

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ: РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИЙОМИ

Перший відомий режисерський примірник в українському театрі — примірник п'єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), в якому подається запис мізансцени — «образ хору, як муриччики скакали» [1]. 1736 року в українському шкільному театрі вперше фіксується також термін «*magister comediae*» (це словосполучення застосовував Митрофан Довгалевський, атестуючи у Київській академії Саву Лебединського і позначивши навпроти його прізвища — «*magister comediae*»; на думку Д. Вишневського, це свідчить, що учні самі були режисерами [2]; втім, це не лише припущення, адже латинський термін *magister comediae* (пол. *magister komedycji*) був поширений і у західноєвропейському театрі XVII ст.; цим терміном позначалася функція режисури.

З точки зору сценічного мистецтва, саме як режисерські примірники мусять сприйматися і тексти п'єс корифеїв українського театру, адже усі їхні твори написані не як «книжні» або «читані» драми, а для задоволення реальних потреб сцени і, таким чином, відображають їхню режисерську практику.

Спроби проаналізувати окремі аспекти цих текстів саме як режисерські примірники були здійснені автором на матеріалі п'єс І. К. Карпенка-Карого наприкінці 1980-х років [3], а згодом була сформульована теза про те, що спадщина українських корифеїв, виходячи з літературоцентристської логіки, помилково сприймається лише як літературні тексти, «*хоча насправді маємо розгорнуті режисерські сценарії*, адже всі вони — І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий — орієнтувалися передусім саме на сценічну практику» [4].

Найпоказовіша у цьому сенсі творчість Марка Кропивницького, поєднання в особі якого функції драматурга і режисера дає право розглядати його ж драматичні твори як *ескізи постановочних планів*; ремарки цих «режисерських примірників» дають доволі наочне уявлення про завдання, вирішувані Кропивницьким у процесі постановки власних творів. Адже «Марко Кропивницький, — пише Ростислав Пилипчук, — передусім людина театру і саме для задоволення репертуарного голоду українського театру він став драматургом, як і його видатні сучасники М. Старицький та І. Карпенко-Карий» [5].

Постать Кропивницького найпоказовіша у цьому переліку ще й у тому сенсі, що саме від нього і театру корифеїв у цілому завичай ведеться відлік історії режисури в українському професіональному театрі.

«Поняття «режисер», — писала Наталя Кузякіна, — виникає в професіональному українському театрі у 80-ті рр. XIX ст.» і саме «рідкісна єдність драматурга, режисера й актора визначила швидкий злет українського професіонального театру» [6].

«Театр корифеїв <...>, — підтримував цю тезу Юрій Бобошко, — одним з перших на європейському континенті надав великих повноважень в організації сценічного видовища режисерові, як чиннику, що забезпечує виставі єдність, цілісність ідейно-художнього задуму і його втілення. У піонерів, засновників цього театру, М. Кропивницького, М. Старицького режисерська діяльність ще не відривається від авторської, драматургічної, вона є її продовженням» [7].

Іван Піскун безспідставно вважаючи, що першим національним українським режисером був Марко Лукич Кропивницький [8], одночасно запропонував підхід, який автор намагався втілити у цій розвідці: «авторські ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки» [9]. Зрозуміло, ці «режисерські вказівки» віддзеркалюють не так реальну, як ідеальну, бажану виставу, що не применшує їхнього значення для розуміння природи режисури у театрі корифеїв, а навпаки — збільшує. Адже йдеться про **режисера, який заклад основи постановочної практики театру корифеїв**; саме про нього О. Суворін писав: «*г. Кропивницький не тільки бесподобный актер, но и такой же бесподобный режиссер. Его рука видна в постановке всякой пьесы, в малейшей детали и общей картине ее*» [10].

У сорока трьох п'єсах Кропивницького (драмах, комедіях, малюнках, водевіях, етюдах і трагікомічних етюдах, казках, мелодрамах, оперетах-дивертисментах, епізодах, історично-драматичних бувальщинах, комічних оперетах, операх, фантастичних комедіях з апофеозом, фантастичних комедіях-оперетах і шутках-оперетках) зафіксовано понад десять тисяч ремарок (за винятком службових, які вказують на адресата репліки, вхід-вихід персонажів тощо). Це означає, що у кожній п'єсі, крім зазначених адресних і вхідних-вихідних, є понад двісті вказівок режисера Кропивницького стосовно «ідеального» втілення його драматичних творів. Однак у деяких творах кількість ремарок обмежена; це стосується, головним чином, малосценічних соціальних драм («Замулені джерела», «Мамаша», «Старі сучки й молоді парості», «Зерно і полова»); водевіля «Дійшов до розуму»), а також однієї з найпопулярніших у творчому доробку драматурга п'єс — ранньої драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть».

Не всі ремарки з числа зафіксованих можуть бути систематизовані, адже крім шести тисяч ремарок, які виявляють повторювані мотиви, деякі ремарки зустрічаються лише одноразово («*обтрушується*», «*чуха потилицю*», «*розвів руками*», «*гризе кайдани*», «*почина ганять мухи*»); не враховані також фабульні ремарки, ті, що вказують на костюми персонажів, позначають початок і кінець яви, адресата репліки тощо.

Навіть при поверховому аналізі *режисерської лексики* Марка Кропивницького, зафіксованої в його ремарках, кидаються в очі такі ознаки: велика кількість масових музично-хореографічних картин [11]; в акторському виконанні — тяжіння до маски, імпульсивність і надмірна емоційність; яскраві мелодраматичні ефекти. Це дає право говорити про театр Кропивницького як про *театр переважно мелодраматичний* — одночасно у декількох значеннях, у яких про мелодраматизм говорили у позаминулому столітті [12].

Зневажливе ставлення до мелодрами стало формуватися у другій половині XIX ст., у період, коли боротьбу за панування повели реалісти і натуралісти, що й демонструють окремі висловлювання самого Кропивницького, Івана Франка і багатьох інших авторів. Однак ці висловлювання не заважали драматургам активно спиратися на мелодраматичні прийоми у своїй творчості. Адже поряд із позаісторичним, лайливим розумінням терміна існувало й інше — історичне, гарно сформульоване Миколою Вороним: «Збудована на інтризі, дивовижних метаморфозах і штучних та грубих ефектах, з лamentsями про нещасну долю і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної аристократії, мелодрама прийшла якраз під смак міського простолюду» [13].

