

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ: ЛЕКСИКА ТЕАТРУ

Фахова лексика — один з найважливіших індикаторів методології і сценічної практики конкретного майстра або ж навіть напряму чи доби, адже вона віддзеркалює естетичні ідеали, інструментарій тощо.

Театральний словник ХІХ ст. віддзеркалює практику театру, котрий щойно визначився як драматичний, а далі, протягом століття, істотно змінивши способи організації вистави, створив фундамент режисури у сучасному її розумінні.

Однак у першій половині ХІХ ст. однією з особливостей повсякденної лексики театру — і не лише в Україні, а й у Європі в цілому — була її антитеатральність, себто літературність: головним чином, це були «дотеатральні» терміни; не повсякденна робоча термінологія практиків сцени, а терміни «з іншого боку рампи» — від імені політично налаштованого літератора, небайдужого спостерігача, споживача і критика театру або, у кращому разі, драматурга, котрий висував свої вимоги стосовно сцени, причому в текстах, звернених, головним чином, до публічності, отже, інколи не пов'язаних і манірності.

Система ж робочих понять театру і відповідна термінологія практиків сцени мусила очікувати свого часу, доки формування її не розпочалося у новій формі театру, котра згодом дістала назву режисерського. В Україні це відбуватиметься, головним чином, у театрі корифеїв, коли режисер, а не драматург, почне усвідомлюватися як автор вистави.

Уперше в українському театрі ці заяви, отже, й уявлення, будуть сформульовані М. Кропивницьким: «Я хотів би, щоб Ви хоч рік побули у шкурі автора-режисера» [29, с. 457]; «От режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу» [51, с. 532]; «... Від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав» [35, с. 420]; «Если предложенные мною условия будут выполнены, я приму управление труппой, но не иначе, как диктатором с неограниченной властью. И се есть мое последнее сказание» [74, с. 354–355].

Свої творчі погляди, на жаль, Кропивницький не виклав системно: «Що тичеться до статей про театр, — писав він у листі до В. Лукича-Левицького від 2 червня 1893 р., — то я за це діло навдаху чи візьмусь, бо я не теоретик і виконаю так, як бог на душу покладе, так і учнів моїх повчав. Коли б хто поставив ряд запитань про театр, то я б, може, на деякі і зміг би одповісти і, може, та відповідь була б корисна; а щоб писати самому, то це дуже важка праця і суха» [5, с. 35]. Тому, можливо, й у спогадах своїх («театральні спогади» [81, с. 139]) він не залишив пояснення своєї практики.

Позиція — зрозуміла і для ХІХ ст. — не оригінальна.

Однак драматургічна спадщина, публіцистика й епістолярій корифеїв теж можуть розповідати. Адже цеглини, з яких зводяться будівлі цих текстів, а надто ті, що стосуються сценічної практики, можуть допомогти визначити деякі творчі тенденції, технологічні прийоми, не кажучи вже про потребу в накопиченні матеріалів до історії формування театральної термінології в Україні.

Серед різних підходів до вивчення театру, зокрема його теорії та історії, помітне місце посідає сьогодні історико-етимологічний підхід, спрямований на вивчення кон-

цептів, термінів, окремих лексем, сталих зворотів і навіть жаргонізмів. Джерельною базою цих досліджень зазвичай стають драматичні твори, театральна періодика, епістолярій тощо.

Плідність такого підходу обґрунтував свого часу Г.-Г. Гадамер у праці «Історія понять як філософія» [5] і практично довів на прикладі аналізу еволюції лише одного поняття «диво», спираючись на власну тезу «історія слів — це також історія», Жак Ле Гофф [82].

Останніми десятиліттями у цьому жанрі з'явилися праці: «Театральна термінологія у польській драматургії» Є. Буянського [110]; «Словник ренесансового театру у Франції ...» Терези Ярошевської [112]; «Постановочна термінологія в англійській драмі 1580–1642 рр.» Ал лана Дессена і Леслі Томсона [111]; «Термінологія драми і театру в польськiм Просвітництві» Марії Рутковської [114]; «Російське театральне словникарство у порівнянні з польським» Рафала Ковальчика [113] та ін.

У Росії до подібного типу словників можна доволі умовно віднести видання «Майстерність актора у термінах і визначеннях К. С. Станіславського» [89] (умовно через те, що упорядники не ставили завдання охопити всі театральні терміни у практиці Станіславського, а головним чином — створені ним самим).

В Україні цей тип видання, щоправда, у сфері літературознавства, представлений працею «Словник літературознавчих термінів Івана Франка» С. П. Пінчука і Є. С. Рєгушевського [94], котра була видрукувана 1966 року. Певна частина зафіксованих у цьому виданні термінів має відношення і до театру, принаймні до драматургії.

Про інтерес до цієї проблематики в Україні свідчать також видання перекладів праць «Історія шести понять» Владислава Татаркевича [104] і «Світ як книга» Ганса Блюменберга [1].

Перелічені праці демонструють плідність фіксації і дослідження формальних, здавалося б, одиниць — термінів — для вивчення тієї галузі діяльності, яку вони репрезентують.

Зрештою, словник — це лише одна з форм наративу, в якій також може бути викладена історія.

На жаль, однак, ці принципи досі не застосовувалися до історії українського театру. Хоча неможливо не помітити, що в останні роки в історичних працях вітчизняних театрознавців стає помітною тенденція до повернення історичних термінів (особливо це помітно у зв'язку з назвами жанрів і т. ін.) замість узагальнених формул, накинутих пізнішими дослідниками.

Спадщина театральних діячів ХІХ ст. написана декількома мовами (українська, російська, польська, німецька), що віддзеркалює особливості тогочасної сценічної практики. Це могло б дати підстави відкинути частину іншомовних термінів — вони, мовляв, належать іншим мовам. Але, повторимось, багатомовна театральна термінологія — це особливість не лише тодішньої театральної практики; врешті, вся первинна термінологія театру — театр, сцена, актор, трагедія, комедія тощо, так само як і новітні терміни — геппенінг, перформенс, вербатім та інші — також запозичені, що свідчить про перетини культур і примушує ставитися до цього без зайвої сором'язливості.

Крім того, з точки зору театру, нас мусить цікавити не так лінгвістичний, як фаховий аспект термінології; інакше кажучи, не так вербалізація явища, як факт його існування й інтерпретації; не так питання про назву завіси або куліси, як факт впро-

вадження; не так термін, як поняття і факт. Хоча, зауважимо, і лінгвістичний аспект термінології видається вартим уваги.

Наявний матеріал не дає права для надто несподіваних радикальних висновків, він лише доповнює наші уявлення про театр ХІХ ст. за рахунок окремих спостережень — передусім пов'язаних із термінами, котрі, на думку автора, вимагають не лише фіксації, а й акцентування, адже виступають вони у ролі індикаторів форм тодішнього театру, його естетичних вимог, критеріїв тощо; зібрані до купи, вони сприймаються інакше, ніж поодиноці, і утворюють цілком самостійний архіпелаг.

Частина зафіксованих термінів може видаватися надто зрозумілою й не вартою уваги («творчество», «искусство», «художній», «артистичний» та ін.), однак пригадаймо: звичними ці терміни стали лише у ХХ столітті, у позаминулому ж столітті більшість із них сприймалася як новина, коли розпочався процес прощання з уявленням, що мистецтво належить лише до сфери ремесла, майстерності і досконалої техніки. Врешті, навіть деяким зі звичних термінів («митець», «мистецтво» та ін.) лише за нашого життя виповнилося сто років, а зміст їхній за цей час істотно змінився.

У процесі фіксації термінів автор не мав на меті створення частотного словника або предметного покажчика, тому у публікації подається не повний реєстр вживання того або іншого терміна, а лише випадки, котрі свідчать про наявність терміна у практиці тогочасного театру, дають приклад нетрадиційного, як на наш час, способу його вживання або видаються такими, що можуть збагатити й лексикон сучасного театру.

