

Олександр Кременюк

MISE EN SCÈNE

Марко Кропивницький



Олександр Кривовий

MISE EN SCÈNE

Марко Кропивницький

УДК 792.2
ББК 85.33(4)я2
К 48

Рецензенти:

Р. Г. Коломієць, В. М. Судьїн

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол № 4 від 23 серпня 2012 року)

К 48 КЛЕКОВКІН О. Ю. MISE EN SCÈNE / МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ:

Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Арт Економі, 2012. — 118 с.

У пропонованій розвідці здійснено спробу виявити режисерські лейтмотиви Марка Кропивницького на основі ремарок його п'єс. У процесі аналізу драматичних творів Кропивницького зафіксовано понад десять тисяч режисерських ремарок, більша частина яких систематизована. Це дозволило виявити постійні режисерські прийоми й мотиви, створити, за виразом Олександра Веселовського, «*словник типових схем і положень*», на який спирався Кропивницький, створюючи свої вистави. Отримані результати дозволяють окреслити *особливості форми вистави у театрі Кропивницького*.

Праця адресована передусім практикам театру.

На обкладинці — режисерська схема Марка Кропивницького до вистави «Олексій Попович». Передрук за книгою: Слабченко Т. З листування М. Л. Кропивницького / Одеське Наукове при Українській Академії Наук Товариство. — Держ. вид. України, 1927.

г. Кропивницкий не только бесподобный актер,
но и такой же бесподобный режиссер.
Его рука видна в постановке всякой пьесы,
в малейшей детали и общей картине ее.
Его маленький оркестр повинуетя ему также,
как большой Направнику.
Все на своем месте и все вовремя.
Посмотрите в “Назаре Стодоле”,
как поставлены вечерницы,
особенно женская половина.
Как хорошо и красиво располагаются девушки
около кобзаря, как каждая из них, сидя на полу,
кроме внимания к рассказу кобзаря, занята и со-
бой, занята каким-нибудь парнем,
как они переглядываются между собой,
переговариваются глазами и жестами.
И в подробностях, и в общей картине
какая эстетическая мерка, не допускающая
ничего резкого и грубого

А. СУВОРИН. Хохлы и хохлушки, 1907

Надо плакать [на сцене] немножко,
а показывать множко

М. КРОПИВНИЦКИЙ. Письмо К. Вукотичу
29. 01. 1905

ПЕРЕДМОВА

Про мізансцени¹, тобто форми режисури минулих часів, нам відомо мало — головним чином, через відсутність документів, які б віддзеркалювали постановочну практику театру, а також належного інструментарію, котрий дозволяв би реконструювати бодай загальні риси давньої вистави. Інколи це призводить до панування у писаній історії театру звабливих фантазій і більш або менш авторитетних точок зору, а не достеменних фактів.

Чи означає це, що історія режисури принципово неможлива?

Насправді — можлива, однак вимагає відмови бодай від деяких шкідливих звичок: передусім — від звички *виставляти оцінки театрові і митцєві*, а надто — спираючись на загальноестетичні поняття на кшталт «реалізму», «психологізму», «органіки», «народності», «ідейності» тощо, адже зміст цих термінів — надто гнучкий і вередливий, що й позначилося на їхній історичній репутації.

Хиткість цих понять ілюструє термін «реалізм», який на початку ХХ століття сприймався передусім як філософський напрям. Так, І. Стешенко ставить «питання про ідеалізм чи реалізм в драмі»²; так само й Курбас пише про «реалістичну та ідеалістичну драму»³; В. Доманицький подає незвичне, як на сьогодні, визначення: «реалізм — коли говорять про щось чи малюють щось так, як воно справді є на світі, натурально; в противність до нього — ідеалізм»⁴; М. Вороний пише про особливості «натуралістичної або, як її ще називають, реальної драми»⁵, вважаючи, однак, сам термін сумнівним — «уникаю

¹ Мізансцена (франц. — mise en scène — розташування на сцені; у французькій мові від 1820-х рр. і до сьогоднішнього часу термін уживається у значенні *режисура*, тобто *постановка вистави*. У Російській імперії у ХІХ столітті термін уживався у такому ж значенні (поставка, постановка), однак у ХХ столітті його значення звузилося виключно до просторової категорії.

² Стешенко І. Історія української драми. — Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — Т. 1. — С. 1.

³ Лесь Курбас. Аспект і театральні жанри (ІІ). Лекція 04. 03. 1926 // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 103.

⁴ Словарик. Пояснення чужих та не дуже зрозумілих слів. Склав В. Доманицький. — К., 1906. — С. 101.

⁵ Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 126.

терміна — реалістичний, який часто вживається як синонім терміна натуралістичний»⁶, адже «стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (підчас грубою тенденцією)»⁷. Так само питання про «реалізм» стоїть і в інших працях XIX — початку XX століття⁸.

Глухий кут, до якого веде цей термін, наприкінці двадцятих років висміяв Остап Вишня, нарахувавши десяток різновидів «реалізму», а услід за ним і Юрій Смолич, який писав: «модний цього року “реалізм”, до якого начебто (як запевняє дехто з критиків, а особливо офіційні джерела) простують і мало що не прийшли вже цього сезону наші театри, — є тільки mot і нічого більше»⁹.

Хибність історичних уявлень про «реалістичну» манеру гри гарно віддзеркалюють давні кінострічки, які дають можливість побачити, як те, що у недалекому минулому видавалося «правдивим», сьогодні перетворилося на фальшиве мавпування. Ще шкідливішим стає «реалізм», коли поняття застосовується позаісторично — до майже необмеженого кола мистецьких явищ — від Софокла ледве не до Йонеска. У цьому сенсі показовою є теза про те, що «реалістична цілеспрямованість мистецтва Кропивницького була вихідним і кінечним пунктом, яким вона і є в так званій системі Станіславського»¹⁰.

Традиція позаісторичного вживання терміна «реалізм» пов'язана, головним чином, з одержавленням сфери мистецтва і намаганням втілити еволюціоністські ідеї в теорію, орієнтовану на пошук витоків і передвісників, від яких слід вести відлік історії вершинного явища у мистецтві — мистецтва соціалізму. Так, 1955-го року Стефан Мокульський змушений був писати: «Все те недочеты, которые были вскрыты в 1947 году А. А. Ждановым при обсуждении работы Г. Ф. Александрова “История

⁶ *Вороний М. С.* Черкасенко. «Казка старого млина. Драма». — ЛНВ. — 1914. — кн. IV // *Вороний М. К.* Твори. — К.: Дніпро, 1989. — С. 652

⁷ *Вороний М.* Театр і драма. — С. 165.

⁸ Очерки реалистического мировоззрения: Сб. — СПб., 1905.

⁹ *Смолич Ю.* Українські драматичні театри в цьому сезоні // Життя і революція. — X., 1928. — № 4. — С. 117.

¹⁰ *Йосипенко М.* Актор, режисер, театральний діяч // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К.: Мистецтво, 1955. — С. 91.

западноевропейской философии”, относятся и к нашему театроведению. Обсуждение этой работы значительно переросло рамки критики отдельной книги и превратилось в критику положения на всем философском фронте, которое очень напоминало состояние нашего искусствоведения вообще и театроведения в частности. Художники откровенно реакционные награждались лестными эпитетами; театроведы находили случай сказать о каждом из них доброе слово. Театральные течения располагались одно за другим, но не в борьбе друг с другом. Очень мало подчеркивалась роль реалистических направлений в истории театра, их связь с прогрессивными явлениями общественной жизни. Даже самый предмет научного исследования оставался в театроведении невыясненным. А. А. Жданов при обсуждении книги Г. Ф. Александрова дал классическое определение научной истории философии как истории “зарождения, возникновения и развития научного материалистического мировоззрения и его законов... борьбы материализма с идеализмом”. Исходя из этого определения, *научную историю театра мы можем рассматривать как историю зарождения, возникновения и развития сценического реализма в его различных проявлениях и в его борьбе со всякими антиреалистическими течениями*. Проблема реализма становится, таким образом, основной проблемой всей истории театра. Это определение предмета истории театра дает надежный, критерий отбора наиболее значительных фактов, подлежащих преимущественному изучению»¹¹. Цю ж думку у майже незміненому вигляді Мокульський змушений був повторити 1956-го року¹².