Всупереч очікуванню, що ремарки драми і мелодрами не повторюватимуться у комедії і навпаки, насправді одні й ті самі ремарки фіксуються у різних жанрах, що може бути розцінено як загальне домінування мелодраматичного начала у театрі Кропивницького.

Спостереження про мелодраматизм вистав Кропивницького, що базується на аналізі його ремарок, які фіксують *зовнішні прояви мелодраматизму*, підтверджується висновком Наталії Малютіної, котра, подолавши інерцію зневажливого ставлення літературо- і мистецтвознавства до мелодрами, виявила «*помітну артикуляцію мелодраматичного начала*» не лише в українських «*бутових*» п'єсах, а й в історичній драмі кінця XIX — початку XX ст. [14].

Загальна формула вистави у театрі Кропивницького може бути представлена як система модулів, до якої входять такі елементи:

Жива картина, замилування сільською ідилією (весна або осінь, удосвіта або у сутінках, інколи навіть уночі, вдалині «*міре село*», на передньому плані хатка, обов'язково з вікном, сон; любові, милування, обійми, поцілунки; масові сцени з піснями і танцями, проходами парубків, дівчат, війська на конях тощо; діти, лузання насіння, чаркування). Ця картина має цілком антиурбаністичний характер, що стає дуже помітним, коли в лагідну атмосферу села вноситься якийсь чужорідний елемент реквізиту — навіть якщо це солодкі «*канхвети*». Жива картина супроводжується *ритуалами* (чоломкання, чаркування, куріння, гра в карти у супроводі сміху, реготу тощо).

«*Четверта стіна*» відсутня або постійно руйнується.

Герої — наївні, сором'язливі, емоційно збудливі, пригнічені.

Супротивна сила — приховування, розшукування, переодягання, підслуховування, підглядання тощо.

Подія — якась «*бумага*», в якій несподівана звістка («*Входить чоловік і подає телеграму <...> Прочитав і зблід з лиця*»); інколи подія супроводжується громом, блискавкою, польотами, несподіваними появами і зникненнями тощо.

Оцінка — пауза, здивляються, прислухаються, мовчать.

Страсті — тривога, смуток, жах, зітхання, розпач, вагання, недоконані дії, плач; у пластиці — синкопи (кидання, шарпання, штовхання, біганина, дражніння, пловання, ображення, дулі; перехід від шепоту до крику, від пауз до стрімких рухів; заламування рук, зомління, божевілля).

Бійка — зброя (ножі, пістолети), вбивство, смерть, виносять трупи, оплакують померлих.

Фінальна мізансцена — навколошках.

Інколи із сукупності цих елементів Кропивницький брав лише окремі мотиви і будував на ньому весь твір (етюд «*По ревізії*» будується на чаркуванні і недоконаній дії).

Специфічні риси притаманні і персонажам Кропивницького. Здебільшого вони повторюють одні й ті самі пристосування і це свідчить, що, як і у більшості традиційних театральних систем, маємо справу не так з індивідуалізованими характерами, як з масками, типами й ампуа. Хоча у пізніші часи до цього поняття виробилося негативне ставлення, Кропивницький, як і в цілому сучасний йому театр, спирался на систему ампуа [15].

Ліше зрідка персонажі Кропивницького орієнтуються на прагматичні цілі (здебільшого це «*негативні*» персонажі); головні ж герої Кропивницького зазвичай керуються емоціями й орієнтовані на виконання ролей — продиктованих традицією, звичаями, вихованням, а врешті й ампуа. І в цьому — істотна відмінність від театру «*реалістичного*» і «*психологічного*». Ролями ж визначаються й цілі — зазвичай приблизні, мінливі. Однак у процесі виконання відбувається зіткнення ролей з іншими; тоді й розпочинається справжня драма — *драма зіткнення ролей*, а не цілей, світоглядних позицій, ідей тощо.

Дотепний приклад використання системи амплуа у театрі Кропивницького наводить О. М. Дорошевич: «Репетирували «Шельменка-денщика». Марко Лукич любив дуже цю роль, граючи її геніально, з великим запалом. Я репетирував капітана Скворцова. Ведучи любовну сцену з Прісенькою, я глянув на Марка Лукича, який сидів на своєму режисерському місці, і з жахом помітив, що він смикає себе за правий вус. Цим він завжди давав знати, що йому щось не подобається. (Коли йому щось подобалось, він гладив собі лівий вус). Я репетирував і весь час дивився на смикання правого вуса; руки, ноги холонули; серце тремтіло, як овечий хвіст, — ну, думаю, буде лихо! Раптом Марко Лукич підвівся зі свого місця і зашипів: «Ти кого граєш?» Я відповів: «Скворца». — «А хто він такий?» Я кажу: «Капітан». — «Я без тебе знаю, що він капітан. За амплуа хто він?!» Я відповів: «Любовник». Марко Лукич стрибком тигра підлетів до мене впритул, схопив мене своїм здоровенним ручиськом за вухо і, смикаючи вухо вниз і вгору, промовляв: «Так люби... люби... А що ти мені тут рожеву водичку розводиш?»» [16].

Наразі система амплуа західноєвропейського театру не була перенесена автоматично на українську сцену: автори XIX ст. пишуть про «малоросійські ролі» [17], «малоросійське амплуа» [18]; В. Кропивницький згадує також про «амплуа бабів» [19].

Може утворитися враження, що система амплуа у театрі Кропивницького суперечила прийомам роботи над роллю, про які писатиме згодом П. К. Саксаганський, чия акторська школа була сформована переважно у трупі М. Л. Кропивницького. Однак насправді це лише зовнішня суперечність. Адже *спостережені форми вияву життєвих почуттів*, як зрозуміло зі свідчень самого Саксаганського, він *накладав, неначе візерунок*, на певний архетип. Незважаючи на те, що пізніші дослідники змушені були повторювати, неначе замовляння, формули про «реалізм», «ідейність» і «переживання», цей спосіб роботи над роллю безперечно лежить в іншій площині — у площині «удавання» [20].