Більша частина зафіксованих лексичних одиниць не витримує суворої критики з точки зору відповідності термінологічним нормативам, і саме як терміни вони не можуть сприйматися беззастережно. Однак це не применшує значення створення історичного глосарію театру, адже за кожною лексичною одиницею стоїть історичне поняття або явище, котре характеризує особливості тогочасної сценічної практики (приміром, мода при світлі стеаринових свічок «рвать гвозді» на сцені і влаштовувати істерики серед глядачів, закидати шапками і квітами виконавців, кричати «акціос», «браво» і «фора» або ж, навпаки, зневажливо називати «варварами», «мізерією», «паразитами, «шантрапою» і «злочинцями мистецтва» все, що не подобається та ін.). Тому й говорити мемо не про терміни, а лише про слова, інколи навіть жаргонізми — лексеми, в яких фіксуються сценічна практика, погляди сценічних діячів і театральні звичаї ХІХ ст., тобто камінці, з яких зводилася будівля тогочасного мистецтва, індикатори, завдяки яким можна краще зрозуміти мистецтво недалекого минулого.

Театр корифеїв — це, користуючись висловлюваннями М. Кропивницького, — «нова ера задля українського театру» («На сезон 1881—82 рр. поступив я за режисера в трупу Г. А. Ашкаренка в Кременчуці, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру» [17, с. 117]; «На сезон 1881 г. поступил в труппу Ашкаренка, в Кременчуге. И с этого года начинается новая эра для украинского театра» [18, с. 91]; «...декотрі українці напотужуються (не вгадаю, навіщо їм це заманулося?) запевнять всіх, що нова ера українського театру починається тільки з 1881 р. з Кременчука; я ж лічу з 1871 р. з Одеси» [15, с. 231]).

Однак сам «театр корифеїв», який інколи ми уявляємо як певну цілісність, принаймні ідейно-естетичну, насправді носив доволі суперечливий характер (як, утім, і будь-яке мистецьке явище). Ця суперечність виявлялася передусім на рівні самої концепції театру, про що знаходимо свідчення і у листуванні, і в публіцистиці корифеїв.

Щодо загальних настанов цього театру, отже, й «нової ери», вони коливалися між маніфестованою просвітницькою ідеологією дидактикою і романтичним ідеалом народного театру, котрий визначає мистецтву і митцеві виняткову функцію у суспільстві, що й демонструють відповідні терміни, розташувати які ми спробуємо у певній ієрархії. Саме просвітницькому, а згодом і романтичному ідеалові притаманне протиставлення «високого» і «достеменного» мистецтва, з одного боку, і «низького», з іншого, що й відображає фаховий лексикон театру корифеїв: «<...> я был и остаюсь служителем святого искусства, и каждый, вступив в храм моих богов, почувствует себя обновленным, удовлетворенным и возрожденным, ибо оно только, святое искусство, живет природы исключительные» [54, с. 397]; «храм моих богов [тобто мистецтво, — О. К.] выше всех житейских сутолок и пертурбаций» [54, с. 397] (принагідно зауважимо, що слово «мистецтво» поки що не стало загальноживаним і замість нього Кропивницький постійно вживає «іскусство» — «був в реальнім училищі преподавателем умилости (іскусств)» [15, с. 229]).

У контексті такого піднесеного ставлення до артистичної діяльності цілком органічно, що сама сценічна практика характеризується Кропивницьким як «служіння» («служение искусству» [41, с. 257; 20, с. 315]; «служу я театру» [18, с. 85]; «почав я служити рідному театрові» [17, с. 102]) і «любов» («я немножко знаю сцену и до одурения люблю искусство — вот все мои таланты!» [24, с. 283]).

Відтак навіть «любители мистецтва» — не просто любителі; це — «благородные любители искусств» [78, с. 329], котрі виконують «добродійні спектаклі» [81, с. 133] («благотворительные любительские спектакли» [18, с. 86]), про які Кропивницький згадує неодноразово з прихильністю («аматор» [17, с. 102], «аматори» [17, с. 104]; «аматорка» [17, с. 105]; «аматори-поміщики» [15, с. 220]; «аматорські вистави» [81, с. 130]; «аматорські спектаклі» [17, с. 102]; «гурток аматорів» [15, с. 222; 17, с. 102]).

Незважаючи на жорстке протиставлення «високого» і «низького», своє мистецтво театр корифеїв спрямовує передусім на «масового» (народного) глядача або, у поняттях того часу, «слухача» («Що ж до Вашого «Неймовірного», 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, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла...» [29, с. 456]); до XIX ст. «слухач» домінує над «глядачем» не лише в українському театрі: в Іспанії XVII ст. відвідувачів театру називали не глядачами (*espectadores*), а слухачами (*oyentes*); у польському театрі з середини XVIII ст. також уживається стала назва — *sluchacz* [114, с. 497].

Перед «слухачами» виконують ролі актори, які у поняттях XIX ст. класифікуються таким чином: корифеї («... такі корифеї, як Милославський, Берг, Н. Новиков, М. Максимов...» [17, с. 116]; «прослуживши на протязі десяти років у московських трупах почергово з такими корифеями як: М. Х. Рибаків, М. К. Милославський» [81, с. 138]; «то навіщо ж здались і театральні школи або довголітня практика під впливом видатних корифеїв?» [81, с. 140]; «мало не всі, за винятком корифеїв, почали завидувати моему поспіху» [15, с. 224]); «таланти» [18, с. 89]; «актори» («провинциальные актеры» [80, с. 36]; «безупречный актер» [18, с. 87]; «акторик» [81, с. 132]; «бурлака-актор» [81, с. 126]; «акторське напівциганське життя» [17, с. 101]; «обставляли мене виходними акторами» [15, с. 225]); «актриси» («актриса» [81, с. 125; 15, с. 225]); «артисти» («кадри артистів» [15, с. 227]; «артисти» [14, с. 45; 17, с. 106, 110; 18, с. 87, 89,

90; 17, 104]; «артисты» [80, 39, 40]; «Щоб виступати в інтелігентних ролях, артистка повинна в наші часи брати не 200 карб. <...>, а принаймні 500–700 карб., а артист не 100–150, а 300–600 карб...» [2, с. 189], «артистка» [18, с. 87, 92; 17, с. 105, 110, 114]); «виконавці» («виконавець» [17, с. 105], «исполнитель» [18, с. 88]), а також «козирні» («російські «козирні» артисти, окрім не дуже багатьох, дивилися на український репертуар з іронією» [17, с. 105]; «козырные артисты» [18, с. 87]) і «славетні артисти» [81, с. 130].

Традиційно всі вони поділяються за «амплуа» («определенного амплуа или, как говорят актеры, репертуара у меня нет» [79, с. 243]; «...В больших труппах, напр[имер], в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны, вы, встретив актера даже на улице, можете определить его амплуа (так как в больших труппах на каждое амплуа 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...» [20, с. 314]; «трагик» [17, с. 106] (тобто амплуа трагика, «трагик» [20, с. 314]); «Ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные амплуа» [12, с. 433]; «примадонна» [68, с. 499]; «примадонна труппы» [80, с. 37]; «виконуючи амплуа т[ак] званих субреток» [15, с. 223]; «комік» [40, с. 464]; «статисти» [15, с. 225]; «статистики» і «статисты» [80, с. 42]; «аксесуари» [68, с. 499; 15, с. 225] (у даному разі — незначні ролі; інколи термін уживався у значенні реквізит тощо), «хористи» [14, с. 44]; «женский персонал почти на подбор был из жен, сбежавших от мужей прекрасных» [18, с. 92]).

За межами амплуа перебувають «клоун» [15, с. 184; 16, с. 243; 19, с. 15], «комедіанти» («комедіанти приставляють» [19, с. 14]; «комедіанти» [19, с. 12]) і «паяц» [16, с. 243], або, коли вже нема сили стримувати праведний гнів стосовно якості виконання, — «шантрапа» (так Кропивницький характеризує в інтерв'ю 1909 р. трупи Кононенка і Прохоровича — «шантрапа суца» [2, с. 189]; згодом термін дістане поширення — «так званий «шантрапі» [3, с. 158]; таку ж назву дістане і п'єса П. К. Саксаганського [97]).

Усі разом вони утворюють «дружину» [66, с. 514], «товариство» («товариство акторів» [18, с. 96]; «артистичне товариство» [81, с. 138]; «з цим всім разом настала гостра потреба заснування українського театрального товариства» [2, с. 190]; «оперное товарищество» [80, с. 36]) або «труппу» [17, с. 104, 105] («довелось драматичній трупі перелицюватись в опереточну» [15, с. 235]; «зорганізували ми дотепну укр[аїнську] труппу» [15, с. 235]; «народная труппа» [18, с. 86]; «провінціальні трупи» [17, с. 107]; «шансонетная труппа» [56, с. 337]; «у Варшаві з усіх приїжджих труп, окрім російської, беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору» [34, с. 461]), а у разі згагодженості виконання — «ансамбль» («ансамбль» [80, с. 40]; «от режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу» [51, с. 532]).