Виходячи з цих настанов, «нереалістичними» або «антиреалістичними» вважалися жанри церковного театру та інші буржуазні виверти, що й стало гідним відгуком мистецтвознавства на заклик Сталіна «оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як “радянське”, “антирадянське”, “революційне”, “антиреволюційне” тощо»¹³. За жданівською «діалектикою» вибудовувалося також

¹¹ Мокульський С. Введение // Хрестоматія по історії западноевропейського театру. Под ред. С. Мокульського. В 2 Т. — М.: Искусство, 1955. — Т. 1. — С. 4.

¹² История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. Мокульского. — М.: Искусство, 1956. — Т.1. — С.3.

¹³ Громов Е. Сталин: власть и искусство. — М.: Республика, 1998. — С. 79.

протистояння «ідейного — безідейного», «художнього — антихудожнього», «народного — антинародного», тобто «гарного» і «поганого», «нашого» і «ненашого» мистецтва; звідси ж — уявлення про «головний конфлікт твору». Завдяки цим спрощенням заплутана історія світового мистецтва несподівано ставала надзвичайно стрункою і зрозумілою, дарма, що брехливою; сама ж проблема «реалізму», тобто «відображення життя у формах самого життя», перетворювалася на проблему *форми* і, таким чином, і сам *реалізм ставав різновидом формалізму*.

Так само й миле нашому серцеві поняття «ідейності», котре лише ледь починає формуватися у XIX столітті, і терміни-привиди на кшталт «художній», «високохудожній», «антихудожній», історико-етимологічні зміни яких демонструють перетворення з синоніма «мистецтва» і «належного сфери мистецтва» на естетичний зашморг для конкурентів та інакомислячих.

Однак мистецтво, принаймні театральне, — не підпорядковується законові еволюції, рухові в якийсь бік. Виконавське мистецтво — це передусім *мистецтво ситуативне*, воно залежить не лише від суб'єктивних намірів, можливостей митця і якихось, якщо ми їх хоча б умовно визнаємо, загальних законів; головним чином, воно залежить від самої театральної ситуації: часу, місця, глядача, правил, обмежень тощо, внаслідок чого у схожих умовах і народжуються абсолютно несхожі мистецькі явища і навіть притаманні добі способи сприйняття мистецтва у цілому.

Тому справа не лише у реалізмі та ідейності; справа в тім, що *не існує якоїсь універсальної поетики театру і поетики мистецтва «взагалі», як не існує й руху мистецтва в якомусь заздалегідь визначеному напрямі; існує лише історична поетика* — поетика конкретного виду театру, напряму тощо.

Студіюючи постановочну практику минулого, мусимо розкласти спокусливі універсалії на дрібніші *елементарні факти*, котрі не підлягають переглядові, залежно від зміни концепцій. Лише так зможемо зрозуміти, *як це було насправді*.

Саме такі елементарні факти ми й знаходимо у головних документах, які віддзеркалюють режисерську діяльність у «до-режисерському» театрі — у примірниках п'єс, де позначені сценічні прийоми, притаманні режисерові та його часові (перінакшивши репліку Вс. Мейерхольда, назвемо ці примірники,

книгами «смачних ремарок» із приводу п'єси, що виставляється¹⁴). Ці примірники поширилися у європейському театрі за доби середньовіччя і дістали різні назви (англ. — *ordinale* — від *ordo*, *promptbook*, *promptcopy*, *regie book*, *regie*, *working manuscript*, *working script*, *registrum*, *registra*; данськ. — *regieprotokol*; нім. — *Dirigierrolle*, *Regie-buch*; ісп. — *consuetas*; франц. — *abregié*, *livret de mise en scène* — букв. — книга підказок та ін.). У середньовічній Німеччині такі «режисерські» примірники створювалися шпільрегентами (*Spielregent*); інколи вони навіть видавалися «напрокат» монастирям, котрі мали намір повторити релігійні вистави; завдяки цьому примірники багатьох великодніх ігор і містерій дійшли до нашого часу¹⁵.

Перший відомий режисерський примірник в українському шкільному театрі — примірник п'єси Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (1708), в якому подається запис мізансцени — «образ хору, як муринчики скакали»¹⁶. 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 режисерами¹⁷; втім, це не лише припущення, адже латинський термін *magister comediae* (польськ. — *magister komedyjej*) був поширений і у західноєвропейському театрі XVII століття.

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.

¹⁴ «Когда я читаю пьесу, которая мне нравится, я все время невольно сочиняю вкусные ремарки» // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. — М.: СТД РСФСР, 1990. — Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. — С. 294.

¹⁵ Див.: Клековкін О. Режисура як система // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССXLV. Праці театрознавчої комісії. — Львів, 2003; Клековкін О. Режисура: до історії термінів // Мистецтвознавство України. Збірн. наук. праць. Вип. 10. — К.: АМУ, 2010.

¹⁶ Горка Л. Іосиф Патріарха [1707–1708] // Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.). — К.: Рад. шк., 1967.

¹⁷ Бадалич И., Кузьмина В. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам). — М.: Наука, 1968. — С. 60.

Спроби проаналізувати окремі аспекти цих текстів саме як режисерські примірники були здійснені автором на матеріалі п'єс І. К. Карпенка-Карого наприкінці 1980-х років¹⁸, 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)»¹⁹.

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»²⁰.

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

«Поняття “режисер”, — писала Наталія 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»²¹.

¹⁸ Клековкін О. Побутовий чи аналітичний? // Український театр. — 1988. — № 6; Клековкін А. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности: Метод. указания / КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 1990.

¹⁹ Клековкін О. Містерія у генезі *театральних форм і сценічних жанрів*: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури / Мін. культури і мистецтв України. Київський держ. інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. — К.: «Артек», 2001. — С. 25.

²⁰ Пилипчук Р. Я. Марко Кропивницький // Марко Кропивницький. П'єси / Вст. стаття Р. Я. Пилипчука, Упорядник та автор приміток В. М. Івашків. — К.: Дніпро, 1990. — С. 6.

²¹ Кузякіна Н. Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.) Учебное пособие. — Л.: ЛГИТМиК, 1984. — С. 3.

«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»²².

Сергій Владимиров витоки української режисури бачив ще раніше; він акцентував увагу на тому, що «у Полтаві Щепкін разом з П. Є. Барсовим і М. В. Городенським складала режисерську колегію створеного ними театру»²³.

Іншої думки щодо становлення української режисури дотримувався Лесь Курбас, який вважав, що «коли у всьому європейському театрі процес акцентування примату режисера на театрі був закінчений уже перед війною, наші об'єктивні умови дозволили спромогтися на цю природну фазу розвитку театру тільки на межі революції 1917 року»²⁴. Одночасно Курбас дуже чітко визначав природу театру корифеїв: «Театр Саксаганського, Кропивницького, — казав Лесь Курбас, — це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили»²⁵. Він казав також: «Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах <...> І цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті <...> В час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той

²² Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. — К.: Наукова думка, 1990. — С. 27.

²³ Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры: Труды ЛГИТМиК. — Л., 1976. — С. 27.

²⁴ Лесь Курбас. Сьогодні українського театру і «Березіль» // Дод. до журналу «ВАПЛІТЕ». — 1927. — № 9 // Курбас Л. Березіль: Из творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 269.

²⁵ Лесь Курбас. Про зв'язок театру з сучасністю. Лекція 31. 03. 1925 // Там само. — С. 123.

час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм...»²⁶. (Щоправда, інколи — у дусі революційного активізму — Курбас висловлювався менш толерантно і навіть із домішкою політичних мотивів: «Ми знаємо, хто був Садовський, Карпенко-Карий, Кропивницький: вони були міщани. Карпенко-Карий був такий міщанин, якого собі не можна уявити, грубошкірий, дуже чесний фарисей. Так само Кропивницький. Він був великим майстром як актор, непоганий драматург. Він, може, був як художник дуже соковитий і справжня людина...»²⁷. Останній вислів належить вже не факхівцеві, а державному діячеві, котрий бере участь у політичному процесі чи то над класиками, чи то над «попутниками», а може, й над ворогами; адже тодішні митці цілком щиро переймалися закликами партії — зокрема й до боротьби з «міщанством»).

Іван Піскун небезпідставно вважаючи, що *першим національним українським режисером був Марко Лукич Кропивницький*²⁸, одночасно запропонував підхід, який автор намагався втілити у цій розвідці: *«авторські ремарки у драматургічних творах Кропивницького треба розглядати як безпосередні режисерські вказівки»*²⁹. 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.

