



УДК 792(477)(091):[82-94:7.072.3]

**THE HISTORY OF THE NATIONAL THEATER FORMATION IN THE
ASSESSMENT OF L. STARYTSKA-CHERNIAKHIVSKA (ON THE BASIS
OF THE MATERIAL OF THE WORK "TWENTY-FIVE YEARS OF
UKRAINIAN THEATER (MEMORIES AND THOUGHTS)").**

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ОЦІНЦІ Л. СТАРИЦЬКОЇ-
ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРАЦІ «ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (СПОГАДИ ТА ДУМКИ)»).**

Y. V. Vilna / Вільна Я.В.

d.phil.s., prof. / д. філол. н., проф.

ORCID 0000-0002-1026-5198

Taras Shevchenko National University of Kyiv,

Kyiv, Taras Shevchenko Blvd, 14, Kyiv, Ukraine 01601

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,

Київ, б-р Т. Шевченка, 14, Україна 01601

Анотація. У статті проаналізовано питомі естетично-художні та ідейні пріоритети письменниці Л. Старицької-Черняхівської, які постають і домінують у означеній праці. Помічено і доведено, що у цих мемуарах, що кваліфікуються сьогодні ще і як історіографічна, театрознавча праця, розгляд провідних аспектів корелюється не лише особистими спогадами і сентиментом авторки, скільки належним аналізом тим соціально-політичних чинників, що позначилися на процесі становлення українського театру в різні періоди. А це не лише стратегія російської влади по нівеляції українського слова, а з тим і культури, а й тактика дискредитації самої ідеї сучасного національного театру, перспектив цього проєкту, через підриг авторитету його очільників і авторів репертуару. Звернено увагу на те, наскільки переконливо авторка ілюструє вияви зневаги представників імперської цензури щодо діячів української культури, деструктивність ганебних, як би зараз сказали, темників антиукраїнської преси останньої чверті XIX ст. та цинізм тодішніх адміністративних приписів, що гальмувало розвиток українського театру. Окрім зазначеного, у статті відзначено ерудицію авторки та поціновано фаховий рівень її спостережень щодо вузлових проблем українського театру і драматургії різних періодів. Підкреслено жанрово-стильову самобутність цієї праці.

Ключові слова: національний театр, драматургія, імперська ідеологія, культурно-історична стратегія, національна самосвідомість, жанрова своєрідність.

Вступ. У 1907 році у статті «Чи знову одурять нас?» Л. Старицька-Черняхівська пише: «...кільки вже років бачимо ми, що політика пригнічування національностей нібито на те, щоб забезпечити силу державну, ламала самі підвалини російського державного життя, сіяла й виховувала жорстоку ненависть, що ця політика репресій розводила сепаратизм там, де й не було б його ніколи, коли б тільки національностям забезпечена була належна їм воля» (1, 15)

Зауважу тут не вимучену толерантність висловленої думки (причина обачності авторки зрозуміла, адже тодішня офіційно декларована свобода слова була насправді дуже відносною і дуже недовгою у часі), - натомість наголошу на заключній частині цього пасажу «... коли б тільки національностям була забезпечена належна їм воля».



Кому, як не представниці однієї із небагатьох дійсно патріотично налаштованих київських родин, репрезентантці мистецького кола української інтелігенції наголошувати на важливості реалізації питомих прав національностей. Для неї боротьба за новий український театр є чинником становлення української театральної культури вищого рівня, і ще однією маніфестацією природного права нації мати власну культурно-історичну стратегію.

Довгоочікуваний успіх національного театру 80-х рр. XIX ст. постає як подія знакова у спогадах кількох сучасників та безпосередніх учасників тих подій, але навряд чи вони можуть перевершити той рівень розуміння проблем театру цього періоду, який продемонструвала Л. Старицька-Черняхівська. Такий рівень є наслідком передусім її досвіду як драматурга, що усвідомлює і нагальність потреби оновлення репертуару українського театру, адже вона є авторкою п'єс «Гетьман Петро Дорошенко», «Розбійник Кармелюк», «Іван Мазепа», «Милість Божа», «Останній сніп» та ін.

Основна частина. Праця «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)» Л. Старицької-Черняхівської, що була надрукована в журналі «Україна» у тому ж 1907 році, є прикладом ретельного аналізу кількох проблем в історії становлення українського професіонального театру.

