Миколи Лисенка «Утоплена», якою вправно продиригував Олександр Вів'єн. Ця складна в постановочному плані вистава також була високо оцінена рецензентом, який відзначав Миколу Садовського не лише як талановитого виконавця, але і як вмілого режисера, «завдячуючи досвіду якого кожний виконавець перебуває на своєму місці» [32]. Відповідно, «Утоплена» стала справжнім триумфальним завершенням гастролей. «Не зважаючи на підвищені ціни, публіка заповнила глядачеву залу і щедро нагородила бенефіціантку Заньковецьку голосними аплодисментами і численними викликами; їй, окрім того, були піднесені квіти, а панові Садовському — вінок. Викликали ще й панів Максимовича, Загорського, диригента оркестру Вів'єна і пані Ратмирову» [33].

### Репертуарний колапс

Фактично без перепочинку, вже 17 липня, колектив Миколи Садовського, розпочав показ вистав у Ростові-на-Дону, який тривав десять днів. І хоча Садовському в цьому місті довелося конкурувати із Саксаганським [26, с. 105–106], присутність Марії Заньковецької забезпечила його трупі переконливу перевагу. Згідно з дописом одного рецензента, після «Ой, не ходи Грицю...», що зіграли 27 липня, публіка була приголомшена дивовижною грою актриси, а театр наповнився істеричними зойками та голосінням панянок, які не витримали душевного потрясіння. «Чимало чоловіків заливалися слізьми. Завісу опустили і пролунав такий грім оплесків, такий гучний вияв захоплення, якого ростовська публіка не пам'ятає. Цього вечора артистка виступала у всеозброєнні свого чудового таланту. Скрізь чулися запевнення, що такої сильної, у вищій мірі правдивої і до тонкощів художньої гри, не доводилося бачити ростовцям...» [9, с. 246].

Наведений пасаж є показовим для розуміння того, наскільки принципово інакшим було сценічне існування в ролі Марії Заньковецької порівняно з пересічними тогочасними акторками. Тому, немає сумніву, що участь Заньковецької давала трупі Садовського відчутну фору перед іншими антрепренерами. Водночас нестача якісної української драматургії в афіші була очевидною. А враховуючи те, що Марко Кропивницький дозволяв грати лише свої старі п'єси, а Михайло Старицький потребував авторських виплат, у Садовського із Заньковецькою назрівала серйозна репертуарна криза.

Автором, завдяки якому Марія Заньковецька отримала ще одну улюблену роль, а трупа Садовського врятувалася від репертуарного голоду, був Панас Мирний.

Особисте знайомство зіркової артистки із поважним і водночас скромним колезьким радником Панасом Рудченком, відбулося в Полтаві у вересні 1890 року, куди актори прибули після виступів у Харкові. Разом з тим, варто нагадати, що ця п'єса була написана значно раніше — 1883 року, тоді ж її читали й обговорювали члени київської Старої громади. Однак на сцену драма так і не потрапила: цензура заборонила її друк, не кажучи вже про публічний показ, що вимагало додаткового дозволу.

Мешкаючи в Полтаві, Панас Мирний всіляко підтримував дружні стосунки з місцевими аматорами, а також час від часу дивився вистави українських професійних труп, які зрідка туди навідувалися. Зокрема, 1889 року величезне враження справила на нього трупа Миколи Садовського, у складі якої тоді ще були брати Тобілевичі. «Де тепер Ваші нещодавні гості артисти, кого схвильовують і мучають? Коли я стикаюся із цією дивовижною трупою я і радий і невдоволений. Я забуваю про всі інші інтереси та справи і зовсім віддаюся їй душою. Одного разу цілий місяць я мандрував із ними. Навіть пробував грати, але невдало. Хто як Ви нещодавно бачив цю трупу в усьому її блиску, той мене зрозуміє і не засудить», — писав Панасу Івановичу його вірний приятель Василь Горленко [22, с. 32].

Утім, того разу Марія Заньковецька в Полтаві не виступала. Нагода особистої зустрічі актриси й письменника трапилася за рік, тобто у вересні 1890 року, коли до міста прибула нова трупа Садовського. Тоді, як зазначає більшість дослідників творчості Мирного, автор і подарував Марії Костянтинівні рукопис драми із присвятою [14, с. 60]. Так Заньковецька отримала довгоочікувану роль, а Панас Мирний — перспективу побачити свій твір на сцені. Приблизно за рік, у серпні 1891 року, завдяки сприянню родича Заньковецької поміщика П. Катеринича, надійшов дозвіл для сценічного показу «Лимерівни». І, згідно з деякими свідченнями, у жовтні 1891 року, «Лимерівну» вперше зіграли під час гастролей у Курську.

Але поки «Лимерівна» проходила непростий процес цензурування, репертуарні прогалини в трупі Садовського заповнювалися менш вартісними п'єсами. Так 27 листопада 1890 року в Курську відбулася прем'єра «Нещасного кохання» Леоніда Манька — мелодрами, яка дуже припала глядачеві до душі. Роль Варки в ній стала однією з найулюбленіших для Заньковецької, а тому вона грала її допоки виходила на сцену в дівочих образах. Своє враження від Заньковецької—Варки у «дуже невибагливій за змістом драмі», через шість років після прем'єри зафіксував театральний оглядач Іван Кочерга.

У газеті «Черниговское слово» майбутній український драматург писав: «Сцена спроби самогубства і вбивства дитини, коли Варка під впливом безмежно горя наважується кинутися в ріку, зіграна майстерно і справила неймовірне враження. Тут талановита артистка, здається, переживала той стан, в якому перебувала сама Варка, яка вирішила вчинити не лише самогубство, а й покінчити зі своїм невинним немовлям — “безбатченком”. Судячи з віртуозності, з якою пані Заньковецька грала цього разу, переконливо можна сказати, що талант цієї артистки не блякне, а навпаки, досяг кульмінаційної точки» [18, с. 126].

### Взяття Москви

Сталий успіх, постійна прихильність глядача й увага критики — усе це надало Садовському упевненості, що він самостійно, без братів і досвідчених наставників, зможе підкорити московського глядача. Тож, після двомісячних мандрів російською провінцією (Курськ і Орел), наприкінці грудня 1890 року його трупа розпочала виступи в Москві в так званому Голубому театрі, власницею якого була Єлизавета Горєва. Свій досвід співпраці з артисткою і антрепренеркою Горєвою та московською бюрократією Микола Садовський описав із властивим йому сарказмом.

«Достеменно вже не пригадаю, котрого це було року, але мене виписала до Москви з трупою артистка Горєва, що держала там аж два театри — один так званий Шалапутинський, який потім перейшов до Імператорських театрів, а другий під назвою “Голубой”, що був у Газетнім провулку<sup>1</sup>. Справи її почали падати, і вона для підтримки виписала мою трупу. Я приїхав, розпочались вистави. Збори були блискучі, і справи Горєвої в цім театрі так поправились, що вона мала досить добрий зиск, але зате в другому, Шалапутинському, театрі, де після мого приїзду сконцентрувались аж дві трупи, справи захитались, і Горєва затримала платню акторам. Актори застрайкували і поскаржились генерал-губернатору, прохаючи його, щоб увесь зиск, що припадає на її частку з Голубого театру (сиріч там, де я грав), був затриманий і з цих грошей щоб виплачувалось її борги акторам.