Традиційне уявлення про театр Марка Кропивницького утворене на основі таких формул: *«сценізовані етнографічні картини»* (І. Франко); *«етнографія в особах»* (А. Кримський); *«сцени етнографічно-драматичні»* (М. Вороний); *«етнографічно-побутовий»*, *«романтично-побутовий»*, *«народницький» театр* (Я. Мамонтов); *«етнографізм»*, *«козако- і побутолюбство»* (Лесь Курбас); *«гопакомедія»*, як називали вистави епігонів Кропивницького (М. Вороний та ін.); і нарешті найпоширеніше — *реалізм*.

²⁶ Лесь Курбас. Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач. Лекція 25. 04. 1925 // Там само. — С. 138–139.

²⁷ Лесь Курбас. Виступ на засіданні режисерського штабу / Протокол засідання режисерського штабу «Березоля» № 34 від 14. 05. 1925 // Лесь Курбас. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — С. 459.

²⁸ Піскун І. М. Л. Кропивницький — організатор, режисер, актор українського театру. — К.: Книжкова палата України, 2000. — С.86.

²⁹ Там само. — С.133.

Чи підтверджуються ці визначення ремарками, тобто режисерськими завданнями, які висував режисер Кропивницький?

Відмінності між театральними системами і формами визначаються, головним чином, більш або менш сталим набором сценічних модулів і прийомів аранжування. Такі елементи можна виявити у практиці шкільного театру, комедії дель арте, театрі класицизму, преромантизму й романтизму, реалізму і натуралізму тощо. Зазвичай вони фіксуються у ремарках та інших авторських вказівках. Приміром, у преромантичному театрі 1760-х постійними елементами були: готичні замки, печери, велетні, закривавлені кинджали, завивання вітру, шляхетні лицарі і шляхетні леді, удари шпагою, ченці, черепи, свічки, магічні книги з плямами крові, загадкові голоси, таємничі обітниць, привиди, відьми, рани та ін.

Зазвичай сценічні прийоми попередніх театральних систем критикуються наступними поколіннями, однак це не означає, що вони й справді недолугі; це означає, що, втративши зв'язок з естетичними уявленнями часу, вони перестали відповідати його вимогам і сприймаються як архаїчні. Однак це не означає, що вони не варті уваги. Всі вони потрапили у загальний кошик, з якого черпають свої прийоми наступні театральні системи.

У сорока трьох п'єсах Кропивницького — драмах (12), комедіях (9), малюнках (5), водевілях (2), етюдах (2) і трагікомічних етюдах (1), казках (2), мелодрамах (1), оперетах-дивертисментах (1), епізодах (1), історично-драматичних бувальщинах (1), комічних оперетах (1), операх (1), фантастичних комедіях з апофеозом (1), фантастичних комедіях-оперетах (1) і шутках-оперетках (1) — зафіксовано понад десять тисяч ремарок (за виїмком службових, які вказують на адресата репліки, вхід-вихід персонажів тощо)³⁰. 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 соціаль-

³⁰ Для порівняння: в Івана Франка у тринадцяти завершених і незавершених драматичних творах — майже півтори тисячі ремарок; за виїмком адресних ремарок і тих, що позначають вхід і вихід персонажів, — приблизно сто ремарок на кожен п'єсу; у двадцяти чотирьох п'єсах Михайла Старицького — близько дев'яти тисяч ремарок.

них 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*» [2, 386], «*чуха потилицю*» [8, 67; 19, 280], «*розвів руками*» [5, 75; 7, 458], «*гризе кайдани*» [25, 41], «*почина ганять мухи*» [43, 213]); не враховані також фабульні ремарки, ті, що вказують на костюми персонажів, позначають початок і кінець яви, адресата репліки тощо; ці ремарки зазвичай не мають системного характеру, принаймні ключ для їх систематизації поки не знайдений.

У процесі систематизації із понад десяти тисяч ремарок відібрані найтиповіші, питома вага яких у п'єсах Кропивницького найвища. Ремарки, котрі повторюються не менш, ніж двічі, систематизовані за складовими вистави й елементами акторського виконання (принципи оформлення, постановочні прийоми, музичне оформлення, прийоми акторського виконання тощо). Інші документи (листування, спогади сучасників, рецензії), які характеризують режисерську творчість Кропивницького, до аналізу залучалися лише в окремих випадках. Адже завдання полягало в тому, щоб, звузивши кут зору, надати можливість ремаркам самостійно розповісти про театр Кропивницького і допомогти побачити його таким, яким його сприймав неупереджений глядач XIX століття, той самий, який «завізняв» театральний під'їзд не фаєтонами та колясками, «а *фургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки*»³¹. В окремих випадках, для порівняння, режисерські вказівки Кропивницького зіставляються з ремарками його сучасників — Михайла Старицького й Івана Франка, а також з іншими документами доби, котрі підтверджують, що ремарки Кропив-

³¹ *Кропивницький М. Л.* За тридцять п'ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. — Т. 6. — С. 117.

Далі посилання на твори М. Л. Кропивницького подаються за виданнями: *Кропивницький М.* Твори в 6 т. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958–1959. А також: *Кропивницький М.* Нашествіє варварів. Комедія у двох діях [1900] // Київська старовина. — 1994. — № 3.

ницького — це не лише «ідеальна» вистава, а й практика сцени. В результаті — виявлені постійно повторювані, типові елементи, з яких «складені» вистави — постановочні прийоми, лейтмотиви і модулі режисури, котрі можуть істотно доповнити уявлення про театр і режисуру Марка Кропивницького.

Наскільки показовими для визначення особливостей театральної системи можна вважати ремарки?

Відповідь на це питання знаходимо у самій історії впровадження ремарок, адже вперше вони фіксуються саме у режисерських примірниках — ще за доби середньовіччя. І лише згодом — виокремлюються з режисерських примірників, стаючи звичним елементом літературного твору, призначеного для виконання на сцені. Однак, увійшовши у практику театру і драмопису, ремарки поступово істотно змінили свою функцію — від фабулярного типу (вхід — вихід, адресат тощо) до описового, атмосферного у XIX столітті (А. П. Чехов та ін.) і нарешті — до режисерських ремарок Б. Брехта, а врешті і до *н'єс-ремарок* Ф.-Т. Марінетті, Т. Тцара, С. Беккета, Ф.-К. Креца та інших авторів XX століття.

Так само, за браком інших документів, саме ремарки можуть стати надійним маркером і постановочної практики, і манери акторського виконання, і навіть окремих режисерських прийомів у театрі далекого минулого³².

³² Так, в обрядовій церковній книзі XIV століття наводиться літургійна драма, відома під назвою «Плач трьох Марій» («Planctus Mariae et aliarum»), ремарки якої свідчать про особливості акторського виконання храмових дійств:

Марія Магдалина (тут вона повертається до чоловіків, простягнувши до них руки): О брати! (тут до жінок) і сестри! Де моя надія? (тут вона б'є себе в груди). Де моя розрада? (тут вона піднімає обидві руки) Де порятунок? (тут, опустивши голову, вона кидається до ніг Ісуса). О пане мій! (тут обидві Марії встають і простягають руки до Марії й Христа). Отче... і т. д.

Марія старша (тут вона вказує на Марію Магдалину): О Маріє Магдалино (тут вона вказує на Христа), сина мого найсолодша ученице (тут вона цілує Магдалину й обіймає її обома руками). Оплакуй скорботно разом зі мною (тут вона показує на Христа) смерть мого найсолодшого сина (тут вона вказує на Магдалину) і смерть твого вчителя (тут вона вказує на Христа), смерть того (тут вона вказує на Магдалину), хто так тебе любив (указує на Магдалину), хто тебе звільнив (тут вона звільняє свої руки й роняє їх) від усіх твоїх гріхів (тут вона обіймає й цілує Магдалину, як у перший раз, після чого закінчує вірш).

Марія Магдалина (тут вона вітає Марію обома руками): Мати Ісуса розп'ятого (тут вона витирає сльози) (Хрестоматія по истории западноевропейского театра. Под ред. С. Мокульского. В 2 Т. — М.: Искусство, 1955. — Т. 1. — С. 63).