Труппа, своєю чергою, працює на засадах «ангажементу» [15, с. 231; 55, с. 398] або «антрепризи» [17, с. 106; 81, с. 137, 140]; відповідно, й очолює її «антрепренер» [80, с. 41; 18, с. 87, 89, 91; 17, с. 117] («під машкарою антрепренера» [39, с. 370]) або «антрепренерша» [15, с. 225], «директриса» («директриса української трупи п[ані] Т. Романовичка...» [17, с. 111]), «дирекція» [17, 112; 81, с. 137] («дирекція із місцевих

театралів» [15, с. 235]), «імпресаріо» [81, с. 138; 15, с. 237], «театровладелец» [80, с. 36; 18, с. 89] і «управляющий театром» [18, с. 89].

Манера виконання визначається термінами «грати» («грать спектаклі» [15, с. 220]; «грать» [81, с. 133]; «я переграв у московським репертуарі більш п'ятисот ролів» [81, с. 137]; «за пять лет переиграл я около 500 ролей» [18, с. 91]; «заграти» [17, с. 113]; «исполнение пьесы» [18, с. 95]) або «виконувати» («виконання укр[аїнських] п'єс» [15, с. 230]; «виконанне народних творів» [15, с. 233]; «ознайомитись з тутешнім виконанням укр[аїнських] п'єс, але тут нас спобігло лихо: виконання всього українського, по височайшому повелінню, було заборонено» [15, с. 235]; «исполнение пьесы» [18, с. 95]).

Коли ж нейтральних термінів не вистачало, для характеристики гри «шантрапи» знаходилися уїдливі «псевдоніми»: «кунштюк» [15, с. 225] (тут у значенні «пригода»; походить від видозміненого німецького терміна *Kunststück*, який вживався у театрі XVIII ст. для позначення штукарства, ефектної витівки, трюка, фокуса; у польській мові «кунштом акторським», «кунштом драматичним» або «кунштом комедіантським» — *kunszt aktorski*, *kunszt dramatyczny*, *kunszt komediancki* — називалося акторство, мистецтво актора; з 1773 р. фіксується також словосполучення «мистецтво театральне» — *kunszt teatralny*) [114, с. 305]; «курбети» («В спектаклі Натурський почав виробляти всякі «курбети»... На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанях величезну чорну латку» [17, с. 113]); «патьяка» («я теж зустрів одного патяку...» [15, с. 225]; «Б-ов не розмовляв, а патякав, так і рецензенти зазначали. Колись така була поведення в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — патякать» [15, с. 225]; «комізм цього артиста був у патяканні» [17, с. 104]); «партачили» («виконавці не грали, а партачили» [17, с. 105]; «не играли, а партачили» [18, с. 87]); «скоморошничачуци» [15, с. 236]; «форсировка» [45, с. 259].

Самі результати такої «творчої» роботи Кропивницький характеризував словами «мерлихлюндия» («я наотрез отказался от постановки этой мерлихлюндии») [18, с. 95], «мізерія» — популярний вираз, яким у XIX ст. описувалося «дрібно» мистецтво («сцена мізерна» [28, с. 434]), а загальним для цього «мистецтва» був у нього термін «вертеп» [24, с. 294] («В вертепе, в содоме не хочу быть» [24, с. 294]).

Окреме місце у театрі XIX ст. посідають «істерики» — і виконавців, і глядачів («Після того, як Іван пішов, після слов 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» [63, с. 476]; прийоми акторського виконання, котрі провокували до подібних істерик, Кропивницький оцінює дошкульним жартом: «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 Костянтинівни була б лисина» [29, с. 457]).

Внутрішніми причинами негараздів тодішньої сцени Кропивницький вважав «брак інтелігентних сил, брак освічених акторів» [2, с. 189] і «брак на кону талантів» [37, с. 414] через відсутність «театральної школи» [81, с. 129, 140; 15, с. 227].

Сам «продукт творчої діяльності» трупи називається «виставою» («після третьої чи четвертої вистави «сцен та монологів» [17, с. 107]; «... щождо таких міст, як Кіцмань, Дорогобуж, Снятин, Залішаки і інші, то там робились вистави в станях. Перегородять половину стані, начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за загородкою коні іржуть, а з другого артисти співають» [17, с. 114]; «за чотири вистави ми

здобули чималий мінус» [26, с. 436]; «виставив» [17, с. 107]; «виставили» [17, с. 107, 117]; «виставлена була вперше «Майська ніч»» [81, с. 141]; «вистановив» [81, с. 137]; «вистановили» [30, с. 484]; «коли ж вистановили третього спектакля» [15, с. 213]; «Ясні зорі» вистановлю у Петербурзі» [34, с. 459]; «вистановляємо «Катерину» <...> бенефісом декоратора-художника» [60, с. 472]; «за щоденними спектаклями важко вистановити нову та ще й оперу, а хотілось би вистановити по-людськи» [48, с. 489]; «вистановляємо» [61, с. 472]; «грали по хатах, вимбарах, вітряках, повітках... Брати Могильди вистановляли спектаклі в хліві, на Рущині; Корнієнко у батьковім вимбарі, де був складений товар; діти чиновника А. Е. Соколова в батьківськім саду; Фізюв — на Грицьковій — в розореній олійниці» [81, с. 128]; «вистановляли спектаклі» [81, с. 132]; «вистановляли» [81, с. 128, 132]; «вистановляти» [49, с. 490]; «вистановлять спектаклі» [81, с. 122]; «вистановлять» [81, с. 122, 231], «вистановую» («ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук» [30, с. 487]; «вистановили ми увесь укр[аїнський] репертуар» [15, с. 234]); «постановою» («постановити спектакль» [17, с. 44, 117]; «постановити» [14, с. 44]; «постановить п'єсу с'як-так, з копіюрами» [62, с. 474]; «постановить» [62, с. 474]; «ми не чули, щоб «Простака» поставили де на сцені» [62, с. 474]; «Вы, конечно, не поставите моих новых пьес» [59, с. 403]); «постановкою» («постановка» [18, с. 95]; «... про постановку п[аном] Старицьким «Утопленої» у перший раз у Москві» [39, с. 370]); «представленням» («представленням» [47, с. 344]; «приставленіє» [13, с. 49] «приставля» [13, с. 48]; «представление» [19, с. 19]; «представление сцен» [18, с. 88]) або «спектаклем» [15, с. 213, 237; 18, с. 88, 89, 91; 17, с. 112; 81, с. 122, 129; 14, с. 45] («спектаклі» [17, с. 103]; «спешу в спектакль» [23, с. 307]; «тороплюсь в спектакль» [23, с. 317]; «Оце ми вже зовсім присвятилися: скільки день у часописях появилася [звістка], що у суботу грати спектаклі годі, великий піст — годі і під годові празники також годі!» [76, с. 324]; «добродійні спектаклі» [81, с. 133]; «благотворительные любительские спектакли» [18, с. 86]) або «театром» («у нас щоденділі театри...» [43, с. 241]). Відповідно, вживалося й похідне дієслово «ставити» [виставу] («ставили» [17, с. 110]; «ставили спектаклі» [17, с. 110]; «свого же «Невольника» я бы не хотел ставить, потому что нахожу его слишком неудовлетворительным в сценическом отношении» [22, с. 296]).