Однак поза знанням фактажу біографії письменниці та біографії її батька може видатися, що передусім хвилі фальсифікацій стосовно театральної діяльності та творчості М. Старицького могли спонукали її написати спогади, в яких його ролі закономірно буде приділено найбільше уваги. Враховуючи їхню духовну і творчу близькість, реалізація цього наміру не видалася б сучасникам несподіваною чи дивною.

Та річ у тім, що для Л. Старицької-Черняхівської на початку XX ст. першопричини проблем і здобутків у діяльності провідних українських труп кінця XIX ст. розкрилися більш повно. З відстані часу і висоти власного творчого досвіду для авторки факти минулого набули нових конотацій.

До прикладу, М. Кропивницький у праці «Итоги за 35 лет» згадує свою службу у трупі Ашкаренка і зазначає: «Відсутність прибутків змусили нас покликатися до міністра внутрішніх справ графа Лорис-Мелікова з проханням про дозвіл поставити хоча б кілька українських п'єс, аби запобігти неминучому голоду» (переклад мій – Я.В.) [1, 677]. Однак що від початку, навіть отримавши бажаний дозвіл, трупа не мала жаданого успіху. Приявність у трупі беззаперечних талантів Кропивницького і Садовського, а з 1882 р. і М. Заньковецької, як пише Л. Старицька - Черняхівська, мало що змінювало на краще. Актори загалом «не мали змоги задовольнити й найменші естетичні вимоги глядачів», бо «...не відповідав часові репертуар, не було належного рівня виконавців, ні обстанови» [1, 678-679].

Низький професіональний рівень трупи особливо тішив авторів реакційної преси. Авторка згадує: «Вже по четвертім спектаклі молодій українській трупі ««Киевлянин» писав із злорадністю: «Чи давно у нас почали грати малоросійські п'єси та поза тим не годні зауважити, що публіка їх толерує, як це зазвичай буває при дозволі «забороненого плоду»» (переклад мій- Я.В.) [1, 678].



У праці 1901 року «Корифеї української сцени» оцінка ролі М. Старицького у реформації української театральної справи - безапеляційна: «У цьому випадку велику послугу справі українського театру надав М. Старицький, який і раніше вже заприявнив великі організаторські здібності у театральному ділі. Йому було запропоновано взяти у антрепризу трупу, що перебувала під режисерською орудою М. Кропивницького. З цього часу починається вищий розквіт українського театру... Вистави цієї трупи стали дійсним тріумфом і самих артистів, і українського драматичного мистецтва» (переклад мій – Я.В.) [1, 679-680].

Лише після наведеної цитати Л. Старицька – Черняхівська також висловлюється про виїмковість ролі М. Старицького у цьому мистецькому проєкті та підтверджує оцінки інших поціновувачів так: «...український театр ніколи б не звернув на себе загальної уваги, не зажив би такої слави, коли б на чолі його не став чоловік інтелігентний і талановитий, чоловік широких поглядів – і це головне» [1, 680].

Роль батька в історії становлення українського театру у праці «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)» відкоментовується у межах невеличкого III розділу (це кілька сторінок великої за обсягом праці на 107 сторінок), але сказавши з цього приводу небагато, авторці вдалося зауважити найсуттєвіше. Таким чином, читачі отримують можливість вирішити самостійно, діяльність якого із діячів театру реально посприяли «новій ері» в історії українського театру.

На жаль, навіть зараз інколи втрачається адекватне розуміння того, що саме зробив М. Старицький для становлення українського театру. Ведуть мову про те, що це був для нього ледь не виїмково бізнесовий проєкт, що його довго вмовляли очолити трупу, що дійсно відбувалося, але при тім виникає закономірне запитання: чому М. Старицький не створив ще одну російськомовну трупу, аби безпроблемно заробляти на цьому, не маючи при тім жодних проблем із цензурою та офіційними заборонами межі 70-80 рр. давати вистави в Київській, Волинській, Кам'янець-Подільській, Полтавській, Чернігівській губерніях? [3].