У «Містерії Страстей», показ якої був здійснений 1501 року у Монсі такі ремарки: «Тут попередити Дрого, сина Люсіни, щоб він ліг на ліжко, прикидаючись, що помирає, і згодом Рибник, Нарус, Набір і Епілон ховають його, не кажучи жодного слова. Господь удає, що дихає на Адама. Тоді Адам встає й стоїть прямо. Тоді лягає Адам. Тоді він створює Єву й ставить її прямо. Тоді вона надкушує яблуко. І відзначити, що Каїн повинен убити Авеля над люком, в якому буде знаходитися дитина, котра зображує кров Авеля, що кличе до помсти. Нагадати тим, хто робить грім, щоб вони виконували свою справу відповідно до виписки, що мається в них, і щоб вони не забували кінчати, коли Господь скаже: “Досить, і так буде спокій”. Тут нагадати, щоб відвалили камінь і затисли собі ніс. На передостанньому рядковій промови Ісуса він повинен піднятися й крикнути голосно: “Виходь, Лазарю!” Після цього заклик згаданий Лазар повинен встати у своєму савані й упасти на коліна. Тоді згадані вище охоронці падають на землю й удають, що сплять, а ангели відвалюють камінь, й Ісус устає, виставляючи з могили спочатку праву ногу. Тут Люципер у вигляді змія вирушає до земного Раю. І слід зазначити, що виконавець ролі Люципера не виходить з Пекла раніш, ніж він не скаже нижченаведеного; але це — інший виконавець, той, що зображує змія, і повинен відправитися до Єви, адже інакше Люципер не встиг би вчасно переодягнутися в змія. Повинен бути попереджений у Раю той, кому доручено випустити голуба із зеленою гілкою в дзьобі. Тут Ной посилає живого голуба, який летить, а повертається інший, дерев’яний, який приносить маслинову гілочку й повертається у ковчег. Відзначити, що тут Ісус входить усередину гори, щоб надягти біле плаття, найбільше, яке можна буде знайти, а обличчя й руки покриє засмагою, і повинен підняти руки, за ним буде велике сонце. Потім він повинен піднятися нагору за допомогою машини, для цього призначеної» (Там само. — С. 117).

У французькій «Містерії Старого Заповіту» текст ряснів ремарками: «тоді відкидає якомога далі Люципера й ангелів униз», «непомітно кинути у небо малих пташок і пустити по землі качок, лелек та інших птахів з усякими дивовижними тваринами, яких тільки можна буде знайти», «ангели співають мелодійно, наскільки це можливо» тощо. Ефектно обставлялися чудеса — в басейнах плескалася риба, на небі з’являлося одразу чотири світила, планети й зірки.

У «Miracle de st. Denis» святий ішов зі сцени, несучи у руках свою відсічену голову, а у «Martyre de st. Paul» голова мученика трічі зіскакувала з плечей.

Або ремарки у п’єсах «англійських комедіантів»: «Закоханий Памфіл мовчить, скидає з себе плащ і шляпу, поводить як навіжений; мовчить і бігає по сцені, чухає голову, лягає, знову піднімається, знову лягає і залишається лежати»; «Блудний син <...> кидається на землю, розмахує руками і ногами, вскочивши, бігає по сцені неначе навіжений» (Там само. — С. 786).

В англійському примірнику обробки «Полювкта» Корнеля у трупі Фельтена (1669) наведені такі ремарки: «Двох персів-християн вішають на хрестах посеред палаючого вогнища... Один із солдатів підходить до розп’ятого і б’є його списом у серце. Той трохи мучиться і помирає. При цьому вбивають й інших християн — одного камінням, іншого саджають на палю. Після того, як кат піднімає відрубану голову, колоду прибирають, кати залишають сцену, а трупи залишаються лежати на сцені для огляду, без голів, у калюжі крові... Спускаються з неба під звуки барабану чорні духи із запаленими смолоски-

Звісно, ремарки не можуть дати повного уявлення про особливості режисури того або іншого майстра, періода тощо, вони можуть виявити лише надзвичайно вузький сегмент сприйняття вистави; однак саме в цьому й полягає їхня цінність, адже таким чином вони віддзеркалюють найоб'єктивніший її шар, котрий може дати додаткову інформацію не лише про естетичні, а й про філософські, соціальні, моральні та інші рівні сприйняття мистецького твору. Адже загальновідомо, що більша частина інформації сприймається людиною візуально. Для мистецтва театру, в якому діалог дає драматург, а ремарки, головним чином, режисер, це має вирішальне значення. Однак ремарки віддзеркалюють особливості постановочної практики своєї доби не лише у випадку, коли драматург і режисер виступають в одній особі, як Кропивницький; адже драматург, якщо, звісно, не йдеться про драму для читання, завжди спирається на умовність сучасного йому театру, інколи — заперечує її або намагається створити нову.

Від понад шести тисяч ремарок та інших документів, наведених у пропонованій праці, у читача може запаморочитися голова і виникнути сумнів, чи не варто було б залишити їх «за дужками» основного тексту, в авторських чорнетках. Однак пафос цього дослідження визначений саме прагненням ствердити *пріоритет фактів над точками зору*. Спираючись на зібрані факти, читач може зробити власні висновки — можливо, навіть відмінні від тих, які пропонує автор.

З тієї ж причини автор свідомо уникав питань, пов'язаних з ідейно-тематичним комплексом, намагаючись зосередити увагу на *режисерській техніці Кропивницького, що в умовах ХІХ століття означало техніку аранжування, оркестровки події, особливості акторського виконання і театральної форми*.

Фіксуючи ремарки, автор не мав визначених заздалегідь критеріїв і якоїсь прекоцепції; ремарки систематизувалися самостійно — залежно від домінування мотивів.

Систематизовані ремарки супроводжуються, в разі необхідності, додатковими документами — порівняннями з ремарка-

пами. Дух Полієвкта з'являється, тримаючи в руках власну відрубану голову, щоб глядачі добре бачили, як ворухиться його закривавлена шия» (Там само. — С. 803).

ми у творах Михайла Старицького та Івана Франка, інколи — уривками зі спогадів сучасників Марка Кропивницького та ін.

Порівняння в окремих випадках ремарок Кропивницького, Старицького і Франка цілком природно провокує запитання: наскільки неповторними, чи навпаки — типовими для театру ХІХ століття або принаймні для практики корифеїв були лейт-мотиви, виявлені у режисурі Кропивницького?

Щоб зрозуміти це, варто здійснити уявний експеримент — перенести дію якоїсь п'єси — Есхіла, Шекспіра, Мольєра, Островського, Чехова або Йонеска — в ситуації, створені ремарками Кропивницького. Зіставлення створить ефект несподіванки і дозволить «одивнити» прийоми Кропивницького.

Інший експеримент мусить бути здійснений вже не в уяві, а в результаті порівняльного аналізу ремарок та інших документів, в яких віддзеркалена постановочна практика М. Старицького, І. Карпенка-Карого та їхніх сучасників — як в українському, так і в інших національних театрах. І не лише пере-ліку «атракціонів» і способів монтажу, які використовує той або інший автор або режисер, а й стрижнів, на які нанизує ці атракціони конкретний митець.

Однак це — завдання іншої праці; так само, як і зіставлення ремарок у різних редакціях творів Кропивницького, що дозволило б виявити не лише динаміку режисерських принципів Кропивницького, а й чіткіше виявити його наміри.

І нарешті — про методичні принципи, на які спирається у цій розвідці автор, тим більше, що жодну з теорій автор не застосовує послідовно, радше виступає як послідовний еkleктик або ж навпаки — прагматик, який, орієнтуючись на практику, *намагається* відкинути накопичені впродовж життя забобони — як сформовані під впливом видатних теоретиків, так і власного виробництва.

Основні ідеї, на які спирався у цій розвідці автор, впроваджувалися у науковий обіг різними дослідниками від кінця ХІХ століття, коли на зміну «історії мистецтва як історії митців» (тобто біографічного методу) та «історії стилів» приходять історія, якій «байдуже, з якої суми життєвої енергії або висоти художньої культури» виростають ті або інші твори, адже «як

документи стилю всі вони однаково заслуговують на увагу»³³ (Ясна річ, рух мистецтвознавства здійснювався не лише у бік наближення до практики, адже паралельно існувала і продовжує існувати псевдокласична традиція, орієнтована на оцінку твору з точки зору відповідності його певним «правилам», тобто смакам; принагідно зауважимо, що й періоди домінування біографічних методів над аналітичними свідчать про втрату інтересу дослідників до доробку митців).