У «репертуарі» театру («репертуар» [18, с. 86, 87, 90; 17, с. 102, 111; 81, с. 129]; «радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару» [35, с. 420–421]; «дитячий репертуар» [14, с. 43]) або, у ширшому сенсі, у колі пропонованих глядачеві розваг, вирізняються, у свою чергу: «балет» [17, с. 114]; «вечір» («... до спектаклю прищипувався і танцювальний вечір» [15, с. 222]; «я бы полагал играть без водевилей, если придают к спектаклям танцевальные вечера» [44, с. 248]); «водевіль» [17, с. 102; 81, с. 122] («водевіль з «переодяганням» [81, с. 124]; «водевіль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» [70, с. 385]); «дивертисмент» [18, с. 88; 17, с. 107; 24, с. 294]; «драма» («п'єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [60, с. 472–473]); «забавка» [17, с. 102] (тобто аматорські вистави); «картини драматичні», жанрове визначення («драматичні картини» [71, с. 387]); «концерт» [15, с. 231] («концертувать» [17, с. 109]; «концертирую в пользу голодающих в кружке любителей» [69, с. 407]); «мелодрама» — у театрі корифеїв термін уживається у декількох значеннях: як пантомімічна сцена у супроводі музики; музична вистава або її частина, в якій оркестр супроводжував розмовний діалог; щем-

лива драма («мелодрама» [17, с. 106]; «п'єса більше скидається на семейну мелодраму, ніж на історичну драму» [60, 472–473]; «польський театр <...> далеко удалися на почве подражания французким артистам в игре, в форсировке и писании плохих словосплетений, которые здесь называются мелодрамами» [45, с. 259]); «монолог» [78, с. 325] («тоді не дозволено було в часних театрах вистановлять цілі п'єси, а тільки сцени і монологи, хоча це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком» [15, с. 231]); «опера» («опера» [17, с. 117]; «малор[оссийская] опера» [71, с. 387]; «опера играет еще три спектакля» [80, с. 37]; «антрепренер опери і драми» [17, с. 117]); «оперета» («оперетка та фарс (— близька рідня кафешантана)» [30, с. 486]); «п'єса» («так-сяк днів за три п'єсу наладили, і дебют був такий добрий» [17, с. 105]; «дебютная пьеса» [18, с. 87]; «пьеса» [44, с. 248]; «інтелігентні п'єси» [2, с. 189]; «Мимоволі приходиться вертатись до старих, співочих п'єс, хлібних» [2, с. 190]); «пісні в лицах» («водевиль-дивертисмент в 3 картинах (сиречь: малорусские песни в лицах)» [70, с. 385]; «феєрія» («я написав феєрію «Енеїду» по Котляревському» [63, с. 477]).

Крім оригінальних творів, часто здійснювалася постановка «переробів» («радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару, бо перероби все-таки зостануться переробами...» [35, с. 420–421]; «пришлю Вам драму «Титарівну», перероб (або, краще сказати, позаика сюжету) із Т. Шевченка» [38, с. 408]), «перелицьовань» («зараз почав перелицьовувати декотрі твори Шекспіра» [65, с. 516]; «він почав перелицьовувати трупу на опереточну» [17, с. 106]). Принагідно зауважимо, що в одному з американських видань переробки Кропивницького замість «переробки» вживається термін «усценізування» («усценізував» [90]).

Зворотний емоційний зв'язок між сценою і публікою забезпечувався вигуками глядачів «акціос!» [19, 27; 81, с. 124] (від грец. — «достойно!») і «біс» («bis» [18, с. 88, 89; 17, с. 108]), «аплодисментами» («аплодисменты» [18, с. 88]), «визовами» або «викликами» [81, с. 127] («визовам після 2-ї і 3-ї дії, як кажуть, не було кінця» [64, с. 478]; «його не злюбила публіка, ніколи не визивають — так він і пас» [43, с. 242]; «власти начали уже засчитывать мне в вину допущение оваций, качаний, бросание к ногам артистов фуражек во время вызовов» [18, с. 92]), «оваціями» («Чутка молодь дуже широко вітала цю твору і після спектаклю устроїла нечувану овацію з факельцугом: договорили з півсотні ваньків (звожчиків), і на кожного сіло по три чоловіка, і таким робом зорганізувався цілий кортеж...» [15, с. 230]; «овации» [18, с. 95]), «оплесками» («оплески» [17, с. 108, 118; 81, с. 127; 15, с. 224]; «долоні попухли від оплесків» [17, с. 118]; «нас тутки шанують добре, оплесків багато, а ще більше гвалту, тільки заробітку мінус» [28, с. 434]; «театр оглашається ревом і оплесками» [49, с. 491]; «як скінчився спектакль, академічна молодь винесла її [Бачинську] з театру на руках і аж до помешкання йшла навколо неї, плещучи весь час в долоні» [17, с. 114]), «шапками», тобто звичаєм закидати акторів шапками на знак схвалення їхньої гри («ведь года три тому назад здесь же в Киеве, в городском театре, летали шапки, шляпы и фуражки к ногам г[оспожи] Пусковой» [78, с. 327]). Після чого порядний актор виходив на авансцену і «раскланивался» [18, с. 88].

Крім «ляпання» (тобто оплесків), сприймалися й інші ознаки мистецького «поспіху» («поспіх в оперетці» [17, с. 116]; «грандиозный успех» [18, с. 95]). Наприклад, коли вистава ставала «гвоздем сезона» («дальше пьеса уж пошла делать сборы и сде-

лалась гвоздем сезона» [51, с. 532]), «тріумфом» («триумфальное шествие» [19, с. 17]; «триумфальный успех» [18, с. 91]) або навпаки, на неї очікував «провал» («... режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я «звонко» провалював їх» [17, с. 105]; «зіграв з великим провалом...» [15, с. 226]).

Винятковим випадком заохочення була «премія» («драма у 1890 р. получила на конкурс в Галичині першу премію!!!. Дякуючи такому анонсу, п'єса мала поспіх» [37, с. 412]) і, звісно, гарні «збори» («сборы» [18, с. 90]; «оперетка давала збори, драма давала недобір» [81, с. 137]).

Персональний успіх «бенефіціантів» («бенефіціант» [17, с. 113], «в труппе практиковалось такое правило, что каждый бенефициант обязывался поставить в свой бенефис новую пьесу» [18, с. 90]) забезпечувався «бенефісами» («бенефіс» [17, с. 110, 112; 15, с. 234]; «бенефис» [18, 90, 92]; «у дирекції заведений був звичай, щоб кожен бенефіціант встановляв у бенефіс нову п'єсу...» [17, с. 112]; «я нарочито дав оперу бенефісом декоратора-художника» [64, с. 477]); «фіктивними бенефісами» («фиктивные бенефисы» [78, с. 329]) і «напівбенефісами» («за полубенефис получил 253 р. 20 к.» [46, с. 249]).

Іншою формою індивідуального заохочення виконавців були оголошені «дебюти» («дебют» [17, с. 104, 105, 114; 18, с. 86]; «дебют удался» [18, с. 87]; «дебютував» [17, с. 103, 106]; «дебютировал» [18, с. 86, 91; 79, с. 243]; «дебютувала» [17, с. 114]; «дебютная пьеса» [18, с. 87]; «дебютантка» [42, с. 345]).

Однією з форм оплати праці виконавців були «марки» («...служить [...] на марках», «... прошу Вас предложить: Юле 2 марки, Марье Яков[левне] 1 ½, а Ивану — жалованье [...]. Вам предлагаю 2 марки...» [12, с. 432]).

Втім, на «смак» публіки Кропивницький мало розраховував: «помните только одно правило: никогда не старайтесь подделываться под вкусы публики, а добивайтесь естественности и правды» [24, с. 295].

Публіку на вистави збирали, використовуючи «анонси» («анонс» [80, с. 33, 35; 14, с. 45; 71, с. 387]), «афіші» («афиша» [15, с. 224; 17, с. 107; 81, с. 141]; «писані афіші» [15, с. 213]; «як тільки поналіплювали на барканах афіші...» [81, с. 125]; «наліпили афішу» [15, с. 237]; «афиша» [80, с. 36, 37; 18, с. 92]) й «рекламу» («реклама» [37, с. 412; 75, с. 378]; «що ж тичеться до виставки моєї персони у вітрині, то я цілком проти реклами. Нехай виставляються напоказ балерини, наїзниці, кафешантанні етуалі; їм — одній треба показати литки, другій — груди, третій — постать, четвертій ще щось інше, а драматичному артистові навіщо це здалося, все одно публіка його з своїм лицем ніколи не бачить. Ще ж ні один портрет не показав публіці талант артиста» [73, с. 526]; «нахальна реклама у нас цілком опанувала коном» [37, с. 412]; «С тех же пор, как кабатчики начали именоваться директорами, буфетники стали фигурировать в качестве бенефициантов, несравненные етуали, с оголенными грудями и борцы, чемпионы мира, с бычачьими мускулами заполнили витрины и отдельные плакаты, я нашел, что актеру надо отойти в сторонку от этой рекламы и отказаться от рекорда» [50, с. 567]; «дутая реклама» [77, с. 362]).