І. Франко у праці «Михайло П. Старицький» також віддає пальму першості М. Старицькому серед не менш достойних його колег, очевидно, враховуючи те, що він найбільше зробив для реалізації ідеї українського театру серед трьох основних авторів репертуару, забезпечивши успіх важливої справи на найпершому, найбільш складному етапі, подарувавши впевненість у своїх силах тим театральним діячам, кого згодом будуть називати "корифеї українського театру". Підставою для нівеляції результатів його театральної діяльності в ім'я створення професіонального театру для імперської, а потому й радянської критики, була його українськоцентрична творча і громадянська позиція, цілісність національної самосвідомості митця, сила цих його переконань та альтруїзм відповідних вчинків, які підтримувала, поділяла, продовжувала реалізовувати його дочка Людмила.

Аналізуючи причини успіху проєкту «новий український театр», Л. Старицька -Черняхівська зосереджується на висвітленні питань, пов'язаних із передісторією цього успіху. Вона поціновує специфіку попередніх періодів



існування українського театру, віддаючи належне й історії становлення драматургії XIX ст. (з 1815р. до 1906р. вже було відомо 928 драматичних творів, за даними М. Комарова, (його праця «Українська драматургія»- Я.В.). Розглядає також репертуар спочатку мандрівних труп, потім засад і особливостей організації театру антрепризи, не затушовуючи проблем із відмінним розумінням більшістю антрепренерів специфіки театральної справи в Україні. Ті ділки доволі «своєрідно» означали для себе прикмети успішності: «На прапорі цих паразитів штуки стоїть одне слово «сбор», та й годі добувати його артистичною працею, художнім виконанням п'єс – то річ марудна й трудна...» [1, 724].

Спеціальну увагу приділяє авторка фаховому рівню театральних труп, стандартам акторської гри, які почали помітно змінюватися, починаючи саме з 1883 року. Високо поціновує гру окремих акторів, до прикладу, І.Карпенка-Карого вважає «першорядним артистом». «Його талант не кидався у вічі, то була тонка художня гра майстра - аристократа штуки (Барабаш, Калитка)» і так само високо поціновує комедійний і драматичний талант П. Саксаганського і також його вміння створювати типи (ролі Голохвастого, Копача, Пенъонжки та ін. – Я.В.). Не просто специфіку акторської гри розглядає Л. Старицька-Черняхівська у цій частині праці, вона пропонує глядачам цінувати талант актора, показує наскільки важливою є акторська індивідуальність, здатність виконавця до імпровізації у сучасному театральному дійстві. При тім авторка, поціновуючи таланти інших, завжди зберігає толерантність інтелігентної людини. Відповідна тональність оцінок свідчить про істинну шляхетність її натури, бо те, з яким щирим захопленням і доказовістю авторка пише про внесок цих діячів у розвиток українського театру, насправді не так часто у мистецькому колі можна й зустріти.

Попри позитив щойно зазначеного, згадуючи події недалекого минулого, Л. Старицька – Черняхівська особливо наголошує на наслідках дій ганебних антиукраїнських, виїмково антидемократичних документів і приписів російської ідеологічної цензури, на штучності адміністративних заборон, що посутньо гальмувало діяльність драматургів і театральних діячів.

Тому дослідниця вважає, що низький рівень театральної справи попередніх десятиліть XIX ст. не відсутністю талантів обумовлювався, а переважно тиском і переслідуваннями ідеологічними та адміністративними, що особливо стало помітним у другій половині XIX ст. Актори не мали мотивації виходити за межі примітивних стандартів акторської гри. Драматурги не мали надії побачити свої твори не скаліченими на сцені. По 6 разів, пише Л. Старицька-Черняхівська, цензура не пропускала п'єси І. Карпенка-Карого, п'єси М. Старицького «Богдан Хмельницький» готова була у 1886 році, а дозвіл цензури отримала 1898 році, п'єси М. Кропивницького, отримавши дозвіл, потім знову заборонялися («Глитай, або ж Павук» заборонена на 7 років, «Доки сонце зійде...» на 10 років), а трохи згодом п'єси Б. Грінченка цензура також безжально виправляла і т. п.

Так навіть «дванадцять років поневірянь» під тиском цензури, зауважує авторка, вже ставали для українських письменників нормою. Драматургів переслідували, як твердив М. Старицький, не за тенденцію і проблематика виїмково за те, що вони писали українською мовою. І це стосувалося будь-якого



жанру. На цьому він наголосив у промові на першому з'їзді театральних діячів, що відбувався у Москві у 1900 році.