П. Саксаганський у праці «Як я працюю над роллю» писав: «Відібравши роль, я читав п'єсу раз десять. Потім роль переписував сам, залишаючи великі поля для приміток <...> І коли я знав роль так, що міг всю прочитати напам'ять підряд з репліками дійових осіб, — тоді на полях зошита писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли переходжу і де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки, розмічав паузи <...>. У ліжку, коли все навкруги спало, я, втопивши очі в темряву, викликав тип, читаючи роль, у мислях придумував тон, рухи <...>. На репетиціях я знову шукав тон <...>. Після п'ятої, шостої проби я починав працювати перед дзеркалом <...>. Перед дзеркалом читав роль голосно в тонах, які потрібні для сцени» [21]. В іншій праці, звертаючись до театральної молоді, Саксаганський акцентує увагу саме на технічних прийомах, на пошукові зовнішніх форм вияву емоцій персонажа тощо [22].

Кожна роль у театрі, котрий базується на системі амплуа, має визначений набір емоційних станів, на які й спирається виконавець. Приміром, «герой» може страждати і навіть «гризти кайдани», а «негідникові» — зась, він може лише «удавати», адже його існування спирається не на почуття, як у «природної людини», а на розрахунок, заздалегідь визначену мету...

У п'єсах Кропивницького дуже багато ремарок, котрі передають емоційний стан персонажів. Серед цих ремарок кидаються у вічі найменш звичні для сучасного театру — на кшталт «ламає руки», «зомліла» та ін. Це цікаво тим більше, що сам Кропивницький ставився до подібних емоційних станів, а надто до «пересадної» манери виконання доволі іронічно («А ви не бачили, як Заньковецька рве на собі волосся у «Наймичці» Карого? Шкода, що він заборонив Садовському «Наймичку», я певен, що вже досі у Марії Костянтинівні була б лисина» [23]).

Схожі враження про манеру виконання Заньковецької залишив також Іван Нечуй-Левицький: «її «вмирання» на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що допроваджували до істерії й зомління не тільки слабо нервово жіноцтво, але й декотрих мужчин...» [24]. Подібні спостереження зустрічаємо й у спогадах О. Ярцева, який писав: «У «Наймичці» дівчина, зганьблена і доведена до відчаю, збуджена нагадуванням про коханого, що покинув її, вибухає припадкою пристрасної сили відчаю, безнадійності і гніву проти свого кривдника. Сидячи на кінці табуретки, Заньковецька проводить сцену відчаю, судорожно хапає себе за голову, за груди, тупотить ногами. Це місце, по-моєму, не істерика зовсім, а припадок морального характеру, зв'язаний із збудженням нервів. У мене було таке враження, що ось-ось вона зірветься і зробить який-небудь рух, вираз обличчя, що перейдуть через край і справлять уже антихудожнє враження. Але цього не сталося. Враження залишилось цілне і художнє. Кінець сцени — докора своєму званикові — вона проводить стоячи і, кінець кінцем, відштовхуює його від себе і хитаючись іде зі сцени» [25]; подібне спостереження зустрічаємо і в Агатангела Кримського — «артистка трагічно «ламається»» [26]).

Істерики на сцені провокували і глядачів. У листі до М. Аркаса М. Кропивницький повідомляв: «Після того, як Іван пішов, після слів Катрі <...> бувають оплески, ридання, а 1-й раз то була з двома баринями істерика. Сліз у публіці багато <...> Визивають разів 6–7, і мене кличуть обов'язково» [27]. Також К. Ванченко згадував, що п'єса «Глітай» стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала «гвіздом» сезону. Проходила кожний раз з істериками і зомлінням кількох нервових дам

і... з аншлагами: «Всі квитки розпродані»... Будімото публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на істерики й млінья і той заколот та гармидер, що у таких випадках стається в театрі» [28].

Подібні емоційні реакції глядачів були характерні не лише для українського театру. У західноєвропейському театрі традиція подібних прийомів — і не лише на сцені, а й серед глядачів — тягнеться від XVIII ст. «Губліці того часу, — писав Олексій Гвоздев, — подобалась зворушлива чуттєвість, але вона рішуче відкидала великі потрясіння англійської трагедії. Після першого показу «Отелло» спалахнув справжній скандал, і наступного ж дня в газеті так писали про спектакль: «Глядачі непритомніли один по одному. Двері лож відчинялись і зачинались, люди виходили або ж їх виносили з театру, а (згідно з достовірними даними) передчасні пологи деяких відомих мешканок Гамбурга стали наслідком споглядання і слухання надтрагічної трагедії». Шредер змушений якось рятувати становище, і на наступній виставі Дездемона залишалася живою заради заспокоєння глядачів галантною епохи рококо» [29].

Наприкінці XIX ст. істерики були поширені не лише на українській сцені, вони згадуються навіть на початку наступного століття, зокрема у рецензіях на ранні вистави Вс. Мейєрхольда, О. Я. Таїрова, Московського художнього театру. Найпоширенішим у показі істерики був прийом «ламання рук». Причому цей прийом відрізняли від «виривання гвоздів» («Що значить «рвать гвозді»? — Він як грає драму, то кидається на всі боки, видупляє очі і кричить як скажений, а хазяїн каже: «Уже Союз Подборович начав рвать гвозді!»» [30]); «рвання клочья» [31]; «утрировки» («избегать утрировки в изображении малороссийских простонародных типов» [32], «игра ее облумана и не грешит утрировкой» [33]); «форсування» («Вона [п. Бачинська] часом непотрібно форсується» [34]); «не был лишен таланта, но «постоянно форсил»» [35]).

П. Саксаганський описує ще один прийом доведення публіки до істерики: «Драматичні актори і собі не відставали від «комедіантів». У них теж були свої спеціальні трюки, щоб вражати публіку своєю грою. Я бачив, і не раз, як деякі актори прив'язували собі під сорочку пухирі, наповнені клюквеним квасом чи якою іншою рідиною червоного кольору. На сцені вони, удаючи, що вбивають себе, пробивали пухир ножем, квас плямив сорочку, лився по одежі, герой падав «мертвий» додолу, а серед публіки обов'язково здійснювався істеричний крик жінок» [36].