Для заохочення ж глядачів використовувалися «абонементи» («в анонсе добавь, кто пожелает абонироваться не менее как на 10 спектаклей, тому делается уступка 15%, на меньшее количество спектаклей абонементов не принимать» [71, с. 387]) і «контрамарочки» [80, с. 33].

Втім, «публіка» («публіка» [14, с. 44; 17, с. 108; 81, с. 127]; «публика» [80, с. 40; 18, с. 88]; «подготовьте афиши без числа, для привлечения публики можете написать: «спектакль при участии артиста Одесского народного театра М. Л. Кропивницького» [44, с. 248]; «публика ее освистала» [18, с. 92]) або «глядачі» («глядач» [15, с. 215; 14, с. 45]) була неоднорідна, отож і ставлення до неї відрізнялося залежно від придбаних квитків і розташування у «театральній залі» [17, с. 114]: «ряд» («перший ряд» [28, с. 434]), «балкон» [51, с. 532], «ложа» [17, с. 110, 118; 81, с. 141], «галерея» [51, с. 532], «райок» («от малорусской труппы требуется райком, чтобы она только плясала, ходила бы колесом, валяла дурака да выкидывала колена по-чужднее» [77, с. 366]) і «уборна» [17, с. 118], тобто кімната для гримування («уборну її [глядачі] уквітчали вінками, килимами та рушниками; а як виступала вона на кін, то її засипали живими квітками» [17, с. 114]).

Особливе місце серед глядачів належало «театралам» [80, с. 40; 17, с. 118; 81, с. 137; 17, с. 116], «критиці» («даремне наша театральна критика стала в таку воївоначу опозицію до нього [репертуару]» [2, с. 189]), «рецензентам» [17, с. 107] («какой-то рецензент» [22, с. 299]), котрі писали «рецензії» [37, с. 412], отже, могли впливати на продаж квитків, а також «агентам драматичних писателів» [17, с. 116], тобто уповноваженим, які стежили за дотриманням авторського права (у сенсі авторських відрахувань). Найбільшу симпатію серед усіх цих глядачів викликали в Кропивницького, здається, інші: «фургонами та возами <...> наїздили на спектаклі хуторяне-козаки» [17, с. 117].

Сам театр, крім акторського складу, мав осіб, які мусили керувати театальною машинерією («машиніст» [17, с. 104], «машинист» [18, с. 86, 111]), «дирижувати» [17, с. 107] (отже, диригент), «гримувати» («грим» [17, с. 113]; «гримувався» [17, с. 113]; «гриммировка» [45, с. 259]; «перегримировывался» [21, с. 310]), готувати «парики» [81, с. 140; 102, I/ XVI; IV/ I; 6, II/ XIII; 97, с. 391] («парикмахерчата» [15, с. 225]), «намалювати декорації» [17, с. 116] («змайстрували кой-які декорації та куліси» [81, с. 129]; «намалював я декорації» [14, с. 44]; «намалювали декорації» [17, с. 116]; «исправь же как-нибудь декорации» [44, с. 248]), забезпечувати «освітлення» («зал клубний, без освіщення» [28, с. 434]; «освещение» [56, с. 337]), «помічників» [режисера, декоратора, машиніста] («помічник декоратора» [17, с. 104]; «помощник декоратора» [18, с. 86]; «помічники машиністів» [15, с. 225]), «реквізитора» [15, с. 225], «суфлера» («суфлер» [22, с. 299; 80, с. 41]; «суфльор» [67, с. 395; 81, с. 130]), тих, хто готує «костюми» [17, с. 116], «хормейстера» [18, с. 88].

Показ вистав здійснювався під час «зимового» й «літнього» сезонів («сезон» [27, с. 483; 18, с. 87, 89; 17, с. 108]; «зимній сезон» [17, с. 110; 15, с. 227]; «зимовий сезон» [17, с. 115, 116; 81, с. 137]; «зимний сезон» [18, с. 87, 90, 91, 92; 80, с. 33]; «літній сезон» [17, 107, 115]; «летний сезон» [18, с. 88]; «сезонный полубенефис» [18, с. 87]), під час «гастролів» («гастролі» [17, с. 111]; «гастроли» [80, с. 36; 18, с. 87]; «гастролировал» [77, с. 359]; «гастрольні спектаклі» [81, с. 138]), у «театрі», а для точності — у найрізноманітніших за архітектурою, організаційними принципами та іншими ознаками «театрах» [18, с. 87; 17, с. 103, 110], серед яких: «городской театр» [18, с. 87]; «дерев'яний театр» [81, с. 126]; «зимній театр» [33, с. 447]; «літній театр» [15, с. 236]; «народний театр» [17, с. 106; 15, с. 224]; «беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору» [34, с. 461]; «тоді всі приватні театри в столицях

монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувалось «сцени и монологи» [17, с. 107]; «частний театр» [18, с. 88]; «тоді не дозволено було в часних театрах вистановлять цілі п'єси, а тільки сцени і монологи, хоча це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком» [15, с. 231]; «арендовав французький театр» [18, с. 88]). Інколи доводилося мати справу і з «касіно», і з «кафешантанами» («кафешантан» [17, с. 109]; «оперетка та фарс (близька рідня кафешантана)» [30, с. 486]) й зі «стайнею» («звичайно, що грати в касіно чи в стайні після театрів петербурзьких, московських, одеських і інших якимось не...» [36, с. 429]), із «театром-цирком» («...ми почали грати у театрі-цирку бр[атів] Нікітіних» [26, с. 437]; «Народний театр графів Моркових був на Олександрівській вулиці, театр дерев'яний, перероблений з цирку» [15, с. 224]) і навіть просто з «цирком» [19, с. 18; 15, с. 184].

Виконання «штуки» («театральна штука» [72, с. 452]; «ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук» [30, с. 487]; «мова дідів типічна, але все те, про що вони пережовують, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки» [72, с. 452]) здійснювалося «на кону» («кін» [17, с. 114, 108, 118] або «кон» [15, с. 224]; «жіноцтво жахалося кону...» [15, с. 105]; «надто високий задля кону» [40, с. 464]). Поряд із «коном» вживалися терміни «поміст» («мало не тридцять років вичовгував я помости ріжних конів» [17, с. 101]; «ради діла ладні були навіть самі поміст на кону замітати» [17, с. 114]) і «сцена» [14, с. 44; 18, 87], однак у ширшому значенні: як сценічний майданчик, структурна частина драми і метафора театру («...зиму рипів на контрабасі в Александринці, а літо служив по загородних сценах» [17, с. 109]; «зиму пилил он на контрабасе в Александринке, а лето проводил на загородных сценах, читая украинские рассказы» [18, с. 89]; «сцена мізерна» [28, с. 434]; «у меня нет желания играть в Полтаве, причиною тому — маленькая сцена-коробка» [22, с. 301]; «помимо участія в сценах, я обязан был иногда появляться в дивертисментах» [18, с. 88]).

Глядача і виконавця роз'єднувала «завіса» [81, с. 127] («занавес, отделяющий зрительную залу от сцены» [78, с. 325]; «опущение занавеса» [78, с. 325]). Стандартним сценічним обладнанням були: «колосьники» («колесники» [78, с. 325]), «куліси» («кулисы» [18, с. 86, 88–92]; «закулісні каверзи» [15, с. 224]; «закулісні дрязги» [78, с. 330]), «лаштунки» [17, с. 106] («прорватись із-за лаштунків на кон» [17, с. 105]), «портікаблі» (колони античного зразка по обох боках сцени [17, с. 115]), «штанкет» («все три штанкета (планки, на которых набивается декорация), каждый шириною в 2 вершка, а толщиною в 3 четверти» [78, с. 325]).

Втім, інколи доводилося виконувати вистави й у театрі, який Кропивницький називав «открытка» [30, с. 486] (відкритий кафешантан, театр просто неба).