Л. Старицька-Черняхівська першопричини такої стратегії і тактики російської цензури формулює ще відвертіше та різкіше, підкреслюючи, що нищили насамперед твори оригінальні за формою і змістом, а банальщину з ентузіазмом підтримували: «Коротко кажучи, цензура, очевидно, завзялася була знищити українську драматичну літературу, і знищити неабияк, не гвалтом, - а тихо і любо: примусити її вмерти ніби своєю власною смертю; довести її до такого ступня, щоб вона вже не могла задовольняти і самих запекли патріотів. Заборонялися не тільки ті п'єси, в яких ніби тхнув уславлений «дух», а просто й всі ті, в яких мріла хоч іскра талану. Напр., М. Старицькому впродовж багатьох років заборонювалися такі цілком безгрішні п'єси, як «Ой не ходи, Грицю» та «Ніч на Івана Купала», а разом з тим Мирославському - Винникові дозволяли історичні п'єси з самими пекучими заголовками: «Гайдамаки»- исторические картины времён Гайдамачества», «Козаче сердце» - исторические картины», «Гетманци – исторические картины времён Запорожья» і т. і. Очевидячки, ці «исторические картины» були цілком безпечні і «на доступном для понятия народа языке»» [1,703].

Уже перша частина праці свідчить, що перед нами неординарний за змістом і стилем подачі текст, у якому подибуємо мікс не лише суб'єктивних вражень, наведених відмінних кутів зору в оцінці національного театального процесу (до прикладу, через цитування рецензій із видань правого і лівого табору імперської преси), а й даються важливі свідчення, зокрема через виїмки із листувань, рецензій та спогадів. Означаються таким чином провідні суспільно-політичні та культурно-естетичні чинники не у форматі абстрактно-теоретичному, а через з'ясування першопричин і логіки творчості, театальної діяльності кількох десятків талановитих людей.

На думку Л. Старицької-Черняхівської, дякуючи саме їм і склався феномен - національний професіональний театр, який не просто змінив очікування і смаки глядачів та відкрив нові творчі обрії для акторів, а й змотивував інакше поставитися до перспектив української культури ширші кола сучасників, посприявши, через активну гастрольну діяльність театру корифеїв поза межами Батьківщини, ще й міжетнічному діалогу культур.

Важливо, що буквально за кілька десятиліть цей професіональний театр пройшов шлях від домінанти водевілів і мелодрам у репертуарі труп до трагедій(до прикладу, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого), драм символічних, драм соціальних, драм настрою.

У заключному УІІ розділі цих спогадів ми ще раз переконуємося, що авторка, як і її батько, є людиною «широких поглядів», бо адекватно реагує на виклики часу, приймаючи нові концепції у сфері стилю і жанру, ідей і проблематики. «Перед молодиму країнським драматургом, як перед баєчним царевичем, простяглися тепер три шляхи: драма символічна, драма настрою і драма соціальна.» [1, 739].

Те, як вона поціновує стан сучасної української драматургії, ширше літератури як мистецтва слова, зупиняючись, до прикладу, на природі



символізму, заслуговує окремої уваги і ширшого коментаря, але я зауважу лише кілька аспектів, що також додають аргументів до розуміння художньо-естетичних та ідейних пріоритетів Л. Старицької-Черняхівської.

Зокрема, авторка стверджує: «Символічна література зводить штуку до алгебраїчної праці з проблемами людського духу, дієві особи її уявляють з себе не живих людей, а холодні алгебраїчні «величини». Як фотографія, так і абстракція не єсть завданням штуки. Філософія оперує з проблемами людського духу, штука примушує нас переживати ті проблеми в нашій душі. Найкращим прикладом залишиться назавжди всім символістам безсмертна трагедія «Фауст». Найвища, найтрагічніша проблема з усіх проблем людського духу! Як переведено її через серце людини, зв'язаної всією істотою своєю з живим людським життям. Як світ без ока, так і сама субстанція без чоловіка не мають жадної ціни» (1,728).

Надзвичайно цінними є роздуми письменниці про природу драми настрою, тут уваги заслуговує її аналіз п'єс А. Чехова «Дядя Ваня» і «Три сестри». З'ясовує роль діалогу і монологу в драмі настрою і бере в якості прикладу не просто відомий, а й дивовижно точний, навіть вірцевий для розуміння внутрішнього стану героя, монолог Гамлета, і тут таки справедливо зазначає, що однак: «Бувають такі моменти, коли ніяким монологом не можна переказати душевну боротьбу» [1, 733] героя; також доказово опонує критику д. Краніхфельду на його тезу щодо реалізації в сучасній драматургії станів «дієвості» і «бездієвості» героїв.