До прийомів, з якими доводилося боротися Кропивницькому, відносилися також «курбети» («В спектаклі Натурский почав виробляти всякі «курбети»... На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанах величезну чорну латку...» [37]) і «патьякання» («Б-ов не розмовляв, а патякав, так і рецензенти зазначали. Колись така була поведіння в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — патякать» [38]).

На західноукраїнських землях до цього додавалися ще й залишки «класичної» манери гри. «У грі під впливом польського театру панував так званий «класичний» напрямок, коли актори, перш ніж почати репліку, повинні були зробити «добру постать» і «геста» [39]. Серед інших прийомів акторського виконання в українському театрі XIX ст. фіксується також *мімічна гра*: «*грати очима*» [40], «*гра очей*» [41], «*завертане очей*» («часто іменно завертане очей зовсім не було на своїм місці» [42]), «*жестикуляція головою*» («Гру п-и Лукасевич псує значно надмірна її жестикуляція головою» [43]) та ін.

У XIX ст. «емоційна» школа виконання притаманна була не лише театрові Кропивницького, про що свідчать тодішні рецензії, епістолярна спадщина митців, а подеколи й навчальні посібники. Так, навіть у двадцяті роки поважний вчитель українського акторства професор В. Сладкопєвцев у праці «Вступ до мімодрами» запропонував надзвичайно цікавий, з точки зору історії театральної школи і манери виконання, «Словник почувань», у якому здійснив опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів [44]. Проте Сладкопєвцев не був піонером у справі створення подібних лексиконів. Такі ж праці друкувалися у Російській імперії й раніше.

Приміром, у упорядкованій В. Лачіновим праці «Искусство мимики», котра стала першим томом «Энциклопедии сценического самообразования», видрукуваної 1909-го року журналом «Театр и Искусство», також наводиться словник жестів [45]. Подібні ж прийоми акторської техніки наводяться навіть у виданнях тридцятих років [46]. Звісно, все це надзвичайно виразні приклади школи удавання, причому й у найнепривабливішому вигляді. Однак *минуле, якщо воно й справді нас цікавить, не знає «гарно» і «погано», воно завжди повторює лише одне й те саме запитання — як це було насправді? саме цим вона й відрізняється від ідеології та інших форм забобнів.*

Інша особливість акторських ремарок Кропивницького пов'язана з надзвичайно високою питомою вагою одних і тих самих ремарок. Це дає підстави припустити, що у своїх вимогах до виконавця Кропивницький більше орієнтувався на ампула і власну акторську індивідуальність, ніж на розкриття індивідуальності актора, він «видобував» ці ремарки із власного досвіду, а не з досвіду актора і спостережень. З точки зору інших театральних шкіл, це хибна практика, однак вона цілком адекватна естетичним завданням театру Кропивницького, в якому село — «вдалинні мріє», героїня — «заламує руки», герой — «гризе кайдани» і т. ін.

Про це ж свідчить інший методичний прийом Кропивницького, який І. Мар'яненко коментує так: «Коли ж актор був нездатний або робив не те, що треба, Марко Лукич переходив до методу показу і за всяку ціну домагався відповідного виконання. Бувши сам незрівнянним актором, він блискуче «начитував» окремі місця і навіть цілі ролі до найдрібніших деталей» [47].

Наполегливу репліку Кропивницького «Ще раз прошу грати так, як я показую» згадує О. Суслів [48]. Про цей спосіб організації проб згадується й у багатьох інших джерелах. Зокрема, Микола Вороний писав про «цікавий ще метод засвоєння ролі при допомозі режисерського «начитування». Режисер начитує актору або актрисі роль прямо «з голосу» і актор чи актриса повинні переймати на слух всі його інтонації, себто копіювати, передражнювати його» [49]. Про цей же метод згадував і Михайло Старицький у п'єсі «Талан» [50].

З точки зору інших театральних систем, така репетиційна практика також може сприйматися як хибна. Однак саме «з точки зору інших театральних систем». Розуміння неповторності кожної театральної системи робить таку критику у принципі неможливою. Адже кожна театральна система спирається на власний неповторний інструментарій і наївно було б шукати якийсь універсальний ключ. Тим більше, що успіх театру Кропивницького змушує ставитися до його методології з не меншою увагою, ніж до інших.

Прикметно, що у процесі роботи над своїми творами Кропивницький не пом'якшував мелодраматичні ефекти, а навпаки — посилював, що ілюструє такий приклад. У першій, забороненій цензурою редакції драми «Титарівна» (1892) епізод зі смертю дитини вирішується таким чином: «З ляком відкинулася на цямрину і ненароком зіпхнула дитину в криницю». Інакше вирішується ця ж сцена у редакції, котра одержала цензурний дозвіл (1896) і була видрукувана 1903 року: «[Настя] Кладе дитину на цямрині, сама затуля його плечима <...> [Микита] крадеться до криниці <...> Кидає дитину у криницю <...> Побіг» [51]. Такі ж відмінності у різних редакціях твору можна виявити і в аранжуванні події [52].

Своїми ремарками Кропивницький ніби застерігає читача від пастки логіки, адже більшість його персонажів керується радше нестримними емоціями і пристрастями, інколи перебуваючи у пограничному психічному стані, ніж логікою і розрахунком. Отже, «драма пристрасті». Це провокує до запитання — наскільки правомірний аналіз поведінки персонажів цих творів, виходячи з логіки раціонального тлумачення вчинків? І стосується це питання не лише драматургії Кропивницького, а й творів його сучасників — передусім М. Старицького, І. Карпенка-Карого і навіть надзвичайно раціонального у порівнянні з ними Івана Франка.