Генерал-губернатором московським був тоді граф Шереметьєв, аристократ і акторський меценат. Він викликав мене до себе, дуже приємно мене прийняв і питає, на яких умовах я з Горєвою граю. Кажу, — на відсотках: 60 % беру на трупу, а 40 % вона на театр.

<sup>1</sup> Після реконструкції у 1902 році ця будівля стала приміщенням МХТ.

— Так вот что, вы ей денег никаких не платите, а все, что на ей долю будет причитаться, вносите в мой депозит. Про все я вам пришлю письменное распоряжение» [23, с. 120].

Про справжні ж успіхи своєї трупи і величезний резонанс від її виступів Микола Садовський не згадує. А втім, вони були не просто значними, а якісно іншими: українські вистави не лише викликали щире захоплення публіки, а й консолідували українську громадськість Москви, їх відрецензували численні видання, серед яких спеціалізований журнал «Артист», на чіх сторінках з'явилося кілька іміджевих портретів Марії Заньковецької.

Першою в поле зору рецензента потрапила драма «Не судилось» М. Старицького зіграна 30 грудня. Захоплюючись талановитою актрисою, очевидець писав: «Гра пані Заньковецької відзначається тими ж якостями, з приводу яких уже багато разів висловлювалася критика. Вражаюча сила у виразі глибокодраматичних моментів, художня простота й щирість, правильне розуміння сценічної постаті з психологічного боку і продумане ставлення до дрібних деталей ролі — є абсолютно характерними властивостями таланту пані Заньковецької» [1, с. 158].

Самого Садовського та інших виконавців рецензент теж не залишив поза увагою. «Садовський надзвичайно тепло і просто провів роль Дмитра. Симпатична сама по собі роль дуже виграє від тієї природності й запальності, які відрізняють гру пана Садовського. Інші ролі в драмі грала пані Переверзєва, Маркова, Ратмирова, Тімаєва, Полянська й Потоцька, добродії Карпенко, Загорський, Василенко, Максимович, Глібов і Любимов. Усі прекрасно дружно підтримують ансамбль» [1, с. 158]. У наступному дописі той же автор значно ширше охарактеризував репертуар трупи Садовського, зазначивши, що в ньому не було новинок, за винятком п'єси Микола Янчука «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари», яку Заньковецька обрала для свого бенефісу.

За відсутності «Наймички» і «Безталанної» постапу цього твору можна вважати даниною компромісу, хоча створені на щільному етнографічному матеріалі «Пилип Музика» та «Відьма» того ж Янчука користувалися популярністю<sup>2</sup>. Але й недосконалу драму «Не допоможуть і чари...» Заньковецька змогла підняти до рівня театральної події, а публіка перетворила цей вечір на урочисте вшанування артистки. «Надмірно

<sup>2</sup> Янчук Микола (1859–1921) — білоруський фольклорист і етнограф, який під впливом, побачених вистав українських труп розпочав писати п'єси українською мовою.

заповнений зал, одностайні захоплені овації бенефіціантці, піднесення у вигляді адрес, вінків, букетів, подарунків, вінки і букети, які кидали з лож — надали виставі зовсім незвичайного вигляду. Нова п'єса добродія Янчука «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари», що йшла в бенефіс, як драматичний твір дуже слабкий. На ґрунті народних картин, обрядів та іншого, іде погано розроблена драма. У ній внутрішній рух розвинуто дуже слабко, персонажі змальовані надзвичайно блідо. Навіть і головна постать — Устя (пані Заньковецька) не визначена» [2, с. 149].

Виконанням Заньковецької ролі Устини в цій драмі захопився і молодий Агатангел Кримський, який зворушливо й сентиментально написав про неї для львівської «Зорі». «Гра Заньковецької пориває всю вашу істоту: ви мусите тільки дивуватися тому, як вона дає вираз і одтінок кожному слову, реченню, як у неї кожен жест має свою психологічну підставу, як у неї не можна знайти й кришечки пересади, як у неї все пливе природно, як надзвичайно вірно відтворює вона кожную свою страсть. Я дуже сумніваюся, чи може знайтися людина, котру б не зачепила і глибоко, до сліз, не порушила гра цієї зорі нашого театру. Надто зумлятися треба різностайності таланту її: Заньковецька однаково незрівнянна, однаково вабить усіх і в якій-небудь ролі драматичній, і в веселенькій, пустячній» [19, с. 329].

Іншими прикметними спектаклями, що викликали розголос серед московської публіки стали «Ой не ходи Грицю» Михайла Старицького (16 лютого) і «Світова річ» Олени Пчілки, зіграна в бенефіс Заньковецької (8 березня). Роль панночки Саші в трактові української актриси змусила рецензента вдатися до серйозних теоретизувань і відстеження того, як розвивалася акторська майстерність в Європі загалом. «Таким чином, — писав В. Єрмілов, — не можна не назвати рідкісну і високу чесноту, ту рису таланту пані Заньковецької, а саме витримку, цільність у розвитку характеру. Іншою визначальною рисою пані Заньковецької є глибока задушевність і симпатичність тону. Зобразити чесну, забиту, по-дитячому незлобливу душу й оповісти світу всі страждання та муки, які вона витримує в боротьбі із жорстоким егоїзмом і суворою несправедливістю людей — це її особливе покликання» [10, с. 136–137].

Пік зацікавленості глядача трупю Садовського припав на лютий–березень, коли в драматичних ролях царювала Марія Заньковецька. А втім, на афіші було також чимало музичних вистав, у яких Марія Костянтинівна, зазвичай, не була першою. Провідною вокалісткою, тобто виконавицею сольних партій в операх і оперетах, вважалася Олена Ратмирова.

У колективі вона посідала почесне місце другої прем'єрші, що засвідчено на історичному фото, де рукою Леоніда Собінова — майбутнього видатного співака, а тоді хориста трупи Садовського і студента університету, підписані всі зображені. Зліва від Садовського на фото сидить Заньковецька, а справа — Ратмирова<sup>1</sup>.

Ймовірно, ця невинне змагання в трупі, де кожен виконавець мав чітко визначене місце, певною мірою дратувала Заньковецьку. Опосередковано про це свідчить уривок із листа до матері Єфросинії Зарницької від 13 лютого 1893 р.: «... йти на місце Ратмирової я вважаю для себе замалим — це значить йти на щоденні сутички із Заньковецькою, яка ніколи мені мого успіху не пробачить, тим більше зараз, коли, завдяки тільки власній праці стала на чолі справи, а туди доведеться йти в команду Садовського, якого за його грубощі я рішуче не переносу» [16, с. 204].

Молодша за Заньковецьку Ратмирова мала значніший вокальний потенціал, який згодом реалізувала ставши першою виконавицею партії Катерини в однійменній опері Миколи Аркаса [13]. І все ж, маючи спеціальну музичну освіту й очевидне співоче обдарування, вона не могла скласти конкуренцію Марії Заньковецькій на драматичній сцені. Це було настільки очевидним, що відгукуючись на одеський бенефіс Ратмирової, один із рецензентів зверхньо писав: «Пані Заньковецька, ймовірно, із товариських почуттів до бенефіціантки, взяла на себе маленьку роль Горпини (опера «Утоплена»)» [36].