Загальником цих нових для кінця XIX — початку XX століття ідей у царині мистецтвознавства був намір дослідників знайти об'єктивний, позаідеологічний, позасмаковий елемент, на який можна було б спиратися у процесі аналізу мистецького твору.

Передусім це ідея «сюжетних мотивів», сформульована у незавершеній праці Олександра Веселовського «Поетика сюжетів», який називав мотивом «формулу, котра відповідає на початковій стадії громадського життя на питання, поставлені людині природою <...> *Ознака мотиву — його образний, одночленний схематизм*; такі нероздільні елементи нижчої міфології і казки: сонце хтось викрадає (затемнення), блискавкувогонь зносить з неба птах»³⁴; метою диференціації мотивів мусило б стати створення «словника типових схем і положень, до яких фантазія звикла звертатися для виразу того або іншого змісту»³⁵. Шкода, але популяризація його ідей була унеможливлена у період панування жданівської концепції мистецтва³⁶, коли Веселовський, лише за декілька років після посмертного видання його праці, підготовленого до друку В. Жирмунським, був оголошений «космополітом» і родоначальником «низкопоклонства перед западом».

Це також ідеї інших дослідників, які здійснювали спроби виявити найдрібніші *першоелементи* у міфології і казці, про-

³³ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. — СПб.: Ахіота, 2000. — С. 13, 23.

³⁴ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собр. соч. — СПб, 1913. — Т. 2. — Вып. 1. — С. 3.

³⁵ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вст. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л.: Худ. лит, 1940. — С. 499.

³⁶ Против буржуазного либерализма в литературоведении: (По поводу дискуссии об А. Веселовском) // Культура и жизнь. — 1948. — 11 марта. — С. 3; Тарасенков Ан. Космополиты от литературоведения // Новый мир. — 1948. — № 2.

понуючи для цього різні одиниці виміру: «*типи*» (А. Аарне³⁷), «*драматичні ситуації*» (Ж. Польті³⁸), «*міфемі*» (К. Леві-Строс), «*історична топіка*» (Е. Курціус³⁹), «*мотивемі*» (Е. Дандіс); це також праці дослідників, які у той або інший спосіб розвивали ідеї формальної школи у літературо- і мистецтвознавстві; передусім — праці театрознавчої школи О. Гвоздева, а також дослідження В. Проппа⁴⁰, О. Фрейденберг⁴¹, Б. Ярхо⁴², Ю. Лотмана⁴³, М. Гаспарова; це також згадане дослідження І. Піскуна, принципи *контент-аналізу*, *актантного аналізу* тощо.

Однак жодна з блискучих провокативних ідей, сформульованих видатними попередниками, на сторінках цієї розвідки не була реалізована послідовно. Застосовуючи ці ідеї до режисерської творчості Кропивницького, віддзеркаленої у ремарках його ж драматичних творів, слід окреслити бодай у найзагальніших рисах відмінності у завданнях, які прагнув реалізувати автор.

Ця різниця визначається передусім метою й особливостями досліджуваного матеріалу. У перелічених дослідників ця мета

³⁷ Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. — Л., 1929; Андреев Н. Антти Аарне // Художественный фольклор. — 1926. — № 1.

³⁸ Polti George. The Thirty-Six Dramatic Situations. — Ridgewood, Ner Jersey, 1916.

³⁹ Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. — Львів, Літопис, 2007. «Літературознавство, що вдалося до філософствувань, — іронізує Курціус на сторінках цієї праці, — вишукує в літературі метафізичні та етичні проблеми (наприклад, смерть і кохання). Воно хоче видавати себе за «історію духовності»» (С. 21). Своє ставлення до загальних мистецтвознавчих понять Курціус ілюструє уїдливіми запитаннями на кшталт: «Шекспір — це ренесанс чи бароко?» Звісно, відповіді на ці запитання можна, але чи буде ця відповідь корисною? Чи не корисніше замислитися про користь (або її відсутність) від маніпулювання категоріями, котрі створюють ще одну ілюзію?

⁴⁰ Пропп В. Морфология сказки. — М.: Наука, 1969; Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.

⁴¹ Фрейденберг О. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театр. вузов / ГИТИС. — М., 1988; Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936; Фрейденберг О. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 2.

⁴² Ярхо Б. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. — М.: Языки славянских литератур, 2006.

⁴³ Лотман Ю. Семиотика театра // Театр — 1980 — № 1; Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. — М.: Искусство, 1970; Лотман Ю. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Театральное пространство: Мат. науч. конф. (1978). — М.: Сов. худож., 1979; Лотман Ю., Успенский Б. К семиотической типологии культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. — М., 1974.

зумовлена пошуком універсальних формул, які б охоплювали максимальну кількість творів й одночасно вичерпувалися мінімальним комплексом функцій (як у Жоржа Польші, який запропонував тридцять шість драматичних ситуацій, якими буцімто вичерпується уся світова драматургія). Мета автора лежить у площині практичній — виявити неповторність театру Кропивницького, його базові лейтмотиви, котрі й відрізняють його вистави від спектаклів інших режисерів.

Інша відмінність цієї праці також визначається її завданнями — вона адресована передусім практикам театру; і не тільки адресована, але й базується на ужитковій методології, котра застосовується у театрі — *режисерському аналізі п'єси*.

Під час однієї з лекцій між Георгієм Олександровичем Товстоноговим та його слухачем відбувся діалог, у якому майстер на запитання про те, чи існують *індикатори запропонованих обставин*, відповів: «Характер ремарок. Можна не оброщать внимания на то, что у автора справа, что слева, но не считается с духом, с принципом подхода нельзя. Ремарки задают тонус, температуру происходящего. Их характер определяет климат существования в материале... Длинные или короткие? Описательные или скупые, лаконичные? Серьезные или шуточные? Или, как часто встречается у Бернарда Шоу, полторы страницы иронии над викторианским стилем. Можно не следовать ремаркам Шоу буквально, но не учесть иронический камертон, сарказм, не учитывать его палитры, мягко говоря, недальновидно»⁴⁴.

Намагаючись застосувати принцип аналізу ремарок не до однієї конкретної п'єси, а до драматургічної спадщини режисера, автор прагнув, з одного боку, мінімізувати залежність від естетичних доктрин і максимально формалізувати своє завдання, але з іншого, — не переступати межі, за якою конкретний і наочний матеріал може перетворитися на абстракцію. Було б легко об'єднати ремарки, в яких Кропивницький демонструє емоційні сплески (сміх, плач, ридання, ламання рук), загальною функцією «емоційний сплеск», але робити це недоцільно, адже дерева тоді й справді «розчиняються» у лісі. Крім того, ремарки лише доволі умовно можуть бути описані як формальні, непо-

⁴⁴ Георгий Товстоногов репетирует и учит. Литературная запись С. М. Лосева. — СПб.: «Балтийские сезоны», 2007. — С. 335.

дільні й елементарні одиниці. Адже в якихось випадках драматург описує подію однією ремаркою, в інших — розгортає цілу пластичну сюїту. Тому, коли йдеться про кількісне домінування тих або інших мотивів, мусимо враховувати цю відносність — подеколи ледь вловимо, а проте вирішальну для розуміння природи режисерських ремарок.

Найбільше ж про відносність мусимо згадувати у випадках, коли висока питома вага якихось ремарок, можливо, суперечитиме вимогливості нашого високохудожнього смаку. Адже смак — надто хитка категорія; не годиться брати його у провідники, коли хочемо встановити факти і зрозуміти явище. «Постижение единства процесса [развития искусства], — писав Б. Асаф'єв, — выдвинет стремление к изучению музыкального языка присущего данной эпохе, а затем с той же неизбежностью приведет к изучению средств воплощения и воспроизведения музыки и условий, обеспечивающих возможность наиболее яркого расцвета творчества. При этом из истории музыки совершенно выпадает деление произведений на хорошие и плохие, на “вкусные” и “невкусные” и т. д. <...>. Смысл исторической оценки тем самым меняется: на первый план уже не выступает суждение вкуса или какая-либо иная привходящая точка зрения. Устанавливается не эстетическая ценность отдельно данного факта, а причина его возникновения и воздействие, производимое им на окружающую звучащую среду. Для этого необходим анализ приемов и средств выражения, обусловивших конструкцию и организовавших материал, в итоге чего и создано данное произведение, как некое единство»⁴⁵.