Приміром, якою «логікою» можна пояснити поведінку персонажів етуду «По ревізії» М. Кропивницького? Хіба що логікою абсурду, на що звертає увагу Володимир Діброва, а услід за ним і Ростислав Пилипчук, адже «етуду «По ревізії» належить до зразків «чистого» абсурду, бо ж на «гопачно-горіччаному матеріалі висвітлюється проблема «ідіотизму» нашого «сільського життя»» [53]. Це ж стосується й «логіки» таких творів як «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» і «Ніч на Івана Купала» М. Старицького, «Украдене щастя» І. Франка та багатьох інших. Це гіршим помічником стає логіка, коли ми спираємося на данцюжок «причина дії» та «її наслідок» у процесі аналізу античних трагедій, творів В. Шекспіра, А. Чехова, Е. Йонеска і С. Беккета, не кажучи вже про сучасну драматургію. Адже логіка — це не те, чим спокушає мистецтво.

Як і в більшості класичних творів мистецтва, зв'язки між повторюваними модулями у Кропивницького зазвичай розірвані, мають дискретний характер, що й залишає глядачеві можливість заповнити мотиваційні лакуни у поведінці персонажів власним досвідом, розумінням життя і... правилами жанру. Такий спосіб побудови твору сформульований у відомій дискусії між М. Старицьким та І. Карпенком-Карим з приводу п'єси останнього. «В драме «Хто винен?», — пояснював І. Карпенко-Карий, — нет того злого гения, который разрушает счастье людей. Жизнь моих действующих лиц идет по тем неисповедимым судьбам природы, что ли, уследить которые во всех подробностях и замкнуть в тесную рамку зависимости одного события от другого — нет возможности, так как тогда выйдет действительно не вопрос: кто винен? — который теперь трудно разрешить, а выйдет: или «Свекруха», или «Варька», одним словом, то, что будет добрым или злым элементом, из которого произойдут все события драмы. Я взял жизнь. А в жизни не всегда драма разыгрывается по таким законам логики, чтобы не оставалось места для вопроса «кто винен?»» [54].

І міркування Карпенка-Карого, і віддзеркалена у них позиція Михайла Старицького надзвичайно точно відображають добу, коли на сцені стали з'являтися жанрові новоутворення на основі розпорощених структур — ескізи, епізоди, етюди, сцени, картини, нариси [55]. Саму ж форму драми, котра «не завжди разыгрывается по законам логики», можна зіставити з прийомом, який згодом Сергій Ейзенштейн назве «монтажем атракціонів», аби у сучасних термінах пояснити прийом, відомий під іншою назвою ще Аристотелеві: «Епізодичною я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність» [56]. Та й не тільки Аристотелеві. Перш, ніж був винайдений «монтаж атракціонів», і драматургів, і театри цілком влаштовував хоч і необґрунтований з теоретичної точки зору, однак практичний термін «дивертисмент» (низка інтермедій, нанизаних на один стрижень) [57], зміст інколи дублював «комедію з варіаціями» — жанр французького театру XVII ст., в основі якого низка коротеньких сцен-варіацій однієї теми («Надокучливі» Ж.-Б. Мольєра та ін.).

Модульність притаманна не лише театрові Кропивницького, вона присутня у виконавських, а надто у видовищних мистецтвах у цілому — в класичному балеті, кіножанрах (вестерн з його стріляниною, бійками і погонями, детектив) та ін. Однак, залежно від методології, ці модулі краще або гірше замасковані. На цьому, власне, базується й ефект пародії — вона оголює саме модульність пародійованого явища, адже за набором модулів ми упізнаємо стиль, напрям, жанр, творчу особистість. За відмінностями між наборами модулів і способом їх використання розрізняються різні напрями у режисурі. Одні режисерські системи орієнтовані на повільне оновлення своїх модулів і зазвичай пристосовують драматургію до прийомів, які принесли їм визнання (традиційний театр у широкому сенсі, театр Станіславського... утім, як і будь-який театр, який надто послідовно й уперто дотримується власної естетичної доктрини); інші системи — навпаки — намагаються збагатити арсенал своїх прийомів та оновити мову (Мейєрхольд, Курбас, Брук та ін.), вони не мають улюблених модулів (само тому легко описувати, стилізувати і навіть пародіювати окремі їхні вистави, але не театр у цілому). І саме з упровадження в практику нових мотивів і модулів або переосмислення існуючих розпочинається зазвичай процес формування нової жанрової, а згодом і театральної системи.

Аналізуючи «модулі» Кропивницького, слід брати до уваги, що тогочасна драматургія мало переймалася проблемою оригінальності; відтак поширеним звичаєм було використання мандрівних, запозичених сюжетів; тому у жанрових визначеннях підкреслювалося, що п'єса створена за мотивами іншого твору («первотвору», як тоді казали) або навпаки — була оригінальною. Ще Карло Гоцці висловив думку, що існує лише тридцять шість драматичних ситуацій, котрі вичерпують сюжети світової драматургії; цю думку підтримав Фрідріх Шіллер, не без іронії прокоментував Гете, а наприкінці XIX ст. теоретично «обґрунтував» і розвинув француз Жорж Польті.

Сенс ідеї, однак, не в тому, що сюжети вичерпуються саме цією кількістю ситуацій, а в тому, що кожна доба і театральна система має свій «магістральний сюжет» і відносно сталий набір модулів, на який спирається у своїй сценічній практиці. У грецькій трагедії цей набір міфологічним полем, за доби середньовіччя — релігійними вимогами, у шкільному театрі й у театрі класицизму — вимогами нормативної поетики тощо. Крім цих обмежень, існували й інші, вони визначалися технічними можливостями сцени і, головне, традицією. Так, найвидатніші драматурги XVI–XVII ст. — Шекспір, Корнель, Расін, Мольєр — усі свої сюжети запозичали, а майстерність виявляли, головним чином, в аранжуванні — віршем, новими сценічними модулями і винахідливим монтажем.

Подібні обмеження — внаслідок антиукраїнських указів — існували й у Кропивницького. Однак нерідко саме у пошуках «обхідних шляхів» і пристосування до норм митці вдосконалювали техніку свого мистецтва і створювали свої найкращі твори. Саме так сталося й у театрі Кропивницького. Обмежений колом дозволених сюжетів (нещасне кохання та ін. [58]), він сформував систему постійних сценічних лейтмотивів, за допомогою яких винахідливо аранжував власні вистави. Отже, справа не в сюжеті?