За умов обмеженого драматичного репертуару, музичні вистави, у яких першість належала Ратмировій, посідали вагоме місце в трупі Садовського. Та й сам Микола Карпович часто віддавав перевагу саме їм: їх незаперечно любила публіка, а виступаючи в співочих ролях він міг продемонструвати власні унікальні вокальні дані. Ось за таких обставин, коли в Марії Костянтинівни з'явилася партнерка по сцені, яка хоч у чомусь її перевершувала, коли Микола Садовський сприяв становленню Ратмирової як співачки, коли він дозволяв собі поводитись із членами трупи, та й самою Заньковецькою грубо та свавільно, велика актриса вирішила продемонструвати свій характер.

Можливість це зробити, власне показати залежність трупи від неї, випала Марії Заньковецькій у зв'язку із трагічними подіями в родині Тобілевичів.

<sup>1</sup> Ратмирова Олена (1869–1927) — українська актриса, співачка, перша виконавиця ролі Любові Гощинської в драмі Леся Українки «Блакитна троянда», зіграти яку відмовилася Марія Заньковецька.



Трупа Садовського у Москві

27 березня 1891 року в Одесі раптово померла Марія Карпівна Садовська-Барілотті, і з цієї печальної нагоди вся родина знову зустрілася в Єлисаветграді. На той момент до кінця зимового сезону залишалося ще кілька тижнів і, згідно з угодою, трупа Садовського мала дограти заплановані спектаклі. Але Марія Костянтинівна до Москви не повернулася, бо ще у квітні в Єлисаветграді почала домовлятися про спільні виступи із Саксаганським, і з такою ж пропозицією звернулася до Кропивницького.

Так, у листі до Панаса Саксаганського від 3 травня 1891 року, надісланому нею з хутора Жердова, Заньковецька писала: «Справа от у чім: мене запрошує Кропивницький, але я не можу дати йому позитивної відповіді, оскільки раніше обіцяла Вам, якщо дозволите Колі (Садовському — Г.В.), приїхати до Вас. Ви і дозволили — дякую. Я не їду в Галичину, а тому вважаю не гарним поїхати до Кропивницького, не отримавши від Вас на те згоди. Прошу тебе повідомити мене телеграмою, чи потрібна Вам я, повинна я приїхати до Вас чи ні і коли саме приїхати» [3, с. 396].

Зрозуміло, що й Саксаганський, і Кропивницький були тільки раді присутності зіркової артистки в трупі. До того ж, обидва запропонували їй свого роду захист від свавілля Садовського. Тож у червні Марія

Заньковецька поїхала до Вільнюса, де виступали Саксаганський і Карпенко-Карий. І, відповідно, усі домовленості Садовського про виступи в Москві після Великого посту були зірвані, а він навіть не зміг розраховатися з акторами.

### Розбрат — з'єднання — розбрат

Про невдале закінчення московського сезону трупю Садовського, про перипетії в стосунках зіркової пари, а також про їхнє замирення розлого написав у мемуарах Саксаганський. «Наприкінці травня несподівано одібрав від Заньковецької телеграму: «Свободна, могу приехать». Виявилось: у Москві була тоді виставка, Садовський зняв театр на виставці, та Марія Костівна посварилася з ним і не поїхала» [25, с. 146]. За версією Саксаганського, після фіаско в Москві, Садовський сам звернувся листом до брата з пропозицією об'єднати зусилля. Переговори повів Іван Карпенко-Карий, домовившись про спільні виступи в Харкові. «Я писав Садовському і прохав помиритися з Марією Костівною, а він стояв на тому, щоб вона сама звернулася до нього, бо вона зіпсувала йому сезон» [25, с. 146].

Нове Об'єднане товариство під орудою Садовського й Саксаганського розпочало виступи в Харкові



в саду «Тіволі» 9 червня 1891 року, але без Заньковецької, яка спочатку на поступки не пішла. Газетярі радісно вітали об'єднання братів, однак на думку того ж Саксаганського в трупі не було злагоди. «Між трупами не було єдності, всі держались осторонь. Здавалось, що відносини такі, мов перед сваркою» [25, с. 148].

Власне ця відчуженість і спонукала Панаса Карповича виїхати на гастролі до Слов'янська, куди він запросив Марію Костянтинівну, запропонувавши утворити трупу її імені. А під час успішних гастролей у Слов'янську, Заньковецька, за словами Саксаганського, умовила Івана Тобілевича поїхати з нею в Харків і примирити із Садовським. Далі Панас Тобілевич, зі слів старшого брата, мальовничо описує замирення зіркової пари й те, як широким жестом Марія Костянтинівна віддала шість тисяч рублів на те, аби Микола Карпович розрахувався з акторами.

Ні підтвердити, ні спростувати ці перипетії сварки і примирення неможливо, бо про літні епізоди 1891 року Садовський та Заньковецька не згадували. А для Саксаганського вони мали істотне значення, оскільки, повіривши на слово Марії Костянтинівні, він, анонсуєчи її виступи, зняв театр у Катеринославі. Однак цього разу, пославшись на хворобу Миколи Карповича, Заньковецька залишилася із Садовським у Харкові. 20 липня вона надіслала в Катеринославі телеграму «Моральний обов'язок не кидати Колю. Лікар вважає його серйозно хворим» [3, с. 399], а ще за кілька днів написала листа з вибаченнями, ласкаво називаючи Панаса Тобілевича Фушею, і передаючи теплі вітанням усім іншим [3, с. 399].

Дійсно, рівної Заньковецькій актриси не було не лише на сцені, а й у житті. Поки брати сварилися і мирилися, з'ясовували між собою стосунки, Заньковецька домоглася того, чого прагнула: можливість грати свої улюблені ролі з п'єс І. Карпенка-Карого. Тож із кінця червня і до початку серпня, доки формально існувало Об'єднання братів, вона знову виступала в ролях Харитини з «Наймички» й Софії з «Безталанної». Харківська публіка, яка відвідувала вистави в театрі саду «Тіволі», була в захваті, бо тепер вона могла переглянути весь спектр тогочасної української драматургії у виконанні кращих вітчизняних артистів. Крім визнаних шлягерів Івана Карпенка-Карого, за які так боролася Заньковецька, йшли також його комедії «Мартин Боруля» і «Сто тисяч». У трупі Садовського за участю Заньковецької виставлялися «Глитай, або ж павук» і «Невольник» Кропивницького, «Не так склалось, як жадалось» Старицького, «Назар Стодоля» Шевченка та ін.

Очевидно, що за півтора місяці успішних харківських гастролей трупа Миколи Садовського уповні реабілітувалася. Також, із листа Марка Кропивницького до Марії Заньковецької щодо її запрошення, є зрозумілим, що із трупи пішла особа, яка, безпідставно чи ні, дратувала прем'єршу. «Зі слів пана Райського<sup>1</sup> та інших осіб, та й з газет я дізнався, що Ви вибули назавжди із товариства пана Садовського; і лише на цій підставі вважав для себе можливим зробити Вам ангажемент. Що робити з собою, ніяк не можу і до цього часу дивитися на власну справу як на лавочку! Вчора повідомили мені, що Ви знову повертаєтесь в товариство пана Садовського!?! Мені навіть процитували зміст Вашої телеграми, який приблизно такий: «Причина моєї відсутності всім нам відома, причина знешкоджена — вертаюся»» [20, с. 398]. Відповідно, літній сезон трупа Садовського завершила в серпні у Херсоні вже без ексцесів, творчих і особистих непорозумінь.