Освічений глядач, уже начитавшись новомодних праць з теорії драми, чекав, що вистава буде поділена на «акти» («акт» [17, с. 118]; «перший акт» [81, с. 127]) й «одміни» («Скрутна доба» — «малюнки у трьох одмінах»; «Невольник». — «драматичні малюнки в 5 одмінах»), між якими буде «антракт» [15, с. 237; 17, с. 114; 80, с. 41; 81, с. 127]. Сама ж «акція» («ніби маловато акції і кінчаються дії не сценічно» [31, с. 448]) матиме, за «законами мистецтва» («і в лайці треба не відступати від законів іскуства» [52, с. 339]; «законы искусства для всех языков одни и те же» [53, с. 521]), такі елементи: «зав'язь» («зав'яжеться цікава акція» [72, с. 451]); «розв'язку» («розв'язка — це наймудріша заковика» [67, с. 396]); «фабулу» («мова дідів типічна, але все те, про

що вони переживують, зовсім нічого не має спільного з фабулою штуки» [72, с. 452]); «сюжет» («сюжет запозичений» [81, с. 141]); «інтригу» [72, с. 452]; «ремарки» [72, с. 452] («Читая роль, не зубрите, а вычитывайте каждую фразу, делайте растяжки и паузы, где найдете удобным; и, боже сохрани, в этих случаях придерживайтесь авторских ремарок» [21, с. 309]); «характер» [24, с. 282], тобто ролі, дійових осіб та ін.; «персонажів» [14, с. 44; 17, с. 88, 106] («безсловесні персонажі» [17, с. 104]; «через обмаль персонажу» [17, с. 107] — недостатня кількість виконавців). Сама ж дія мусить бути вмотивована, тобто поведінка персонажів мусить мати якийсь «мотив» («Когда б вона хоч пальцем поманила Грицька, а потім закохалася в семінариса <...>, то це був би мотив, причина, товчок» [25, с. 496]) та «ідею» («Щодо ідеї твори, то вона мене цілком зачарувала» [26, с. 437]). Та ще й написана драма мусить бути «сценічною», тобто придатною для сцени мовою («мова не конова (сценічна)» [65, с. 516]; «язык театральних пьес» [18, с. 90]).

І спиратиметься ця вистава на якесь, написане «лібреттистом» [52, с. 339], «лібретто» [14, с. 43] або «твір» («твора» [81, с. 141]; «драм[атичний] утвір» [32, с. 453]), «скомпанований» («скомпановка» пьес для сцени» [77, с. 360]) «драматургом» («драматурги-борзописці» [37, с. 412]; «чи не пора українським драматургам-писакам дбати про те, щоб їх дитина зажила і запобігла собі й літературної вартості?» [57, с. 409]).

Крім показу вистав, практикувалися й різноманітні форми художнього читання («Я, ваше высокопревосходительство, всегда обвожу публику глазами, это, так скажут, шаблонный прием всех чтецов. Читая для всей публики, я не должен смотреть на одного какого-нибудь зрителя, чтобы тот не вздумал сделать мне какой-нибудь жест...» [18, с. 92]).

Підготовку вистави здійснював «режисер» («режисер» [17, с. 105, 110; 81, с. 137, 140]; «режисер трупи» [17, с. 112]; «... поступив у трупу М. П. Старицького, в котрій я був режисером» [81, с. 143]; «настановили мене за режисера...» [17, с. 116]; «освітчений режисер» [2, с. 189]; «режиссер» [18, с. 89]; «служил режиссером» [77, с. 359]; «режиссерские знания» [77, с. 365]), сама функція якого носила назву «режисерство» («режиссерство» [77, с. 359; 71, с. 386]; термін «режиссерство» у 1860-х рр. був офіційним, адже, як писалося в одному з тогочасних статутів «обязанности Режиссерства заключаются в том, чтобы они заботились о представлении, с полным совершенством, произведений, назначаемых к представлению Генеральным Интендантством, равно как употребляло все возможные умственные и материальные средства к успеху целого» [105, с. 14]), «режисура» [67, с. 395; 99, с. 592] («Режисури нема ніякої, але кожен з «режисьорів» вводить свою «школу» [2, с. 190]; «от режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу» [51, с. 532]) і, відповідно, «режисувать» [30, с. 487] («режисував спектаклями» [15, с. 214]; «режисувать» [15, с. 235]; «режиссирование» [75, с. 375]; «режиссирую» [57, с. 470]; «режиссируемая мною труппа» [77, с. 364]).

Зміст діяльності режисера фіксується у термінах «диктатор» («...від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав» [35, с. 420]; «если предложенные мною условия будут выполнены, я приму управление труппой, но не иначе, как диктатором с неограниченной властью» [74, с. 354–355]), «репетиція» («репетиції» [17, с. 106; 15, с. 236]; «...режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я «звонко» провалював їх» [17, с. 105]; «Наталку» вистановили з однієї репетиції» [30, с. 484];

«сделайте как можно больше репетиций» [44, с. 248]; «генеральная репетиция» [22, с. 282]; «репетиции» [80, с. 40]; «репетиция» [44, с. 248]), «тон» [17, с. 113] («ніяк не міг прибрати тону» [17, с. 113]; «Ашкаренко тона не підняв» [17, с. 118]). Щоправда, інколи акторові доводилося виконувати «роль» («ролі» [14, с. 44; 15, с. 226]; «я мусив грати в якійсь мелодрамі незначну роль» [17, с. 106]; «заграти рольку» [17, с. 113]; «сбор-то она взяла полный, а рольки не потрудилась выучить» [18, с. 92]; «распределит роли» [22, с. 282]) і без репетицій, «експромтом» («а за нього грав експромтом другий» [30, с. 487]). У той же час застосовувалися й різноманітні форми «начитування ролей» («Степанова, котра держала при собі грамотну дівчину за 25 крб. на місяць, котра їй начитувала ролі» [15, с. 227]).

Останні роки життя Кропивницького припали на період, коли тільки ледачий не розводився про «кризу» мистецтва у цілому і театру зокрема. Однак з цього приводу він мав свою, мабуть, не дуже популярну точку зору: «Багато, дуже багато іде зараз розмов про український театр і про його так званій кризіс і в пресі, і в громадянстві, і між артистами <...> Я уважно стежу як за розговорами на цю тему, так і за літературою, і мусю сказати, що все це разом наводить тяжкий сум...» [2, с. 189].

Що ж до причин, які й справді заважали розвиткові театру, найголовнішою Кропивницький вважав «монополію» («Тоді всі приватні театри в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів і не дозволяла ніяким трупам цілком виставляти твори, через що і на афішах друкувалось «сцени и монологи» [17, с. 107]; «в то время все частные сцены в столицах монополизировались дирекцией императорских театров, не дозволявшей исполнять пьес целиком, а только сцены и монологи, почему мы и вынуждены были вычеркивать всю прозу» [18, с. 88]) і «нахлібників» («А тут еще, как снег на голову, последовал циркуляр министра внутренних дел, чтобы украинским труппам вменить в обязательство соблюдать соответствие актов, т. е. ставить наравне с украинскими в стольких же актах и русские пьесы. Пришлось задать актерам двойную работу и добирать еще на шею нахлебников, т. е. актеров на русские пьесы» [18, с. 88]). Втім, ці явища були лише двома сторонами однієї медалі.

Можливо, саме тому дуже великі надії він покладав на «артистичне товариство» [18, с. 88]: «з цим всім разом настала гостра потреба заснування українського театрального товариства» [2, с. 189].

Зафіксований термінологічний матеріал — це система індикаторів, яка, крім звичних сьогодні понять, віддзеркалює естетичні уявлення і специфічні особливості сценічної практики ХІХ ст. («святе іскуство», «марки», «абонементи», «фіктивні бенефіси», «істерики», «театр-цирк» і т. ін.).

Саме як індикатори вони примушують звернути увагу на відсутність у Кропивницького (як і в Старицького, і в Карпенка-Карого) низки очікуваних термінів — приміром, термінів «мистецтво» і «мізансцена» (останній термін фіксується лише у Карпенка-Карого з 1904 р., та й то у нетеатральному значенні [2, с. 189], що має пояснення у практиці тодішнього театру в Російській імперії).