До речі, Л. Старицька - Черняхівська постійно послуговується прикладами із світової літератури, класичної і сучасної, аналізуючи першопричини з'яви нових тенденцій у художньому мисленні авторів цитованих творів, та порівнюючи з ними набутки сучасних українських драматургів. Її ерудиція вражає обширом і глибиною, вмотивованістю порівняльних аспектів. Звучать імена героїв творів Шекспіра, Сервантеса, Гете, Гейне, Гауптмана, Чехова, Андрєєва, авторка також вступає в діалог із сучасними критиками, зокрема, Суворіним, Венгеровою, Краніхфельдом та ін.

Аналізує природу соціальної драми, осягаючи структуру художнього мислення авторів такого роду творів, розмірковує про те, що із сутнісного у драматичному дійстві цих п'єс нівелює пріоритет масових сцен над діалогом.

Завершує працю Л. Старицька-Черняхівська твердженням, що свідчить: дослідниця вважає, що сучасне театральне мистецтво і драматургія не лише є теренами для пошуку нових форм художнього мислення як можливості самовираження, самореалізації автора. Того вона і не заперечує, але й підтримує право автора на відданість пріоритетам вічних людських цінностей, що можуть бути реалізовані, зокрема, у традиційних жанрових форматах. Для Л. Старицької – Черняхівської така домінанта в драматичному творі не є проявом ретроградності мислення, а якраз навпаки, -свідченням суголосся її свідомості патернам рідної культури, а з тим і засадничим принципам європейської культури: «Штука, як і все на світі підлягає двом силам: наслідуванню і новаторству. Проте, до чого б не дійшло новаторство в драматичній штуці щодо околиць форм, - ґрунт її не зміниться ніколи: істотою драми була є і буде



душевна боротьба людини чи з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожнечим класом – це залежить од часу життя, - незмінним лишається сам принцип драми: боротьба, яка одбилася в душі людини... Драма, як і саме життя, тільки через те й набуває ваги та сили, що одбивається в душі людини. Безсмертні істини й проблеми через те тільки безсмертні, що освітлюють знеможене серце людське»(1, 740).

Нагадаю, що Л. Старицька-Черняхівська у назві праці уточнює, що, окрім аналізу історії та проблем становлення театру корифеїв, це ще і її особисті «спогади» і «думки». І це важливо, адже у такий спосіб авторка наполягає на праві презентувати власне бачення жанру спогадів, демонструючи тим питому креативність. У її мемуарах, як і в кращих зразках сучасної світової мемуаристики, знайшлося місце багато чому. Це - і художні замальовки, і жанрові сцени, і суб'єктивні оцінки подій і героїв тих подій, також наявні публіцистичні частини тексту, додано фахові теоретичні роздуми про природу сучасної драми та стисло відтворено передісторію успіху сучасного українського театру через оцінку стану, проблем українського театру та драматургії попередніх століть.

Висновок. Отож, висновуючи, знову ж наголошу, перед нами один із кращих прикладів спогадів, які є, одночасно, і сповіддю, і роздумами про природу творчого процесу як такого. Чи проакторську гру, чи літературну роботу йдеться, - це не суть важливо, оскільки у будь-якій частині праці Л. Старицької - Черняхівської домінує непересічна особистість авторки, що наповнює текст живою енергією інтелекту, ерудиції, смаку талановитої і небайдужої до таланту інших, до долі рідної культури творчої особистості.

Тому таке дослідження і через багато десятиліть по написанню лишається не тільки джерелом фактажу для театрознавців, а й відкриває зацікавленим нащадкам приховані механізми тих процесів, безкомпромісно об'єктивуючи місце та роль певних діячів театру у створенні не просто театру, а фактично нової якості національного життя. Праця сприяє формуванню правильного висновку: театр корифеїв став дійсним культуротворчим, а з тим і націєтворчим феноменом останньої третини XIX – початку XX ст.