### Петербурзькі лаври

Невдача з'єднання із братами влітку 1891 року, яка, насправду, зіграла Садовському й Заньковецькій на руку, спонукала їх шукати інших шляхів до стабілізації і процвітання театральної справи. Отже, до осінньо-зимового сезону 1891–1892 років, який розпочався у вересні в Курську, вони готувалися інакше, ніж раніше. З огляду на перспективу тривалих гастролей у Петербурзі й Москві, йшлося про включення до репертуару кількох російських п'єс уже не як вимушеного доповнення до української вистави, а повноцінних постановок.

Приміром, якщо точна інформація про прем'єру «Лимерівни» в Курську восени 1891 року відсутня, то відомості про зіграні там 15 жовтня «Ліс» Олександра Островського є достовірними. Тоді Заньковецька (Аксюша) і Садовський (Нещаслівцев) уперше випробували себе в значних ролях російського репертуару, і не збиралися на цьому зупинитися. Із Курська трупа попрямувала до Петербурга, де вона анонсувала вже чотири російські вистави: «Ліс» і «Гроза» О. Островського, «Чародійка» І. Шпажинського й «Тетяна Репіна» О. Суворіна.

Але, крім такого сумнівного репертуарного збагачення, у перебігу петербурзьких гастролей листопада-грудня 1891 року був ще один нюанс. Вони збіглися в часі з виступами в Петербурзі трупи Марка Кропивницького, яка грала тут у залі Кононова протягом місяця (з 10 листопада до 22 грудня). Цей збіг

<sup>1</sup> Райський (Райський-Ступницький П. П.) — український актор, антрепренер, автор кількох п'єс.

не можна вважати випадковим. Обидва амбітні антрепренери знали про таку можливість і навіть намагалися узгодити власні плани, чи тимчасово об'єднатися. Але жоден із них на поступки не пішов. У спогадах Садовського Кропивницький у цій ситуації виглядає впертим і недалекоглядним, але й сам Микола Карпович під час спілкування з Марком Лукичем, очевидно що, лицемірив, намагався хитрощами обійти старого друга й наставника.

«Почався зимовий сезон, — писав Садовський, — але від Кропивницького листів нема; тільки з газет я довідався, що він буде грати з трупою в Одесі. Ну, думаю, що робити? Невдача залучити його до згоди — буду сам якось тягнути, тим паче, що моя трупа складалася з досвідчених акторів, як от М. К. Заньковецька, Г. Тімаєва, Н. Переверзева, А. Максимович, П. Карпенко, І. Загорський та Позняченко. Були досить порядні співаки та співачки і першорядний, добре муштрований хор. Іду я до Петербургу і розпочинаю вистави в Панаєвському театрі. Справи пішли досить гарно. Коли це так через місяць пішла чутка, що в Петербург приїздить трупа М. Л. Кропивницького. Чутка ця мене хоч і здивувала, але я не вняв їй віри, знаючи, що він з трупою грає в Одесі, і щоб упевнитись, чи правдиво це, пишу йому і між іншим нагадую йому про наше листування і його згоду з'єднатися зі мною. Одбираю листа, і що ж — лист свідчить, що чутка правдива. Кропивницький пише, що він не знав, що я буду грати в Петербурзі, і зняв театр, правду кажучи, не театр, а Кононівську залю, що на розі Морської та Кірпічного провулка. В листі своїм він потішає мене, що коли приїде в Петербург, ми можемо з'єднатися. Що робити? Жду приїзду. Нарешті з'явилась у газетах оповістка про його приїзд, і трупа справді приїздить. Склад її був досить кепський, бо, за винятком його самого та Затиркевички і молодого ще тоді Ф. Левицького, майже ні одного більш-менш значного актора чи актриси не було, коли не лічити ще Манька, який всю свою артистичну кар'єру збудував на клакерах і дешевій реклямі поміж семинаристів та малосвідомою молоддю, яка йому підносила в подарунок то вишивану сорочку, то ще щось іншого. Зустрівшись із М. Л., я йому й кажу:

— Що це ви наробили? Чого це ми приїхали в Петербург людей смішити?

— Та, бачиш, так вийшло, якось справді недобре, але це ми поправим.

— Як же, кажу, поправим?

— Треба зійтись, обміркувати, може ми кращу частину твоєї трупи з'єднаємо з кращою моєю, а решту вишлемо в провінцію, де вона пограє до кінця сезону,

а потім розпустимо. Що вона не доробить на себе сама, прийдеться нам їй доплатити.

— Добре, кажу, хай буде по-вашому. Коли ж ми це діло вирішимо?

— На мою думку, треба якнайшвидше. Приходь до мене завтра, я зберу товаришів і вирішимо.

— Добре, кажу.

На другий день я прийшов і тут почалася безконечна балаканина. Ніхто з його трупи не згоджувався виїхати, а всі бажали зостатися в Петербурзі. Само собою розуміється, з'єднати дві досить великі трупи в одну — діло цілком було неможливе, і перемови ні на чому не скінчилися. До всього цього М. Л. ставив ще досить тяжку умову, щоб я, з'єднавшись із ним, перейшов грати до нього в театр, сиріч я повинен був кинути свій справжній театр і перейти грати в залю. Ясно, що умови були незручні, і ми розійшлися, скінчивши на тому, що всякий буде грати самостійно» [23, с. 89–91].

Отже, у листопаді-грудні 1891 року в Петербурзі, у якості конкурентів, зійшлися дві українські трупи. Роз'яснюючи цю незвичну ситуацію, тобто, власне, чому не грає один потужний колектив, де зірковий ансамбль утворили б Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Кропивницький, Левицький, Садовський та інші, а в різних місцях виступають дві слабкіші трупи, Марко Лукич написав звернення до редакції газети «Петербургский листок» [20, с. 405–406]. Направду, цей лист є переконливим свідченням того, як українські театральні діячі уміли приховувати свої залаштункові інтриги й дезавуїувати перед громадськістю гострі конфліктні ситуації. Адже ніяк інакше, аніж дуеллю це протистояння Садовського і Кропивницького назвати не можна. Кожний із її учасників розраховував узяти гору над іншим: перший покладався на виняткову славу Марії Заньковецької, а другий, на власну популярність.

Формально програла трупа Кропивницького, яка виїхала з Петербурга на кілька тижнів раніше за Садовського й, очевидно, не здобула бажаного фінансового прибутку. Але причиною цього було не лише те, що експресивна прем'єрша Євдокія Боярська банально відверто копіювала Марію Заньковецьку. Найімовірніше, спектаклі трупи Кропивницького, які показували в непристосованому для вистав залі, не мали ансамблевої привабливості та були менш цікавими постановочно. Водночас і в Садовського справи йшли не ідеально. Адже Панаєвський театр, де грала його трупа, мав величезний зал — приблизно 2 500 місць, і, зважаючи, що частину любителів українських вистав відтягував на себе Кропивницький, недобір глядачів був очевидним.