На схожих позиціях стояв і В. Перетц, який 1922-го року закликав до відмови від «обставин», «які заважають виявленню наукової істини». До таких «обставин» він відносив звички, систему яких можна назвати *великою пірамідою забобонів*:

«1. Воспитание в духе господствующих в окружающей среде исследователя понятий о привилегированности, избранничестве какого-либо общественного класса (вспомним презрение образованных людей XVIII в. к “подлой”, т. е. низкой мужицкой песне).

⁴⁵ [Асафьев Б.] *Игорь Глебов*. Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания // *Задачи и методы изучения искусств*. — Пг.: Academia, 1924. — С. 78.

2. Воспитание в духе господствующих понятий о “художественном”, “прекрасном” (вспомним оценку Шекспира в XVIII в. представителями французского классицизма и провал “Чайки” Чехова в 1896 г.).

3. Воспитание в духе господствующей морали и приличий (вспомним оценку Гоголя в 1830-40 гг., как “безнравственного” и “неприличного” писателя).

4. Привычка повторять готовые, хотя бы и ошибочные мнения старых руководств (например, о “романтизме” Жуковско-го). Вследствие косности, свойственной человеческому мышлению, склонность повторять без критики мнения “авторитетов” свойственна иногда крупным представителям гуманитарных наук <...>.

7. Стремление схематизировать явление, закрывая глаза на то, что при этом порою весьма существенное остается за пределами схемы (напр., характеристика XVIII века в русской литературе, как “века классического”, в то время как “классицизмом” в сущности питалась ничтожная часть публики, верхи общества).

8. Тенденция все примирять и искать компромисса для устранения противоречий во мнениях, что, по справедливому замечанию Ланглуа, является “противоположностью научному духу”.

9 <...> Предпочтение ленивой мысли пользоваться чужими мыслями в ущерб фактам»⁴⁶.

Всі ці «обставини» мають безпосереднє відношення і до обговорюваної теми: про режисера, його театр та інструментарій, за допомогою якого може бути досліджена його творчість.

Серед прийомів режисерського аналізу п'єси, запропонованих Георгієм Олександровичем Товстоноговим, існує прийом, який називається «романом життя». «Для меня, — писал Г. О. Товстоногов, — это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия. Читая пьесу, я стремлюсь увидеть ее не в сценических формах, а, напротив, как бы возвращаю себя к тем пластам жизни, которые стоят за пьесой, пробую перевести ее

⁴⁶ Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг.: Academia, 1922. — С. 17.

в “роман жизни”. <...> Оказывается, это совсем не просто — создать картину жизни независимо от сцены, поставив вопрос: как это было на самом деле? На этом этапе *полностью отсутствует такое понятие, как форма, тем более сценическая*⁴⁷.

Запропонований на сторінках цієї праці *метод аналізу ремарок спрямований на протилежне — не приховування, а, навпаки, виявлення форми, але й не тільки форми, адже ні змісту поза формою, ні форми поза змістом не існує*. Якщо ж у якихось випадках у нас виникає відчуття невідповідності форми змістові, це означає лише, що форма розповідає про зміст набагато точніше, ніж той «зміст», який автор, творець видовища, декларує. Адже саме форма розповідає про найголовніше — про підсвідомі бажання і сумніви, про приховані думки, амбіції і навіть втому автора. Проблема лише в тому, що ми не налаштовані її слухати.

У здатності форми розповісти поза оголошеним змістом легко переконатися на прикладі дійства, впродовж якого пафосні балачки про високе понад двісті разів супроводжувалися не менш піднесеними ремарками: «аплодисменты» (155 разів), «громкие аплодисменты» (1), «продолжительные аплодисменты» (25), «смех и аплодисменты» (8), «аплодисменты, смех» (2), «продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию» (1), «долго не смолкающие аплодисменты» (4), «бурные аплодисменты» (3), «продолжительные аплодисменты, овация» (1), «бурная горячая овация; долго не смолкающие аплодисменты; делегаты встают и поют “Интернационал”» (1) та ін.⁴⁸.

Зосередивши увагу на ремарках, мусимо, однак, уникати й іншого «ухилу», адже ремарки — це лише аспект, кут зору, який не вичерпує знання про об'єкт дослідження, однак істотно доповнює і коригує його.

⁴⁷ Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2 кн. Кн. 1: О профессии режиссера. — Л.: Искусство, 1984. — С. 159.

⁴⁸ Тринадцатый съезд РКП/б/. Май 1924. Стенографический отчет. — М., 1963. — С. 8–595. За рік, на наступному з'їзді, подібних ремарок було вже понад сімсот, а у 1966 році — на XXIII з'їзді — майже дві тисячі.

ВИСТАВА У ТЕАТРІ КРОПИВНИЦЬКОГО

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОСТІР

Перш ніж визначати *елементи форми*, на які спирався у своїй режисерській практиці Марко Кропивницький, слід окреслити простір, у якому вони створювалися і на який були розраховані.

За відсутності повноцінних театральних приміщень, свої вистави трупі Кропивницького інколи доводилося показувати у надзвичайно скромних умовах — у *хліві, стаїні, сараї, цирку, літньому театрі тощо*. «Мало не тридцять років, — писав Кропивницький, — вичовгував я помости ріжних конів — від театральних до балаганних»⁴⁹. Скарги на ці умови знаходимо у «Записці до з'їзду сценічних діячів»: «представления даются в дрянных, холодных, со сквозняками, без всяких удобств для публики сараях, скорее пригодных для сносной конюшни, чем для театра»⁵⁰; «хлевы для театровых представлений»⁵¹; «частный хлев, именуемый театром»⁵²; «в малых городах строят буквально курятники, особенно летние, называют их театрами и лупят деньги с актеров»⁵³; «есть город Бахмут и Мелитополь; в каждом из этих двух городов построено по два хлева, и оба хлева называются театрами»⁵⁴. Сам Кропивницький розповідав про цирк і театр-цирк: «...ми почали грать у театрі-цирку бр[атів] Нікітіних»⁵⁵; «народний театр графів Моркових був на Олександрівській вулиці, театр дерев'яний, перероблений з цирку»⁵⁶; «мы пробовали устраивать в огромных цирках сцену и давать спектакли по таким ценам, какие означены выше, и театр ломился от простого и среднего зрителя; медяки выносили из кассы

⁴⁹ Кропивницький М. Л. — За тридцять п'ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 101.

⁵⁰ Карпенко-Карий І. К. Записка до з'їзду сценічних діячів // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3-х т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 279.

⁵¹ Там само. — С. 286.

⁵² Там само. — С. 287.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ Кропивницький М. Л. — Лист до Б. Д. Грінченка. — 02. 01. 1895 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 437.

⁵⁶ Кропивницький М. Л. — Автобіографія. — Вестник Европы. — 1916. — Кн. II і III // Там само. — С. 224.

мешками»⁵⁷; про цирк розповідає й Іван Нечуй-Левицький: «На щастя, в Кишиневі є великий мурований цирк Флорера, приладжений і до давання театральних штук з сценою, з ложами та партером. Труппа [М. Старицького] найняла сей цирк і давала в нім свої спектаклі»⁵⁸. Однак «любой летний театр, выстроенный вроде цирка» не лякав своєю формою корифеїв і сприймався як цілком прийнятна і навіть бажана модель⁵⁹. Ясна річ, такі особливості сценічного простору істотно впливали на оформлення вистав, мізансценування і принципи голосоведення.

«ЄДНІСТЬ ЧАСУ»

Дія у театрі Кропивницького не має безперервного характеру, відстань між діями інколи вимірюється годинами, днями, тижнями, місяцями й роками:

«Через шість годин» [12, 420]; «Через три дня» [1, 274]; «Через три дні» [6, 477]; «Через тиждень після другої дії» [8, 88]; «Через два тижні» [38, 339]; «Через три тижня» [8, 102]; «Через місяць» [37, 203]; «Через рік» [28, 52]; «Через рік і вісім день» [6, 461]; «Через півтора года» [38, 324]; «Через два роки» [38, 355]; «Через чотири роки після третьої дії» [8, 111].