Л. Старицька-Черняхівська - це не лише талановита письменниця, культурно-громадська і політична діячка, а й особистість високого рівня інтелекту, освіти, культури, національної самосвідомості. Для неї, як і для її батька, критерії сприйняття і прийняття сучасників та історичних діячів були невіддільними від розуміння того, що українська людина, яка століттями надихається сенсами і живиться енергією слів «правда», «честь», «гідність», «воля», «свобода», - ними і надалі має бути мотивована.

Для особистостей подібного рівня персональної стратегії, які надихаються отим «духом вічної правди», існує дуже мало пересторог у реалізації того, у що вони вірують. Тому у VI розділі, аналізуючи українську драматургію, авторка без жодного пафосу стверджує: «... «дух вічної правди», що веде до рівності і братерства, бував в ній і надихав її робітникам їх найкращі думки» (1. 712).

Багатолітня та багатоаспектна театральна діяльність членів великої родини Старицьких, їхня праця загалом у контексті української культури є взірцевим



прикладом того, як варто було тоді діяти, аби сприяти поступові нації у непрості часи відсутності реальної можливості здобуття тут і зараз жаданої політичної незалежності.

Список використаної літератури:

1. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори.- К., 2000
2. Будний В. Із сузір'я «плеядівців»: літературно-критична есеїстика Людмили Старицької-Черняхівської початку XX століття. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Том 1. № 49., 2023
3. Вільна Я.В., Хворостяний І.Г. Історія української літератури другої половини XIX століття. Навчальний посібник.- К., 2017
4. Гнатюк М. Із славного роду Старицьких... Дивослово. Українська мова і література в навчальних закладах, 2019, № 2 . С.46-51
5. Зеров М. Українське письменство.- К., 2003
6. Петлюра С. Статті. К., 1993
7. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. К., 2010
8. Франко І. Михайло П(етрович) Старицький / І. Франко // Зібрання творів у 50 т. - К., 1982.- Т.33

References:

1. Starytska-Cherniakhivska, L. Vybrani Tvory.- K., 2000
2. Budnyi, V. Iz suziria "pleiadivtsiv": literaturno-krytychna eseistyka Liudmyly Starytskoi-Cherniakhivskoi pochatku XX stolittia. Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filohiia. Tom. 1. № 49., 2023
3. Vilna, Ya.V., Hvorostianyi I.H. Istoriia ukrainskoi literatury druhoi polovyny XIX stolittia. Navchalnyi posibnyk.-K., 2017
4. Hnatiuk M. Iz slavnoho rodu Starytskykh...Dyvoslovo. Ukrainska mova i literatura v navchalnykh zakladah, 2019, № 2. S.46-51
5. Zеров, M. Ukrainske pysmenstvo.-K., 2023
6. Petliura, S. Stati. K., 1993
7. Maliutina, N. Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st. K., 2010
8. Franko, I. Mykhailo P(etrovych) Starytskyi / I. Franko // Zibrannia tvoriv u 50 t. – K., 1982.- T.33

Abstract. The article analyzes specific aesthetic, artistic and ideological priorities of the writer L. Starytska-Cherniakhivska. It has been established and proved that in these memoirs, to be still qualified today as historiographical and theater works, the consideration of the leading aspects is correlated not only with the personal memories and sentiments of the author, but also with a proper analysis of those social and political factors that affected the process of the Ukrainian theater formation in different periods. This is not only the government's strategy to level the Ukrainian word and culture, but also the tactic of discrediting the very idea of a modern national theater, the prospects of this project, undermining the authority of its leaders and repertoire authors. The attention is drawn to the extent to which the author convincingly illustrates the disrespect of the imperial censorship representatives towards figures of the Ukrainian culture, the destructiveness of the disgraceful, as it would be said now, persecutor men of the anti-Ukrainian press of the last quarter of the 19th century, and the cynicism of the administrative regulations at that time, which inhibited the development of the Ukrainian theater. However, the constructiveness and creativity of the activity of L. Starytska-Cherniakhivska and her father M. Starytskyi appear even more clearly in this work on the basis of the above. It illustrates the potential of the Ukrainianism of the second of half of the



19th century, especially its highly educated, nationally conscious elite. In addition to the above, the article evinces the erudition of the author and appreciates the professional level of her observations regarding the central problems of the Ukrainian theater of different periods. The genre-stylistic originality of this work is underlined.

Key words: *national theater, dramaturgy, imperial ideology, cultural and historical strategy, national self-awareness, genre originality.*