Марія Заньковецька у ролі Наталі у виставі «Лимерівна»

Попри попередню ставку на російські п'єси, зовсім не вони зіграли ключову роль у петербурзьких гастролях трупи Садовського 1891 року. На підставі спогадів літератора Володимира Боцяновського, який ані про «Ліс», ані про «Татьяну Репіну» взагалі не згадує, а також газетних відгуків, вимальовується картина емоційного зацікавлення українськими спектаклями. Публіка захоплювалася постановочною масштабністю, натуралістичністю декорацій та костюмів, етнографічною достовірністю, фольклорною атмосферою і психологічною глибиною виконання. «Побудований на широко-народних, широко-демократичних основах, театр український дав ту синтезу музики, танку і слова, яку починає здійснювати “великий” театр допіру за наших днів», — зазначав В. Боцяновський [5, с. 64].

За свідченнями Боцяновського, найбільше враження справляли виступи Заньковецької та Садовського в їхніх бенефісних ролях, а також опера «Утоплена», збагачена світловими ефектами, «Невольник», де Садовський виїздив конем на сцену, «що гарцював під ним, не лякаючись ані пострілів, ані голосних співів» [5, с. 67]. Тож «запал глядачів знаходив собі виправдання не тільки в темпераменті та земляцьких настроях глядної зали, але й у рідкому складі трупи

та в її видатному ансамблі» [5, с. 71]. Як доказ останнього Боцяновський наводить такий епізод: «Не пригадую вже тепер, у якій п'єсі, під Максимовичем, що грав волосного писаря, підломився дзиглик, чого, за ходом дії не повинно було бути. Максимович і його партнерка Ратмирова зовсім не розгубилися й створили, тут-таки на очах публіки, чудову маленьку сценку, викликану цією випадковою катастрофою» [5, с. 71].

І все ж, як одну з найбільш вагомих театральних подій у житті трупи Садовського, слід поцінувати прем'єру «Лимерівни», на яку відгукнулося кілька петербурзьких видань. І переконує в цьому не багаторазово цитований відгук Олександра Суворіна про Заньковецьку в ролі Наталі, а маловідомий пасаж одного з анонімних рецензентів. Суворін, як завжди, концентрував увагу тільки на актрисі: «Гнів, обурення, усвідомлення власної правоти, переможний сміх, переходи почуттів, що її хвилюють у міміці обличчя, у тонах голосу — усе це виражено пані Заньковецькою дійсно майстерно. Її дзвінкий, сильний, одухотворений голос звучав такими вольовими трагічними нотами, яких вона не виявляла в тих ролях, у яких я її бачив перед цим. Цією роллю вона довела, що талант її надзвичайно різноманітний і глибокий; йому під силу і комедія, і драма, і трагедія» [35, с. 98–99].

Водночас у критичній рецензії аноніма йшлося про загальні принципи постанови: «Самі костюми й декораційна обстановка драми відрізнялися також неприродністю, розходженням з етнографічними, побутовими прикметами Малоросії. Ми бачили “килимову” п'єсу з меблями із кремлівських палат, з кубками давньоруських царів і бояр, а не п'єсу з обстановкою з простонародного українського побуту» [14, с. 62]. Дякуючи цьому різкому зверхньому негативізму петербурзького критика є очевидним, що Микола Садовський утілював «Лимерівну», відповідно до авторського задуму, саме як драму історичну, чії події розгортаються у XVIII столітті. А спантеличений рецензент просто не зрозумів, що дивиться спектакль із часів Гетьманщини, коли порівняно вільні багаті козацькі родини жили заможнo, а їхній побут не був убогим і примітивним, як у кріпаків.

Належність Лимерівні до шляхетної верстви посвідчує також костюм, у якому Заньковецька грала Наталю. Зокрема на фото, зробленому через деякий час після прем'єри, коли до трупи приєдналася Ганна Затиркевич, яка стала видатною виконавицею ролі Лимерихи, обидві жінки одягнуті в ошатні розшиті довгі сукні. Словом, Садовський як режисер подбав саме про історичний колорит, чого не було в спектаклях Кропивницького. Так режисер виявив небачену

для тогочасної російської сцени ретельність у тлумаченні змісту різних п'єс і акцентування історичних обставин у стилі постанов уславленої мейнінгемської трупи. А столичні рецензенти за інерцією і через незнання історії України, вважали, що події і «Лимерівни», і «Безталанної», і «Наймички», і «Глитая» відносяться до одного часу.

Двомісячні петербурзькі гастролі трупи Садовського 1891 року запам'яталися не лише конкуренцією з Кропивницьким та репертуарними колізіями, але й численними знайомствами, мистецькими зустрічами, дружніми святкуваннями. Як згадують очевидці, Ілля Репін ходив до Панаєвського театру мало не на кожну українську виставу, Антон Чехов ховався за дверима вітальні Суворіна, аби особисто познайомитись із Заньковецькою, а петербурзькі українці, поміж яких були студенти, літератори, чиновники, митці, цілу добу гучно святкували іменини Садовського.

### Здійснення намірів

За спогадами Боцяновського, особливо весело, товариство Садовського святкувало Святвечір. І це не завадило артистам уже 7 січня 1892 року зіграти першу виставу в Москві — «Не судилось» М. Старицького. Спектакль представили в театрі Шалапутина, розташованому в самісінькому центрі міста, на Театральній площі, навпроти Большого та Малого театрів. Отож, протягом місяця публіка буквально шаленіла від українців, які грали в безпосередній близькості до імператорських театрів: у підсумку трупа отримала 17 тисяч карбованців виручки, тобто по 4 крб на 1 крб прибутку.

Критика також уважно пильнувала за кожною виставою, відзначаючи невдачі та успіхи. Так Володимир Єрмілов, який присвятив свого часу Заньковецькій кілька панегіричних статей, подав цього разу на сторінках «Артиста» дві публікації. У першій виваженій рецензії він доволі критично поставився до «Лимерівни» й «Лісу» в трупі Садовського, зазначивши, що обра на Заньковецькою роль Аксюші бліда й другорядна: «І хоча артистка грала Аксюшу не гірше всіх інших кращих виконавиць цієї ролі, однак, вона не могла, звісно, здобути в ній той величезний успіх, який вона завжди мала в “Наймичці” і “Безталанній”» [11, с. 121].

Найбільш вдалою поміж нових постанов Єрмілов вважав «Никандра Безщасного» — переробку Садовським п'єси Олексія Писемського «Гірка доля», чия прем'єра відбулася в Петербурзі 29 грудня. В основі її фабули, як і в «Лимерівні», чи «Безталанній», лежала історія нещасного кохання, яку так уміло розігрували українські артисти й чуттєво сприймали глядачі. Однак після

кількох вистав «Никандр Безщасний» був заборонений цензурою, тож ця драма не отримала шансу стати репертуарним бестселером.