ІНТЕРВАЛИ

Між діями використовується антрактова завіса: «Завіса спадає» [37, 236]; «Завіса тихо спада» [42, 559]).

Інколи — для декількох місць дії, несподіваних появ тощо — застосовується інтермедійна завіса: «Завіса меж колонами закривається, а через хвилю знов розкривається, відкіля чується, ніби шелест вітру і тихий гомін» [3, 236]; «Між колонами завіса підіймається, там видно панну, котра сидить на вогненнім кріслі; перед нею навколюшках стоїть Хома, вона йому передає атрибут власті» [3, 237]; «Біжить за завісу» [42, 557]; «Між колонами завіса підіймається, там видно панну, котра сидить на вогненнім кріслі, перед нею навколюшках стоїть Хома» [4, 308].

⁵⁷ Карпенко-Карий І. К. — Записка до з'їзду сценічних діячів. — С. 284.

⁵⁸ Нечуй-Левицький І. С. З Кишинева. — Діло. — 1884. — № 141 // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. — К.: Наукова думка, 1968. — Т. 10. — С. 118.

⁵⁹ Карпенко-Карий І. К. — Записка до з'їзду сценічних діячів. — С. 286.

ПОРА РОКУ⁶⁰

Пора року зазвичай у ремарках не фіксується, однак за характером сільськогосподарських робіт та іншими ознакам можна зрозуміти, що йдеться переважно про весну — літо — осінь:

Літо («Село улітку. Хати мов завітчані в садах» [25, 9]);

Осінь («Діється *восени* на селі» [16, 76]);

На *весну* вказують *Великодні свята* («подекуди снують діти з крашанками» [9, 7]; «На столі паска, скількість крашанок, на тарілці кусок сала, сіль і т. ін.» [18, 271]; «Бере з мисника крашанку» [18, 280]; «Бере і кладе за пазуху [крашанку]» [18, 280]);

На *осінь* вказують обряди сватання і весілля:

«Входить з хлібом під плечем» [35, 13]; «Кладе хліб на стіл» [35, 13]; «Дає один хліб Степаниді, другий Христі <...> Іван несе на очеретині або на палиці покрасу (червону хустку) і ставляє біля порога, боярин несе образи і кладе на стіл, старости <...> вносять скриню і ставляють на піл. Музики грають <...> Танцює <...> Підтанцює <...> Сідають за стіл <...> З-за пазухи вийма пляшку і чарку і частує, Степаніда дає Катрі закуску <...> Взяв чарку <...> П'є <...> Одпиваючи <...> П'яний, регоче» [35, 14]; «Заводять молодих за стіл» [11, 253]; також [9, 65–73]; [16, 103–111] і весілля [11, 253]; [35, 13–14].

Інколи весілля описується як розгорнута пластична картина:

«Ввиходить з боярами, кланяється батькові й матері» [9, 65]; «Підходе до столу, кланяється Хведосці, котра встає і кланяється йому тричі» [9, 65]; «Роман цілується тричі з Хведоскою і сіда за стіл, поруч з нею» [9, 66]; «Степан бере образа. Хотина хліб, Роман і Хведоска підходять до них, буярин і дружка стелять долі рушники, на котрий молоді, ставши, вклоняються батькові й матері по тричі в ноги, цілують образ і хліб. Дружки втирають сльози. Всі виходять з хати» [9, 66\$]; «Взяв з божниці псалтиря і, розкривши, показує пальцем Самросеві» [9, 69]; «З короваєм в руках» [9, 69]; «Ставляє на стіл [коровай]» [9, 7]; «За лаштунками чуто весільний спів і музика підграє. З хати Ганна виносить діжу, рушником покриту [весільний обряд]» [9, 70];

⁶⁰ У Старицького про пору року ми дізнаємося, головним чином, з реплік персонажів: «Оце вже літо настало, справжнє літо...» та ін. На відміну від Кропивницького, дія у нього дуже часто відбувається взимку.

«Попереду йде староста <...>, веде за рушник молодих в хату. За ними все весілля і гості» [9, 71]; «Чикалка заводить молодих за стіл. Збоку біля молодої становляться дружки, біля молодого буяре. Староста бере пляшку і чарку, наливши, промовляє; дружки тимчасом співають» [9, 72]; «Приторкнув чарку до губ» [9, 72]; «Роман і Хведоска цілуються <...> Чикалка випив і частує молодих, потім дружок, буяр, батька, матір, Пилипа. Кожний, взявши чарку в руки, кланяється молодим, потім старостам» [9, 72]; «Усаджуючи гостей і рідню» [9, 73]; «Усаджуючи біля Романа Самрося» [9, 73]; «Частує Самрося» [9, 73]; «Хор удруге співа ці ж слова, Максим і Галина кланяються батькові і матері по тричі в ноги <...> Яциха, порадившись з Яцьком, бере рушник і простила долі, а Яцько бере хліб і благословля» [16, 103]; «Кланяються разом [весільний обряд]» [16, 108]; «Після співу боярин з дружкою танцюють» [16, 111].

Зимова пора року, здається, найменше приваблювала драматурга і режисера Кропивницького; і справа тут, мабуть, не лише у «правдивому» змалюванні побуту і звичаїв, а й у тому, що, з точки зору сценічної дії, ця пора року для театру Кропивницького видавалася менш виразною, адже мусила зосереджувати дію переважно в інтер'єрі; тому ознаки пори року у зимовий час мають переважно побутовий характер:

«Входить з шубою на руці» [37, 225]; «Вішає шубу» [37, 225]; «Надів шубу» [37, 210]; «Надіва рукавички» [36, 103]; «Подає шубу» [37, 210]; «Скидає полушубок і башлик» [38, 361].

ДЕНЬ⁶¹

Час дії не завжди вказується, однак у більшості випадків перевага віддається ранковій, пообідній або вечірній порі:

«Світає, чутно, як півні співають» [2, 414]; «Світає» [2 — 414, 416, 455]; [42, 524]; «Перед світом» [10, 383]; «На кону починає розвиднятися, далі сонце сходить» [34, 345]; «Удосвіта» [12, 415]; «Смерка» [42, 489]; «Смеркає» [8, 59]; [10, 347]; [18, 299]; [28, 83]; [42, 517]; «Смеркає, горить світло» [16, 91]; «На кону сутеніє. Діється восени» [15, 115]; «Сутеніє» [16, 77];

⁶¹ Так само, як і пора року, пора дня передається у Старицького переважно у репліках персонажів.

«Вечоріє» [8, 88]; [19, 134]; «Надвечір» [10, 365]; [28, 52];
 «Ніч» [41, 595]; «Ніч. Хату деколи освічує промінь місяця»
 [8, 116]; «В глибині засяв місячний промінь» [4, 263];
 «Передобідня доба» [27, 329] — лише одного разу.

МІСЦЕ ДІЇ⁶²

Найтипівіше місце дії у Кропивницького — на «селі», що-правда, інколи з істотними уточненнями або ж навпаки — узагальненнями: «в Україні», «на Харківщині» тощо:

«Діється в селі» [11, 238]; [35, 6]; «Діється в Україні» [26, 236];
 «Діється в Харківщині» [36, 56]; «Діється у Харківщині»
 [38, 312]; «Діється восени на селі» [16, 76]; «Діється на хуторі
 Гнотів» [22, 278]; «Діється в Полтавщині» [5, 54].

Село змальовується зазвичай поетично: став, гребля, дзвіниця, «в глибині кону ледве мріє село». Інколи декорація має динамічний характер, вона рухається:

«Біля Денисової хати. Хата, тин, повітка, комора і т. ін.» [35, 43]; «В глибині кону ледве мріє село, на кону викопана яма [на цвинтарі]» [40, 217]; «В глибині кону скалистий берег річки, подекуди порослий очеретом <...> По той бік річки мріє село» [26, 26]; «В глибині мріє город» [2, 416]; «Вглибині підсовується наперед хатка <...> Хатка зовсім наближається <...> Хатка зупинилась <...> Хатка почина вертїтись» [2, 417]; «Вид села. Став, гребля, млин і т. д.» [12, 379]; «Вулиця на селі. Управуруч домок з дерев'яним дахом і ганком, поліворуч шинок з табличкою: “Роспивочно і на винос”. Далі хати, токи, клуні, огороди, садки, криниці з журавлями, ледве мріють вітряки» [6, 441]; «Вулиця в слободі. Між двома вулицями на ріжку лавка, на котрій крейдою написана вівіска “Букаленя лофка и попероси, исчо малако и прочия зелинь”. Біля дверей лавки, на приності, сидить на дзиглику Микишка з газетою в руці, на другім

⁶² «Декоративне й музичне оформлення постанов у театрі Кропивницького було досить примітивне як на теперішній час, але воно вражало своєю поетичною образністю. Можна дивуватись, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін.» (*Мар'яненко І. О. Минувле українського театру // Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — К.: Мистецтво, 1964. — С. 32*).