«З п'єс, часто досить наївних і слабеньких з драматургічного боку, — згадував Іван Мар'яненко, — Марко Лукич умів робити яскраві спектаклі <...>. Марко Лукич чудово володів режисерським мистецтвом композиції синкретичної театральної вистави <...>. Кожну дію і кожну п'єсу він будував так, щоб тримати сприймання глядача в поступовому емоційному наростанні, роблячи розрядки через комедійних персонажів, через співи й танці...» [59]. Такої ж думки стосовно природи власного театру дотримувався й сам Кропивницький, чиї слова у листі до Сергія Єфремова переказував І. К. Карпенко-Карий: «*«Певучий репертуар ви игнорируете, а я против того, чтобы изгонять пение из малорусской пьесы. Я вижу только в пении и этнографии физиономию малорусского театра <...> Никогда я не брався морализировать публику — это не мое дело»*» [60]. На підтвердження цього — ще одна репліка Кропивницького: «*«Що ж до Вашого «Неймовірного» [п'єси Б. Грінченка], то він здається мені дуже буденним та ординарним, построєним цілком на психології, і через те він мусить цікавити тільки кабінетного читача, а не масового слухача; бо масовому слухачеві треба густі краски...»*» [61].

Наведеним висловлюванням і спостереженням можна протиставити таку ж кількість міркувань протилежного змісту — скажімо, про «реалізм» Кропивницького. Однак саме в тому й полягало завдання автора, щоб, спираючись на найоб'єктивніші «одиниці виміру», вийти з кола звичних уявлень і спробувати побачити явище таким, яким воно було насправді. Ремарки ж показують, що, коли вже нам кортить зіставляти театр Кропивницького з якимось іншим, то шукати об'єкт для порівняння слід не у розмовному театрі (англ. *spoken theatre*), а в музичному. Адже музична основа вистав Кропивницького визирає звідусіль — і не лише з його висловлювань і музичних ремарок, у яких він фіксує чітко вибудований ритм сцен, синкопи, зміни динаміки, не кажучи вже про постійну музичну складову дії — і на кону, і за лаштунками; *музика у Кропивницького не супроводжує дію, а організовує її*, підпорядковуючи сценічну поведінку виконавців не так сюжетові, здебільшого й справді малооригінальному, як законам музичної драматургії.

Звісно, ремарки не можуть дати повного уявлення ні про театр Марка Кропивницького, ні про будь-який інший театр, до якого може бути застосований запропонований метод аналізу. Але вони допомагають «одивити» звичні факти, відірвати їх від заялжених оцінок і скоригувати наші уявлення, зробивши їх менш

залежними від «надбудови» — теоретичних та ідеологічних упереджень. Адже *концепції мусять залежати від фактів, а не навпаки*. Результат одивнення у даному разі — елементи форми вистави у театрі Марка Кропивницького; *сценічної форми*, котра істотно відрізняється від літературного жанру.

1. Горка Л. Юсиф Патріарха [1707–1708] // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К., 1967.

2. Бадаліч И., Кузьміна В. Памятники русской школьной драмы XVIII века (По загребским спискам). — М., 1968. — С. 60.

3. Клековкін О. Побутовий чи аналітичний? // Український театр. — 1988. — № 6; Клековкін А. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Методические указания / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 1990.

4. Клековкін О. Містерія у генезі *театральних форм і сценічних жанрів*: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури / Міністерство культури і мистецтв України; Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2001. — С. 25.

5. Пилипчук Р. Я. Марко Кропивницький // Марко Кропивницький. П'єси / Вступна стаття Р. Я. Пилипчука; упорядник та автор приміток В. М. Івашків. — К., 1990. — С. 6.

6. Кузякина Н. Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учебное пособие. — Л., 1984. — С. 3.

7. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К., 1990. — С. 27.

8. Пісчун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К., 2000. — С. 86.

9. Там само. — С. 133.

10. Суворин А. Хохлы и хохлушки. — СПб., 1907. — С. 4.

11. Це не є загальною ознакою української драматургії кінця XIX ст. Так, у Івана Франка постановочні ремарки зустрічаються дуже рідко, натомість домінують описи психологічного стану і дій персонажів: «відвертається» (7), «тівно» (5), «живо» (4), «зривається» (10), «крик» і «кричить» (21), «радісно» (4), «сміється» і «сміючись» (17), «плач» (22), «сльози» (11) та ін. Такі ж особливості ремарок можна виявити і в Івана Карпенка-Карого.

12. Термін *мелодрама* вживається у декількох значеннях: у XVI ст. — італійський термін *melodramma* означав оперу або драму у супроводі музики; у XVIII ст. — французький термін *mélodrame* означав пантомімічну дію у супроводі музики, а німецький термін *Melodram* — музичну виставу або її частину, в якій оркестр супроводжував розмовний діалог; у XIX ст. — в українському театрі цей термін означав також пластичну дію без діалогу (*Карпенко-Карий І. К. Чортова скала // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 200*).

13. Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 124.

14. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родожанрової динаміки. — Одеса, 2006. — С. 311.

15. «Определенного ампула (или, как говорят актеры, репертуара) у меня нет» (*Кропивницький М. Л. — Письмо в редакцию [газеты «Одесский вестник»] — 18.11.1871 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 243*); «В больших трупах, напр[имер], в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны, вы, встретив актера даже на улице, можете определить его ампула (так как в больших трупах на каждое ампула есть специальный актер), это верно! Играющий злодеев: выражение лица зверское, ежом походка, взгляды исподлобья и т. д. Драматург и трагик — вечно мрачны, вздыхающие, взгляд презрительно иронический, либо сострадательный и т. д. Простак — вечно каламбурит, шутит, дурит, анекдотцы собирает и сам сочиняет» (*Кропивницький М. Л. — Лист до А. В. Маркович — 22.12.1880 // Там само. — С. 314*); «Ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные ампула» (*Кропивницький М. Л. Лист до Д. А. Гайдамаки. — 18.08.1894 // Там само. — С. 433*).

16. Дорошевич О. М. Из спогодів // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. — К., 1990. — С. 131.

17. Глібов Л. [Театральні новини] — Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 лш. — № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2. — С. 317.

18. Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского. — Южный край. — 1893. — 25, 30 апр.; 5, 23 мая, 19, 24, 29 июня, 6, 13, 17, 22, 29 31 июля, 13, 14, 28 авг. // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. ст. / Н. И. Черняев; сост., вступ. статья и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилипчук. — Х., 2010. — С. 144.