На думку Єрмілова, винятково успішно виявилася «Циганка Аза» М. Старицького, зіграна в бенефіс Заньковецької, що згодом перетворилася на справжній шлягер української сцени. «Роль Ази виконувала пані Заньковецька. Артистка ще раз показала широчінь свого таланту, — писав критик. — Зазвичай їй доводилося зображати жінок, надзвичайно симпатичних, покірних, забитих і пригноблених. “Аза” — зовсім новий тип із числа ролей її репертуару. Це уособлення бурхливої, південної пристрасності. Це — жінка, створена для любовних утіх, яка бачить у жагучій пристрасності весь сенс, усе призначення, усе щастя свого життя» [12, с. 130].

На завершення, Єрмілов зазначив: «Жодного заяложеного, фальшивого звуку, жодної невірної ноти не помітили ми в грі пані Заньковецької. Усе просто, як просте саме життя, сама природа. Дійсно, пані Заньковецька багато обдарована чуттєвим сприйняттям і нервовістю, не хворобливою нервовістю, а тією, яка допомагає артисту гаряче відчувати й живо сприймати та передавати кожний душевний рух постаті, яку вона зображує, кожну деталь, кожну найменшу дрібницю в опанованій ролі» [12, с. 131].

Цей бенефісний спектакль відвідав Михайло Грушевський, який перебував тоді в Москві. У своєму щоденнику він залишив такий запис: «Вечері були з Оглобліним на бенефісі Заньковецької. Добре грає! П'єса краще б була оперою; музика — анікуди (Васильєва якогось<sup>1</sup>). Взагалі мені було трохи наче сором за українське письменство перед чужаками» [8, с. 151]. Останнє зауваження стосувалося Старицького, чия «Циганка Аза» — драматизація повісті польського письменника Юзефа Крашевського «Хата за селом», спричинила дуже багато нарікань. Але й публіці ця мелодрама подобалася, і Михайло Старицький посідав у трупі Садовського важливе місце — з осені 1891 року він обіймав тут посаду режисера.

А тим часом, приєднання Старицького до товариства Садовського не лише очікувано вплинуло на репертуарну політику. Адже, попри те, що на початку 1890-х Михайло Петрович фактично втратив усі свої статки, у громадському середовищі він залишався людиною впливовою, мав зв'язки з урядовцями, чиновниками, міг посприяти в справах цензури, оренди театральних приміщень тощо. Одна з дослідниць, із прикрістю зазначає, що йому «було доручено

<sup>1</sup> Йдеться про композитора М. Васильєва-Святошенка, який писав музику до вистав українських труп.

розглядати всі конфліктні ситуації, що виникали між М. Садовським та іншими театральними трупами, домовлятися з чиновниками про організацію гастролей, орендувати театральні приміщення та встановлювати зв'язок з редакціями газет» [37, с. 95–96].

Однак, недооцінювати організаційну діяльність Михайла Старицького ніяк не можна. Адже саме вона дала можливість Садовському здійснити винятково важливий крок у його театральній кар'єрі: улаштувати гастролі в Києві. Тож, після того, як у другій половині лютого труп Садовського зіграла останні десять вистав зимового сезону в Курську, наступного разу вона виступала вже в Києві. Про ці два українські спектаклі 8 і 9 квітня 1892 року, які відбулися вперше через десять років після того, як у Києві востаннє грала трупа Марка Кропивницького, у різних джерелах написано чимало [7]. Своєрідно згадує про цю подію і Садовський, віддаючи належне Михайлові Старицькому, без сприяння якого всього цього не сталося б.

Але варто наголосити ще на одному важливому чиннику, що посприяв улаштуванню вистав: київська громадськість 90-х років позаминулого століття надзвичайно любила театр. Мистецтвом сцени захоплювалися буквально всі, починаючи від київських гімназистів та покоївків і закінчуючи генерал-губернатором Олексієм Ігнат'євим, що ласо задивлявся на привабливих актрис, та його дружиною благодійницею Софією, яка звертала особливу увагу на статного Миколу Садовського. А їхній син, представник впливової аристократичної родини, Сергій Ігнат'єв, навіть одружився з актрисою: його обраницею стала столична прем'єрша Катерина Рощина-Інсарова — донька відомого київського артиста Миколи Інсарова.

За спогадами одного з київських гімназистів 1890-х років, сина української поетки Одарки Романової, «Як реакція на формалізм і сухість гімназії, рано виявилась у мене і в моїх друзів пристрасна любов до водного спорту, Театрам, взагалі мистецтвам, а також до різних пригод, романів і т. д.» [21, с. 27]. І хоча Володимир Романов нічого не пригадує про виступи на київській сцені своєї родички Марії Заньковецької, яка доводилася його матері тіткою, він шанобливо називає її «малоросійською зіркою».

### Полтава та інші міста

Окрім Києва театальною лихоманкою у 1890-х були охоплені й інші українські міста. Як писав полтавський чиновник Іваненко, який до того ж був театральним дописувачем «Полтавских губернских ведомостей», «Для мене особисто рік цей був (1892 рік — Г.В.),

якщо можна так висловитися, особливо театральний. Ніколи я так часто не відвідував театр і так багато не писав про театр (під псевдонімом Аріель). Говорячи про театр, можна нагадати і про те, що тоді функціонував театр, так званий Панасенковський, перероблений відомим у Полтаві купцем Панасенком із його яток на розі Сретенської і Ново-Полтавської вулиць» [15, с. 64]. Власне в цьому не надто комфортабельному приміщенні і виступала у квітні–травні 1892 року трупа Миколи Садовського, де «виблискували Заньковецька, Максимович, Переверзева, Затиркевич, Загорський та ін.» [15, с. 64].

Тоді ж, у квітні 1892 року свою «Лимерівну», на решті, побачив на сцені Панас Мирний. Щоправда в дуже переробленому Михайлом Старицьким вигляді. Як свідчать біографи Мирного, вистава пройшла з великим успіхом і зворушений митець навіть забув про свій припис не розкривати псевдонім. «Його тепло й щиро вшанувала публіка й артисти, а М. Заньковецька піднесла дарунок від трупи. Перебування Заньковецької в Полтаві, значний успіх “Лимерівни”, певно остаточно примирили Мирного з переробкою п'ятої дії й поклали кінець суперечці» [14, с. 64]. А вже на завершення гастролей 8 травня 1892 року Панас Мирний подарував Марії Заньковецькій свою фотокартку з дарчим написом.

Наступні два місяці, аж до середини липня трупа Садовського перебувала у Катеринославі, а Михайло Старицький, тим часом, уже почав опікуватися справами товариства на майбутній сезон в Одесі. «Редакціям (газет — Г.В.) я справжньої суті не розкривав, а лише повідомив, що об'єднався з Садовським і посиленою трупкою буду грати в Одесі, що вже знято театр, дано завдаток і т. д.», — повідомляв він про хід справ Садовського [34, с. 491]. Правду кажучи, це все ж була трупа Миколи Садовського, але директором на афіші з осені 1892 року значився Михайло Старицький, на якому лежала відповідальність за всі організаційні питання. У такий спосіб, фактично, здійснилося прагнення драматурга об'єднатися із Садовським, про що він не раз писав Заньковецькій. «Здається, що я пропоную для Вас хорошу і голосну справу; ставайте ж Ви, дорога Марія Костянтинівна, як перший талант, і першою особою, зі світочем правди в руках і миртовою гілкою об'єднання друзів для підняття мистецтва, що падає та зацікавленості» [34, с. 480].