Ці ж індикатори провокують питання про групу чинних в українському театрі ХІХ ст. термінів «вистава» — «виставка» — «постав» — «постанова» — «постановка» — «поставка», частина яких сьогодні сприймається як дискусійна. Приміром, у ХІХ столітті в українському театрі, поряд зі «спектаклем», активно вживалися такі терміни: «вистава» (однак інколи у значенні «виставка» — «Чернігівське т[овариство]

«Просвіта» 17 лютого відкрило в своєму помешканні виставу картин, скульптури і кераміки» [11, с. 112], але так само і у зворотньому напрямі — «Не знаю, що Вам такого припало з «Грозою». Я жду на її виставку в театрі...» [107, с. 202]); «поставка» [96, с. 164, 184] — те саме, що «поставка», «постанова» і «постановка»; «поставка п'єс на сцені» [91, с. 160]; «... поставив «Гриця» під своєю уже фірмою» [101, с. 566]; «поставили на сцені» [88, с. 370] («Ми не чули, щоб «Простака» поставили де на сцені» [88, с. 370]; «поставили» [88, с. 310, 370]; «Вы, конечно, не поставите моих новых пьес...» [58, с. 403]; «поставить несколько превосходных комедий и даже опер» [10, с. 93]; «поставить» [8, с. 172]; «поставлені на київській сцені драматичні твори» [91, с. 148]; «поставити на сцені» [108, с. 93]; «поставити на сцену» [106, с. 151]; «поставлено» [109, с. 367]; «поставила» [85, с. 453]; «поставити на маленькій сцені» [85, с. 453]; «опера тут поставлена» [83, с. 76]); «постанова» [9, с. 309; 100, с. 564] — вживається у двох значеннях («... Не мають як драми ні літературських достот, ні сценічної вартості, вони просто неможливі до постанови» [101, с. 564] і «постанова», тобто картина [86, с. 1892]; «постановити спектакль» [17, с. 44, 117]; «постановити» [14, с. 44]; «постановити п'єсу сьак-так, з копіями» [62, с. 474]; «постановити» [62, с. 474]; «постанова» [92, с. 511]; «для постанови свою драму» [84, с. 390]); «поставка» («приступил к постановке уже настоящей оперы» [10, с. 93]; цей термін фіксується й іншими тогочасними джерелами — «поставка есть самое трудное дело в сценическом представлении...» [103, с. 33]; «поставка на сцену новой оперы, или балета, часто обходятся до 300 тысяч рублей, и больше» [4, с. 465], а словник 1847 р. подає навіть чотири значення цього терміна, серед яких і «в театре приготовление пьесы к представлению», а як приклад — «превосходная поставка этой оперы произвела блистательнейший успех ея на сцене» і далі — «постановка — то же, что поставка» [98 / 3, с. 391–392]; словник Філіпа Рейфа, видрукуваний 1853 р., подає ще цікавішу інформацію — «постановка» і «поставка» перекладаються французькою як «mise en scène» [95, с. 511], що відповідає первісному значенню терміна, однак одразу ж висуває й запитання — коли зміст терміна «мізансцена» на теренах Російської імперії змінився і звузився до сьогоднішнього значення?»).

Ці ж індикатори тягнуть за собою низку запитань — про відмінності у практиці вживання фахових термінів Кропивницьким, Старицьким і Карпенком-Карим (розбіжності фіксуються, головним чином, у ставленні до термінів, пов'язаних з ідейно-тематичним комплексом).

Звісно, на поверхні, у публіцистиці й епістолярній спадщині корифеїв, усі ці відповіді не лежать.

Але там заховалися і терпляче очікують на свій час гарні запитання.

1. Блюменберг Ганс. Світ як книга. — К.: Лібра, 2005.
2. Вечерницький А. По ревізії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким). — Рада. — 1909. — 12 (25) липня // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П. П. Перепелиці, В. П. Яроша. — К., 1990.
3. Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма / Упорядкування, вступна стаття О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989.
4. Всеволодский Н. С. Путешествие чрез Южную Россию, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж. — М., 1839. — Т. 2.
5. Гадамер Г.-Г. История понятий как философия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.

6. Карпенко-Карий І. К. Житейське море // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка; прим. П. М. Киричка.
7. Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 7.01.1904 // Уроки життєвої мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича // Вітчизна. — 1991. — № 5.
8. Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей. — 14 / 27.02.1904. — Там само.
9. Карпенко-Карий І. К. Лист до Ф. Д. Краснюка. — 28.11.1894 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка; прим. П. М. Киричка.
10. Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 7: Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи / Упорядкування і примітки Р. С. Міщука. Редактор тому О. І. Гончар.
11. Коцюбинський М. Вистава Чернігівської «Просвіти». — Рада. — 22 лютого (березня). — 1908. — ч. 44 // Коцюбинський М. Твори: У 7 т. — К.: Наукова думка, 1975. — Т. 4: Статті та нариси. Інші редакції. Переклади. Фольклорні записи / Упорядкування та примітки С. П. Шмаглій, М. С. Грицюти, Р. І. Гончара. Редактор тому М. С. Грицюта.
12. Кропивницький М. Л. Лист до Д. А. Гайдамаки. — 18.08.1894 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. — Т. 6 / Упоряд., підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці, В. Й. Петраківського, Є. С. Хлібцевич. Ред. тому О. І. Білецький, С. Д. Зубков.
13. Кропивницький М. Л. «Дещо про «товариша» та про «статті»: 24 та 45» (з дорожніх розмов). — Рада. — 1908. — 31 грудня // Там само.
14. Кропивницький М. Л. «Коза-Дереза» на хуторі». — «Рада». — 1907. — 11 січня. — № 8 // Там само.
15. Кропивницький М. Л. Автобіографія. — Вестник Европы. — 1916. — Кн. II і III // Там само.
16. Кропивницький М. Л. Жестокому фельетонисту. — 30.XI.1871 // Там само.
17. Кропивницький М. Л. За тридцять п'ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // Там само.
18. Кропивницький М. Л. Итоги за тридцять пять лет. — Сын отечества. — 1905. — №№ 94, 120 // Там само.
19. Кропивницький М. Л. Картины прошлого и настоящего (отрывки из воспоминаний). — Елисаветградский вестник. — 1889. — №№ 66, 68, 74 // Там само.
20. Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович — 22.12.1880 // Там само.
21. Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 04.12.1880 // Там само.
22. Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 11.11.1880 // Там само.
23. Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 29.11.1880 // Там само.
24. Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — початок листопада, 1880 // Там само.
25. Кропивницький М. Л. Лист до А. Ю. Тесленка. — 09.10.1903 // Там само.
26. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 02.01.1895 // Там само.
27. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 02.12.1900 // Там само.
28. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 09.12.1894 // Там само.
29. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897 // Там само.
30. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 19.12.1900 // Там само.
31. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 22.11.1895 // Там само.
32. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 23.05.1896 // Там само.
33. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 27.10.1895 // Там само.
34. Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 31.08.1897 // Там само.
35. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 02.06.1893 // Там само.
36. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 18.10.1893 // Там само.
37. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 27.06.1892 // Там само.
38. Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 29.03.1892 // Там само.
39. Кропивницький М. Л. Лист до В. Б. Антоновича. — 24.10.1887 // Там само.

40. Кропивницький М. Л. Лист до Д. Л. Мордовцева. — 06.03.1898 // Там само.
41. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 23.02.1874 // Там само.
42. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 08.11.1885 // Там само.
43. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 10.07.1867 // Там само.
44. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 13.07.1872 // Там само.
45. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 30. 06.1875 // Там само.
46. Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 30.11.1872 // Там само.
47. Кропивницький М. Л. Лист до І. Гриневецького. — 09.10.1885 // Там само.
48. Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. — 19.10.1901 // Там само.
49. Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. — 24.10.1901 // Там само.
50. Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 16.01.1910 // Там само.
51. Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 27.01.1908 // Там само.
52. Кропивницький М. Л. Лист до М. В. Лисенка. — 18.12.1884 // Там само.
53. Кропивницький М. Л. Лист до М. Г. Савіної. — Травень, 1907 // Там само.
54. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 15.05.1891 // Там само.
55. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 03.06.1891 // Там само.
56. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 11.04.1883 // Там само.
57. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. — 18.06.1898 // Там само.
58. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Садовського. — 05.05.1892 // Там само.
59. Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Садовського. — 21.09.1891 // Там само.
60. Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 03.02.1899 // Там само.
61. Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 08.02.1899 // Там само.
62. Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 16.02.1899 // Там само.
63. Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 21.02.1899 // Там само.
64. Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 23.02.1899 // Там само.
65. Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Комарова. — 02.10.1906 // Там само.
66. Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Сумцова. — 25.07.1906 // Там само.
67. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 05.04.1891 // Там само.
68. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 11.09.1904 // Там само.
69. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 19.03.1892 // Там само.
70. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 22.03.1889 // Там само.
71. Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 30. 03.1889 / Там само.
72. Кропивницький М. Л. Лист до О. М. Куліш. — 12.03.1896 // Там само.
73. Кропивницький М. Л. Лист до П. В. Прохоровича. — 15.09.1907 // Там само.
74. Кропивницький М. Л. Лист до П. К. Саксаганського. — 24.09.1886 // Там само.
75. Кропивницький М. Л. Лист до Товариства. — 19.10.1888 // Там само.
76. Кропивницький М. Л. Лист до Ц. О. Білиловського. — 28.10.1881 // Там само.
77. Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию газеты «Новое время» (К истории малорусской труппы). — 08.10.1887 // Там само.
78. Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию [газеты «Заря»]. — 14.02.1882 // Там само.
79. Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию [газеты «Одесский вестник»]. — 18.11.1871 // Там само.
80. Кропивницький М. Л. С хлеба на квас. — «Призыв»: С. — М., 1897 // Там само.
81. Кропивницький М. Л. Спогади про Бобринець і бобринчан // Там само.
82. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. — М.: Прогресс, 2001.
83. Леся Українка. Лист до М. П. Косача. — 25 лютого 1891 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наукова думка, 1978. — Т. 10: Листи (1876–1897) / Редактор тому М. Д. Бернштейн.
84. Леся Українка. Лист до О. П. Косач (матері). — 7 листопада 1897 // Там само.
85. Леся Українка. Лист до О. П. Косач. — 27 березня 1913 // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наукова думка, 1979. — Т. 12: Листи (1903–1913) / Редактор тому В. Л. Микитась.
86. Лимерівна. Драма в 5 справах і 6 постановках. Панаса Мирного. — Виданне Василя Лукича. Коштом товариства «Руська бесіда» у Львові. — 1892.