19. «В той час у трупі на ампула «бабів» перебувала артистка Швеченко» (*Кропивницький В. Из сімейної хроніки Марка Кропивницького (спогади про батька). — К., 1968. — С. 91*.)

20. У XIX ст. термін «удавання» не мав негативного відтінку, притаманного у XX ст. перекладові російського терміна «театр представления» як «театр удавания»; так само тлумачився термін у практиці польського театру XVIII ст., де «удавання» (пол. udanie, udawanie) було загальним терміном для виконання ролі актором, а сам виконавець називався «удавачем» (udawacz, udawca). В українських текстах XIX ст. фіксуються словосполучення «удують іскусно» (1819. І. Котляревський. «Наталка Полтавка»); «до того дошел, что «вдал», как дядича на пана Тимофея ворчала» (1840. Г. Квітка-Осноров'яненко. «Пан Халевський»); «нарядилась в музичную свиту, подвязала бороду, выпачкалась вся в муку и «вдала» мельника» (1840.

Квітка-Основа Яненко. «Українские дипломаты»). «удаванье — притворство, уподобление <...>; удавати (вдавати) — превращать, представлять, подражать, уподоблять» (1845. П. Білецький-Носенко. *Словарь*): «возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного» (1903. Карпенко-Карий. «Наталка Полтавка»). Однак у 1920-х термін наповнився іншим змістом: «найбільше треба пильнувати того, щоби переживання й втілення образу було щирим, щоб воно не мало в собі нічого нав'язаного зовні, щоб не було штучности, «удавання», а було-б правдиве життя» (1920. В. Сладкопєвцев. *Вступ до мімодрами*).

21. *Саксаганський П. К.* Як я працюю над ролюю // *Саксаганський П. К.* Думки про театр: Зб. — К., 1955. — С. 88–89.
22. *Саксаганський П. К.* До театральної молоді // Там само. — С. 118–138.
23. *Кропивницький М. Л.* — Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897 // Твори. — Т. 6. — С. 457.
24. *Нечуй-Левицький І. С.* Марія Заньковецька, українська артистка. — *Зоря*. — 1893. — № 10 // *Нечуй-Левицький І. С.* Збір. творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10. — С. 155.
25. *Ярцев О. О.* Побачене й почуте // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. — С. 75.
26. *Кримський А. Ю.* Трупа Деркача. — *Зоря*. — 1891. — № 3 // *Кримський А. Ю.* Твори: У 5 т. — К., 1972. — Т. 2. — С. 325.
27. *Кропивницький М. Л.* — Лист до М. М. Аркаса. — 21.02.1899 // *Кропивницький М.* Твори. — Т. 6. — С. 476.
28. *Ванченко К.* Спогади українського лицедія // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. — С. 57.
29. *Гвоздев О. О.* Від акробатизму до трагічного мистецтва (Життєвий шлях реформатора німецької сцени Фрідріха Шредера) // *Гвоздев О. О.* З історії театру і драми. — Львів, 2008. — С. 129.
30. *Саксаганський П. К.* Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль / Упоряд., авт. передм., прим. О. Ф. Ставицький. — К., 1990. — С. 393.
31. *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989. — С. 78.
32. *Глібов Л.* [Театральні новини] — Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 лп. — № 6 // *Глібов Л.* Твори: У 2 т. — К., 1974. — Т. 2. — С. 316.
33. *Глібов Л.* Наш театр. — Черниговская газета. — 1877. — 29 вер. — № 3 // Там само. — С. 326.
34. *Мета.* — 1865. — 31. VIII. — № 13 // *Пилипчук Р. Я.* Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60—ті роки XIX ст.). — Просценіум. — 2008. — № 1/2 (20/21). — С. 14.
35. *Черняев Н.* Двадцать четыре года из истории харьковского театра. — Южный край. — 1881. — 23, 25, 26, 28 авг. // *Черняев Н. И.* Из харьковской театральной старины: Сборник. — Х., 2010. — С. 279.
36. *Саксаганський П. К.* До театральної молоді // *П. К. Саксаганський.* Думки про театр. Зб. — К., 1955. — С. 96.
37. *Кропивницький М. Л.* За тридцять п'ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 113.
38. *Кропивницький М. Л.* Автобіографія. — Вестник Европы. — 1916. — Кн. II і III // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 225.
39. *Кисіль О.* Український театр: Популярний нарис історії українського театру. — К., 1925. — С. 74.
40. *Нечуй-Левицький І. С.* Марія Заньковецька, українська артистка. — *Зоря*. — 1893. — № 10 // *Нечуй-Левицький І. С.* Збір. творів: У 10 т. — К., 1968. — Т. 10. — С. 153–154.
41. *Анко.* Аматорський театр: Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. — Львів, 1921. — С. 11.
42. *Слово.* — 1865. — 13 (25). X. — Ч. 81 // *Пилипчук Р. Я.* Репертуар і сценічне мистецтво українського професійного театру в Галичині (60—ті роки XIX ст.). — Просценіум. — 2008. — № 3 (22). — С. 5.
43. *Руський театр* [рецензія на комедію «Пан Довгонос»]. — *Нива*. — 1865. — Ч. 14 // *Українська преса: У 2 т. / За ред. М. Ф. Нечиталока.* — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 332.
44. Приміром, «зненависть» Сладкопєвцев пропонував передавати таким чином: «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притаїла в своєму серці <...>. Зненависть часом набуває нестемного такого-ж вигляду, як і гнів; іноді-ж набирається таких прикмет, що сильно різнять її з прикметами гніву; тепер мова мовитиметься як раз про ці одмітні прикмети ненависті, властиві тільки їй. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплочено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді дивляться скося і крадькома визирає з них невимовна злоба. Іноді-ж погляда твердо й без жодного страху немов прошиває свого противника, провіщаючи майбутню сутичку. Інколи погроза світить із очей і вони широко розплющуються, так що верхньої повіки не видно; білки, як кажуть, під лоб лізуть. Ніздрі надимаються, ширшають, наче для того, щоб дати змогу більше набирати повітря в груди, робити, як то кажуть, більший запас дихання. Брижа або зморшка, що йде від носа до рота, виразно позначається. Рота зціплено, немов корчі напали людину; верхню або нижню губу часто прикушують. Це ознака, що людина лагодиться стати до боротьби. Серце наперед вже смакує, як то любо буде помститися, і зціплені губи іноді намагаються потаїти свій усміх, іноді враз недобре оскальнуться. Буває, рот починає розтулюватись, показуючи ікла, і коли наприкінці губи широко розійдуться, то з рота немов витручуються кілька гнівних слів» (*Проф. В. Сладкопєвцев.* Вступ до мімодрами. — К., 1920. — С. 51).