Водночас це щире бажання спільно утворити нову потужну українську трупу, не було позбавлене певних комерційних цілей, бо, узявши на себе обов'язки директора, Старицький зміг поліпшити свої фінансові справи. Уже за перші півтора місяця гастролей у Севастополі,

із 6 вересня по 18 жовтня 1892 року, трупа заробила 14 400 рублів за 32 вистави. «А що діялося на прощальнім спектаклі (“Лимерівна”), про те і розказати не можна. Білети всі були продані, де можна було приставити стільці — поприставлювані і маса публіки стояла в проходах» [6, с. 479]. З іншого боку, нервова організаційна робота надзвичайно виснажувала Михайла Старицького. Кілька років він мусив поєднувати письменницьку діяльність із антрепренерською та ще й дбати про фінансове забезпечення великої родини, що, зрештою, фатально позначилося на стані його здоров'я.

Від того моменту, як у середині 1892 року трупа Садовського отримала новий статус, Микола Карпович значився на афішах режисером, що також змінило його положення в очах громадськості. Очевидно, надалі він мав на меті утверджуватися передовсім як митець — творець акторського ансамблю, режисер-інтерпретатор, провідний актор. Власне тому його трупа вирізнялася поміж інших злагодженою ансамблевою грою, присутністю молодих талановитих акторів-початківців, якісним сценічним оформленням і професійним хором.

Водночас для реалізації акторських амбіцій Миколі Садовському потрібні були нові ролі, яких йому явно бракувало в мелодрамах Кропивницького і, які він уже не отримував від брата-драматурга. І в цьому сенсі, розрахунок Садовського на Старицького як на «свого» автора цілком виправдався. За кілька наступних років у його репертуарі з'явилися «Зимовий вечір» і «Кривда і правда» («У темряві»), а Марія Заньковецька отримала для свого бенефісу винятково театральний твір «Талан».

Можна без перебільшення стверджувати, що за два роки самостійного керівництва мандрівною

українською трупою Микола Садовський повною мірою утвердився як умілий антрепренер, який міг здолати репертуарну кризу і впоратися з мінливим характером прем'єрші. Його театральне підприємництво дало змогу «завоювати» Москву, зібрати всі лаври Петербурга, а, головне, зруйнувати українофобську облогу Києва, тобто через десять років заборон він знову презентував тут українські вистави. І все це без жодної фінансової підтримки з боку меценатів, долаючи спротив державної імперської машини.

Завдяки цьому, на початку 1890-х український митець був творчо, організаційно, ментально готовий до наступного життєвого етапу: створення власного театру, так само як у Європі й Америці це зробили Андре Антуан і Девід Беласко. Справа залишалася за малим — дозвіл російського імперського уряду, отримати який за умов колоніальної політики російської монархії було априорі неможливо.

Відповідно до аналітичного осмислення цих фатальних обставин, дослідження особливостей функціонування і розвитку вітчизняного театрального мистецтва під колоніальним імперським тиском не повинно зосереджуватися на вузькому вивченні національної специфіки українського театру. Адже, якби не штучні утиски та обмеження, перший художній театр у межах Російської імперії постав би кількома роками раніше за МХТ<sup>1</sup> і вистави в ньому йшли б українською мовою. Усвідомлення цього дає підстави для подальшої тверезої переоцінки ролі і значення визнаних авторитетів театральної справи кінця XIX століття, до зміни дослідницьких пріоритетів та наукового обґрунтування колосальних непоправних втрат українського мистецтва, унаслідок імперського тиску.

<sup>1</sup> МХТ — Московський Художній театр було створено приватними зусиллями К. Станіславського і В. Немировича-Данченка 1898 року.

## Література

1. Б. Малорусская труппа // Артист. 1891. № 12. С. 158.
2. Б. Малорусская труппа // Артист. 1891. № 13. С. 148–150.
3. Бабанська Н. Листування Марії Заньковецької і Панаса Саксаганського // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2011. Т. ССLXII: Праці Театрознавчої комісії. С. 395–436.
4. Бабанська Н. Листування М. Садовського з М. Заньковецькою // Річник музею театрального, музичного та кіномистецтва України: зб. наук. ст. Київ, 2019. Вип. 1. С. 56–69.
5. Боцяновський В. До історії українського театру в Петербурзі за 90-х років XIX в. (Спогади) // Наук. зб. Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Київ, 1928. С. 62–75.
6. Варнак О. Труппа М. Садовського в Севастополі // Зоря. 1892. № 24. С. 479–480.
7. Веселовська Г. Хитрий тактик і далекоглядний стратег Микола Тобілевич (київські гастролі труппи Миколи Садовського 1892–1897 років) // МІСТ. 2019. Вип. 15. С. 75–90.
8. Грушевський М. С. Щоденник (1888–1894 рр.). Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1997. 262 с.
9. Дурилін С. Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1955. 518 с.
10. Ермилов В. М. К. Заньковецкая (несколько мыслей) // Артист. 1891. № 15. С. 134–138.
11. Ермилов В. Спектакли малороссов // Артист. 1892. № 20. С. 121.
12. Ермилов В. Театр XIX столетия. Г-жа Заньковецкая в драме «Цыганка Аза» // Артист. 1892. № 21. С. 129–131.
13. Жадько В. Вплив Марка Кропивницького на драматичну творчість Миколи Аркаса: народження опери «Катерина» // Гілея: науковий вісник: зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 32. С. 31–39.
14. Зубков С. Сценічна доля «Лимерівни» // Радянське літературознавство. 1957. № 6. С. 59–89.
15. Іваненко Д. Записки и воспоминания. 1888–1908. Полтава, 1909. 287 с.
16. Кінзерська Т. Єфросинія Зарницька (Є. Азгуріді). Літопис життя і творчості (1867–1936). Київ: Інтерсервіс, 2019. 586 с.
17. Кониський О. З літньої подорожі до Чернігівщини // Зоря. 1890. № 21. С. 315–316.
18. Кочерга І. Гастрольні виступи М. Заньковецької в Чернігові (рецензії з газети «Черниговское слово») // Література та культура Полісся. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. Вип. 25: Марія Заньковецька — видатний театральний діяч України (до 150-річчя від дня народження актриси). С. 126–127.
19. Кримський А. Товариство Садовського в Москві // Твори: у 3 т. Київ: Наук. думка, 1972–1974. Т. 2. С. 329–337.
20. Кропивницький М. Твори: у 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1960. Т. 6. 671 с.