87. Лист Михайла Коралевича до Федьковича // Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. — Львів, 1910. — Т. 4: Матеріали до життєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича. З перводруків і автографів зібрав, упорядкував і пояснив Др. Осип Маковей [1883].
88. Маруся К. [О. Кониський]. Критичний огляд української (руської) драматичної літератури. — Русалка. — Львів, 1866. — 7 лют. — Ч. 6 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечитайлюка. — Львів, 2002. — Т. 2.
89. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: Учебное пособие. — М.: Советская Россия, 1961.
90. Невольник. Драма в 5-ох діях зі співами і танцями. Усценізував Карпенко-Карий (Тобілевич). Після поєми Тараса Шевченка. — Jersey City, 1915 (На обкладинці — помилка: автор п'єси — М. Л. Кропивницький).
91. Нечуй-Левицький І. С. Марія Заньковецька, українська артистка. — Зоря. — 1893. — № 10 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К.: Наукова думка, 1968. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи / Редактор тому М. П. Комишанченко. Упорядкування та примітки В. І. Мазного, Ф. К. Сарани, Ф. Ф. Скляра.
92. Панас Мирний. Лист до Івана, Миколи та Панаса Тобілевичів. — Вересень 1904 // Панас Мирний (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. — К.: Наукова думка, 1971. — Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій / Ред. тому Н. О. Вишневська. Упоряд. та примітки С. Д. Зубкова та В. І. Мазного.
93. Панас Мирний. Лист до Марії Заньковецької. — 24 листопада 1891 р. // Там само.
94. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. — К.: Наукова думка, 1966.
95. Рейф Ф. Параллельные словари языков русского, французского, немецкого и английского. Ч. 1: Русский словарь. — СПб., 1853.
96. Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 / Загальна редакція та вступна стаття Максима Рильського. Примітки І. Піскуна. — К., 1956. — С. 164, 184.
97. Саксаганський П. К. Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль / Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. — К.: Дніпро, 1990.
98. Словарь церковно-славянского и русского языка. Составленный вторым отделением Императорской Академии наук. — СПб, 1847. — Т. 2–3.
99. Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 20.05.1898 // Старицький М. П. Твори: У 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 6: Оповідання. Статті. Автобіографічні твори. Вибрані листи / Упоряд. та авт. приміт. Л. С. Дем'янівська. — 1990.
100. Старицький М. П. Лист до Ц. О. Білиловського. — Жовтень, 1897 // Там само.
101. Старицький М. П. Лист до Ц. О. Білиловського. — Початок жовтня, 1897 // Там само.
102. Старицький М. П. Талан. — Театральна бібліотека. — 1894. — № 36 // Там само.
103. [Строев В.] Северная пчела. — 1836. — № 162 // Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX в. (1836–1856). — Л.: Музыка, 1969.
104. Татаркевич Владислав. Історія шести понять. — К.: Юніверс, 2001.
105. Устав Королевских Театров в Берлине / Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866.
106. Франко І. Я. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа». Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса. — Літературно-науковий вісник. — 1898. — Кн. 2 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899) / Редактори тому: Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз. Упорядкування та коментарі Ю. Л. Булаховської, В. П. Відіної, Т. І. Комаринця, К. Т. Кутковець, В. П. Лук'янової, А. І. Скопця.
107. Франко І. Я. Лист до М. І. Павлика. — 30 липня 1879 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1986. — Т. 48: Листи (1874–1885) / Упорядкування та коментарі В. В. Громової, Н. Л. Калениченко, В. Н. Климчука, О. Ф. Ставицького, Н. І. Чорної. Редактор тому: Н. Л. Калениченко.
108. Франко І. Я. Лист до М. П. Драгоманова. — 14 грудня 1886 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1986. — Т. 49: Листи (1886–1894) / Редактор тому: Ф. П. Погребенник. Упорядкування та коментарі Н. О. Вишневської, М. М. Павлюка, А. М. Полотай, К. М. Секаревої.
109. Франко І. Я. Лист до Редактора видавництва «Herders Konversations Lexicon». — 18 січня 1909 //

Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1986. — Т. 50: Листи (1895–1916) / Упоряд. та комент. М. С. Грицюти, О. В. Мишанича, Ф. П. Погребенника. Редактор тому: М. Д. Бернштейн.

110. Bujański J. Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. — Wrocław, 1971.

111. Dessen C. Allan, Thomson Leslie. A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580–1642. — Cambridge University Press, 1999.

112. Jaroszevska Teresa. Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral. — Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.

113. Kowalczyk Rafał. Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. — Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2005.

114. Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu. — Poznań, 2007.

Анотація. У пропонованій розвідці здійснена спроба зафіксувати і систематизувати театральну термінологію Марка Кропивницького за його публіцистичною та епістолярною спадщиною, що має значення не лише для вивчення його творчості, поглядів на театральне мистецтво, техніку драми, а й для уточнення уявлень про театральну практику кінця XIX — початку XX ст. у цілому.

Ключові слова: лексика українського театру XIX ст., театральна термінологія.

Аннотация. В предлагаемом исследовании осуществлена попытка зафиксировать и систематизировать театральную терминологию Марка Кропивницкого по его публицистике и эпистолярному наследию, что имеет значение не только для изучения его творчества, взглядов на театральное искусство, технику драмы, но и для уточнения представлений о театральной практике конца XIX — начала XX ст. в целом.

Ключевые слова: лексика украинского театра XIX столетия, театральная терминология.

Marko Kropyvnytsky: lexicon of theatre.

Oleksandr Klekovkin

Annotation. The proposed study made an attempt to capture and organize theatrical terminology of Marko Kropyvnytsky for his journalism and epistolary heritage that is important not only for the study of his work, opinions on performing arts, drama techniques, but also to clarify the concept of theatrical practice of the end of the XIXth — beginning of the twentieth century.

Key words: vocabulary of the Ukrainian theatre of the XIXth century, theatrical terminology.

Марина ГРИНИШИНА

доктор мистецтвознавства

КОНЦЕПЦІЇ ПРОСТОРОВИХ ВИРІШЕНЬ У ВИСТАВАХ УКРАЇНСЬКОГО «ЕСТЕТИЧНОГО» ТЕАТРУ ПОЧАТКУ XX СТ.

Обличчя українського «естетичного» театру формується у другій половині 1910-х. Хоча спроби у цьому напрямі робилися вже на початку десятиліття у зв'язку з драматичними поемами та етюдами О. Олеся, В. Пачовського, С. Черкасенка. Серед них найбільш послідовними з ідейно-естетичної точки зору автор вважає вистави «Осінь» і «Танець життя» О. Олеся (Театр М. Садовського, 1913, режисер — І. Мар'яненко) та «Сонце Руїни» за поемою В. Пачовського (театр Товариства «Руська бесіда», 1914, режисер — С. Чарнецький). Щодо провідної теми даної статті зазначимо: на-