45. «Страх, испуг, ужас <...> Все нижние мускулы лица опадают, так что на шее образуются складки; глаза вытаращиваются, торс подается вперед или откидывается назад, а руки охватывают голову; или, при полной беспомощности, опускаются вниз, колени подгибаются. Иногда ладонь протягивается вперед, как бы заслоняя опасность, а лицо отвертывается в сторону» (Энциклопедия сценического самообразования. Т. 1. Искусство мимики / Сост. В. П. Лачинов. — [СПб.], 1909. — С. 218).

46. «Гнев. <...> Формула гнева <...> такова: брови сближаются, внутренние их концы опускаются, наружные поднимаются, глаз раскрыт и блестит, нос или раздувается или суживается, рот сперва сжат, затем открыт» (Писаренко Ю. Хрестоматия актера. Сборник. Мимика. Грим. Прическа. Движение и речь. Искусство актера. — М., 1930. — С. 43).

47. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру // Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — К., 1964. — С. 33–34.

48. Сулов О. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. — С. 94.

49. Вороний М. Театр і драма. — К., 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 100.

50. Старицький М. П. Талан. — Театральна бібліотека. — 1894. — № 36 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 455, 494.

51. Кропивницький М. А. Глу́м і помста // Кропивницький М. А. Повний збірник творів. — Х., 1903. — Т. 3. — С. 218.

52. У першій редакції цієї ж п'єси після ремарки у четвертій дії «ненароком зіпхнула дитину в криницю» йде п'ята дія, у якій відбувається поховання дитини, смерть Насті і самогубство Микити. У редакції, дозволеній цензурою, після того, як Микита скинув дитину у криницю і вибіг (ява 16), одразу ж виконується надзвичайно лаконічний, стрімкий фінал: ява 17 («Степанида. Доноу, доноу! Що ж це ти наробила!») і ява 18 (Ті ж і Соцький. Соцький. Зараз Микита у волості переказав, що ніби Настя втопила свою дитину в криницю!... Чи то правда? Настя. Переказав, сам?... О!... Микито?! (пада мертва). Степанида. Донечко, єдиночко моя! За віщо ж ти віддала нас на вічний сором, на вічне глумування?... Бакаляр (нахилється до Насті). Не нарікай, стара... Вона вже мертва! Бог нам тебе, доноу, дав, Бог взяв, Бог тебе і судитиме!... Завіса) (Там само. — С. 218–219).

53. Пилипчук Р. Я. Марко Кропивницький // Марко Кропивницький. П'єси / Вст. стаття Р. Я. Пилипчука; упоряд. та авт. прим. В. М. Івашків. — К., 1990. — С. 30.

54. Карпенко-Карий І. К. — Лист до М. П. Старицького. — 08.10.1884 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 290.

55. Саме у ХІХ ст. з'являються жанрові визначення, у назвах яких підкреслюється незалежність від жорсткої структури: епізод «Дурисвітка» М. Кропивницького; оригінальний епізод Л. Глібова; етюд з натури «Ошибка провзойшла» М. Кропивницького; драматичні етюди «Зимовий вечір» М. Старицького, «В катакомбах», «Йоганна жінка Хусова» і «Прощання» Лесі Українки, «Осінь» О. Олеся; ескізи («Гріх [під червоним ліхтарем]» — драматичний ескіз в 1 дії К. Ванченка; «Жах», ескіз С. Черкасенка; «Борці за мрії» І. Тогобочного — драматичні ескізи сільського життя); картини («Понад Дніпром» і «Суєта» І. К. Карпенка-Карого, «Гаркуша» Олексі Стороженка, «Чураївна» В. Самійленка, «Дизгармонія» В. Винниченка); картини сімейні (нім. *Familiengemalde*, *Familien-Gemalde*, польськ. *obraz rodzinny*), *нарис, сцени тощо*.

56. Арістотель. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К., 1967. — С. 55.

57. «Цей термін впроваджений Мольєром, щоб уникнути слова «фарс», яке вважалося у той час брутальним, непристойним» // Мокульський С. Творчество Мольера // Мокульський С. О театре. — М., 1963. — С. 209.

58. Про дивертисменти у харківському театрі 1780-х років пише Г. Квітка-Основ'яненко. У 1820-х у Російській імперії дивертисментом називалися народно-патріотичні видовища з піснями, танцями і діалогами, переважно на теми війни 1812 року («Ополчення, або Любов до Вітчизни» К. Кавоса) та ін. В Україні термін фіксується з 1840-х у формі «дивертисман», «дивертиссемент» та ін. («Ганзя»). Малоросійській дивертисмент в 1 действии Г. І. Деркача, 1893; «Зальоти соцького Муся (Пісні в лицях)». Оперета-дивертисмент у 3 діях М. Кропивницького, 1896).

59. «Все малоросійське п'єси имеют темой однообразное кохання, совершенно не интересное для народа, и изукрашиваются танцами и пеннием» (Карпенко-Карий І. К. Записка до з'їзду сценічних діячів // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3 т. — К., 1985. — Т. 3. — С. 280).

60. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру... — С. 32.

61. Карпенко-Карий І. Лист до С. Єфремова 12.04.1901 // Бронза С. Невідоме листування І. Тобілевича (Карпенка-Карого) до С. Єфремова // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Зб. наук. пр. / Кіровоград. держ. пед. універ. ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2009. — Вип. 85. — С. 59.

62. Кропивницький М. А. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897 // Кропивницький М. А. Твори. — Т. 6. — С. 456.