## References

1. B. (1891). Malorusskaya truppa. *Artist*, 12, 158.
2. B. (1891). Malorusskaya truppa. *Artist*, 13, 148–150.
3. Babans'ka, N. (2011). Ly'stuvannya Mariyi Zan'kovecz'koyi i Panasa Saksagans'kogo. *Zapy'sky' Naukovogo tovary'stva imeni Shevchenka*, CCLXII, 395–436.
4. Babans'ka, N. (2019). Ly'stuvannya M. Sadov's'kogo z M. Zan'kovecz'koyu. *Richny'k muzeyu teatral'nogo, muzy'chnogo ta kinomy'stecz'tva Ukrayiny': zb. nauk. st.*, 1, 56–69.
5. Bocyanovs'ky'j, V. (1928). Do istoriyi ukrayins'kogo teatru v Peterburzi za 90-x rokiv XIX v. (Spogady'). *Nauk. zb. Leningrads'kogo tovary'stva doslidny'kiv ukrayins'koyi istoriyi, py's'menstva ta movy'*, 62–75.
6. Varnak, O. (1892). Trupa M. Sadov's'kogo v Sevastopoli. *Zorya*, 24, 479–480.
7. Veselovs'ka, G. (2019). Hy'try'j takty'k i dalekoglyadny'j strateg My'kola Tobilevy'ch (ky'yivs'ki gastroli trupy' My'koly' Sadov's'kogo 1892–1897 rokiv). *MIST*, 15, 75–90.
8. Grushevs'ky'j, M. S. (1997). *Shhodenny'k (1888–1894 rr.)*. Ky'yiv: In-t ukrayins'koyi arxeografiyi ta dzhereloznavstva im. M. S. Grushevs'kogo NAN Ukrayiny'.
9. Dury'lin, S. (1955). *Mariya Zan'kovecz'ka. 1860–1934. Zhy'ttya i tvorchist'*. Ky'yiv: My'stecz'tvo.
10. Ermilov, V. (1891). M. K. Zankovetskaya (neskolko mysley). *Artist*, 15, 134–138.
11. Ermilov, V. (1892). Spektakli malorosso. *Artist*, 20, 121.
12. Ermilov, V. (1892). Teatr HhH stolytiya. G-zha Zankovetskaya v drame «Tsyiganka Aza». *Artist*, 21, 129–131.
13. Zhad'ko, V. (2010). Vplyv Marka Kropyvny'cz'kogo na dramaty'chnu tvorchist' My'koly' Arkasa: narodzhennya opery' «Kateryna». *Gileya: naukovy'j visny'k: zb. nauk. pr.*, 32, 31–39.
14. Zubkov, S. (1957). Scenichna dolya «Ly'merivny'». *Radyans'ke literaturoznavstvo*, 6, 59–89.
15. Ivanenko, D. (1909). *Zapiski i vospominaniya. 1888–1908*. Poltava.
16. Kinzers'ka, T. (2019). *Yefrosy'niya Zarny'cz'ka (Ye. Azguridi). Litopy's zhy'ttya i tvorchosti (1867–1936)*. Ky'yiv: Interservis.
17. Kony's'ky'j, O. (1890). Z litn'oyi podorozhi do Chernigivshhy'ny'. *Zorya*, 21, 315–316.
18. Kocherga, I. (2004). Gastrol'ni vy'stupy' M. Zan'kovecz'koyi v Chernigovi (recenziyi z gazety' «Cherny'govskoe slovo»). *Literatura ta kul'tura Polissya*, 25 (Mariya Zan'kovecz'ka — vy'datny'j teatral'ny'j diyach Ukrayiny' (do 150-richchya vid dnya narodzhennya aktry'sy')), 126–127.
19. Kry'ms'ky'j, A. (1972–1974). Tovy'rstvo Sadov's'kogo v Moskvi. *Tvory'* (T. 2), 329–337. Ky'yiv: Nauk. dumka.
20. Kropyvny'cz'ky'j, M. (1960). *Tvory'* (T. 6). Ky'yiv: Derzh. vy'd-vo худ. lit-ry'.
21. Romanov, V. (2012). *Starorezhimnyiy chinovnik. Iz*

21. Романов В. Старорежимный чиновник. Из личных воспоминаний от школы до эмиграции, 1874–1920 гг. СПб.: Нестор-История, 2012. 335 с.
22. Рудинська Є. Листи Василя Горленка до Панаса Мирного. 1883–1905. Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1928. 107 с.
23. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. Київ: Держ. вид-во образотвор. мист-ва і муз. літ-ри, 1956. 293 с.
24. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Пер. з англ. Київ: Критика, 2007. 608 с.
25. Саксаганський П. По шляху життя: мемуари / ред. М. Новицький. Харків: Держлітвидав, 1935. 230 с.
26. Саксаганський П. Театр і життя: мемуари. Харків: Рух, 1932. 192 с.
27. Самойленко Г. Марія Заньковецька і Поліський край. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. 159 с.
28. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1889. № 14 (6 лип.).
29. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 11 (1 лип.). С. 4.
30. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 12 (6 лип.). С. 3.
31. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 13 (10 лип.). С. 2.
32. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 14 (13 лип.). С. 3.
33. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 15 (17 лип.). С. 2.
34. Старицький М. Твори: у 6 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. 831 с.
35. Суворин А. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907. 114 с.
36. Театр и музыка. Отзывы местных газет о спектаклях мало-российской труппы // Новороссийский телеграф. 1893. 21 янв.
37. Цибаньова О. Лаври і терни. Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ: Український державний центр культурних ініціатив, 1996. 188 с.
- lichnyih vospominaniy ot shkolyi do emigratsii, 1874–1920 gg.* SPb.: Nestor-Istoriya.
22. Rudy'ns'ka, Ye. (1928). *Ly'sty' Vasy'lya Gorlenka do Panasa My'rnoho. 1883–1905.* Ky'yiv: Drukarnya Ukrayin-s'koyi Akademiyi Nauk.
23. Sadovs'ky'j, M. (1956). *Moyi teatral'ni zgakdy'. 1881–1917.* Ky'yiv: Derzh. vy'd-vo obrazotvor. my'st-va i muz. lit-ry'.
24. Sayid, E. (2007). *Kul'tura j imperiyalizm.* Ky'yiv: Kry'ty'ka.
25. Saksagans'ky'j, P. (1935). *Po shlyaxu zhy'ttya: memuary'.* M. Novy'cz'ky'j (red.). Xarkiv: Derzhlitvy'dav.
26. Saksagans'ky'j, P. (1932). *Teatr i zhy'ttya: memuary'.* Xarkiv: Rux.
27. Samojlenko, G. (2004). *Mariya Zan'kovecz'ka i Poliss'ky'j kraj.* Nizhy'n: Vy'd-vo NDPU im. M. Gogolya.
28. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 14.* (1889, 6 lip.).
29. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 11.* (1890, 1 lip.), 4.
30. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 12.* (1890, 6 lip.), 3.
31. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 13.* (1890, 10 lip.), 2.
32. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 14.* (1890, 13 lip.), 3.
33. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 15.* (1890, 17 lip.), 2.
34. Stary'cz'ky'j, M. (1990). *Tvory' (T. 6).* Ky'yiv: Dnipro.
35. Suvorin, A. (1907). *Hohlyi i hohlushki.* SPb.
36. *Teatr i muzyka. Otyzyvyi mestnyih gazet o spektaklyah malorossiyskoy truppyi. Novorossiyskiy telegraf.* (1893, 21 yanv).
37. Cy'ban'ova, O. (1996). *Lavry' i terny'. Zhy'ttyevy'j i tvorchy'j shlyax My'xajla Stary'cz'kogo.* Ky'yiv: Ukrayins'ky'j derzhavny'j centr kul'turny'x iniciaty'v.