дзиглику сидить стражник і куре папіросу» [36, 7]; «Вулиця на слободі. На кону хата Бишихи, за хатою повітки, стіжки торішнього хліба, загін, клуня, в глибині левада і криниця. Передобідня доба» [27, 329]; «Вулиця, з обох боків хати <...> По хатах горить світло. Смеркає» [10, 347]; «Гора, в ній нора з дверима, побіля товстий явір» [19, 129]; «Дворище <...> Хата, повітки, комори, амбар, пліт, ворота і т. ін.» [22, 294]; «З лівого боку, за барканом (частоколом), старий панський будинок, ближче хвіртка і ворота. В глибині село» [17, 401]; «З правого боку причілок Данилової хати, тин, хвіртка; під хатою лежать колодки» [18, 57]; «З правого боку хата <...>, з лівого — перелаз з огороду <...> Сутеніє» [16, 77]; «Збоку невеличкий домок, вкритий гонтою, з ганком, з трьома вікнами; з другого боку, на другім плану, людська кухня; на останнім плану задній фасад панських хоромів з балконом і терасою. Навкруги дому сад, далі село, далі перелісочки і поле. Надвечір» [28, 52]; «Збоку хата Хилькова; насупротив повітка, котра належить до двору Квокчійового» [39, 160]; «Левада. Верби і лоза, річка. Ніч» [33, 194]; «На кону з обох боків плетені тини, з-за котрих виглядають хати, повітки, амбари, хліви, комори і інше. Під тинами лави <...> За господою Кукси видно водяного млина, за господою Дранка — кузню» [33, 167]; «На кону рублена криниця, хрест дерев'яний і верба, далі ледве мріє село. Смеркає» [6, 477]; «На переднім плані велика хата, вікно з риштуванням <...> Перед світом» [10, 383]; «На пригорі село. В глибині кону дзвіниця і баркан; ближче, поліворуч: “Волостное правление”, праворуч крамниця з табличкою: “Боколеная лафка”. Біля дзвіниці, на східцях, старці; подекуди снують діти з крашанками» [9, 7]; «Нора відьми. Стіл, лава, на комині сич, на жердці сова, на полиці кіт; на стінах зілля і коріння, у кутку рушник, біля печі лопата, рогачі, горшки, заслона» [19, 120]; «Окраїна города. Доми під бляшаними і дерев'яними дахами; подекуди є доми з двома поверхами; вглибині острог, далі чавунка; за чавункою димарі фабрик та заводів. Збоку вугільний склад, далі дрова, сіно і т. ін. З лівого боку чутно гул, скрип возів і лемент, який завжди буває на торгу. В кінці дії все тихшає» [38, 313]; «Подвір'є, в глибині хата» [18, 283]; «Подвір'я <...> Ліворуч — хата, праворуч — комора; в глибині кону клуня, тік, повітка, огород, садок, лева-

да і криниця» [15, 148]; «Подвір'я Зажери» [17, 474]; «Подвір'я убогого селянина» [43, 185]; «Поза левадами в глибині — верби, лоза, очерет, калина; меж левадами вулиця; на вуглі під вербою криниця, далі мріє село. Надвечір» [10, 365]; «Проти хати, зовсім напереді, криниця і жолоб» [8, 88]; «Сад. В глибині кону баркан з хвірткою. За барканом далеко видко село» [26, 326]; «Сад. З правого боку бесідка, густо заросла виноградом, посередині тополева доріжка, з лівого боку, на першій плані, причілок панського будинку. Внизу у підвальній етажі, невелике віконце з залізними ґратами» [28, 73]; «Садок біля Конової хати. Під деревом стіл і лави; на столі кой-яка посуда, хліб, ножі, виделка» [20, 240]; «Село улітку. Хати мов завітчані в садах» [25, 9]; «Село. На першій плані вулиця впоперек через кін; з правого боку, поруч, дві хати: перша з одним димарем, друга з двома; далі — повітки, загопи, клуня і т. ін. В глибині кону левада, садки, верби і очерет. На кону сутеніє. Діється восени» [15, 115]; «Село. Наліворуч хата» [12, 398]; «Село. Посередині кону хата <...>, котра виходить причілком до авансцени. Далі город, тік, садок і т. п.» [9, 44]; «Село. Управоруч хата, навкруги город <...> Уліворуч простяглося село: хати у зелені, церква, садки, скирти хліба і вітряки... Смеркає» [8, 59]; «Туман і дим, мелькають вогні, в казанах мертві душі пишуть, виють, плачуть, скрегочуть зубами. Кипить смола, сірка, живиця і т. п. Скрізь інквізиційні примусії, у котрих мучаться мертві. Інші мертвеці возять дрова, чорти їх підганяють» [2, 427].

МАСОВІ СЦЕНИ

Декорація вулиці дозволяє Кропивницькому будувати романтичні масові сцени — здебільшого з піснями, танцями, парадом війська, за участі коней тощо⁶³:

⁶³ Коня зустрічаємо також у п'єсах Михайла Старицького («сіда на коня, виїздить», «верхи на коні, пишно убраний, коня веде Гнат»), в Івана Франка («б'є коня острогами і пускається втікати», «шарпає коня»).

Вячеслав Потапенко пише у «Спогадах про український театр»:

«Через кілька спектаклів я звернувся до Кропивницького:

— Марко Лукич, яку афішу випускати?

Марко Лукич подумав, посвистів (це чимось вже не задоволений).

“Невольника”, — сказав він і чмихнув (його звичка).

— Без коня?

«Битва» [2, 455]; «Веде коня» [25, 21]; «Ведуть коней у двір» [34, 339]; «Виводє із стайні осідланого коня» [34, 322]; «Виїжджає [на коні]» [34, 325]; «Виніс сідло і зброю, кладе все на тин, бере шаблю в руку» [25, 20]; «Вулицею проходять молодиці і дівчата з полотнами» [15, 161]; «Дівчата проходять» [10, 394]; «Доспівують ідучи» [15, 161]; «З дзвіниці входять дівчата, шепочучи і хихикаючи проміж себе, і проходять в садок, що за барканом; за дівчатами поодаль ідуть пишаючись парубки» [9, 7]; «Злазе з коня» [34, 326]; «Злазять [з коней]» [34, 337]; «Йдучи селом» [9, 52]; «Йдучи» [9, 53]; «Идя» [1, 286]; «Іде вулицею співаючи» [15, 115]; «Ідуть вулицею» [15, 167]; [39, 164]; [40, 215]; «Ідуть, піднявши коси на плечі» [29, 131]; «Ідуть, проти них

“Як то без коня? Де ж ти бачив “Невольника” — без коня?”

— Кін же малий, а коневі на ньому ніде буде й поворухнутись.

“Щоб був кінь, от і все!”

— Добре.

Цей “Невольник” завжди давався мені узнаки. Шукай коня тихого, щоб він був не баский. З півдня його не годуй і не напувай. Перед “завісою” виводь його на кін, щоб він чув оркестр і бачив світ від ламп. На цей раз я взяв коня з пожежної команди, а з ним і пожежника.

Ось іде друга дія “Невольника”. Коли старий Коваль — Кропивницький виряджає сина Степана на Січ <...> Садовський скочив на коня, як той орел, ударив його нагаєм, кінь весело рушив за лаштунки, але не може весь заховатись, бо там зараз же кам'яна стінка і далі ходу нема. Треба коня втягнути і повернути боком. Отут-то і почалось лихо. Ніяк коня не втягнути, Садовський скочив з нього; публіка його не бачила, бо він заховався за лаштунками, а зад коня — на кону; кінь круте хвостом. Публіка сміється. А в Заньковецької драматичний монолог: “Дивіться, таточку... Полетів Степан, як стріла. Оглянувсь? не чує... Зник”. І при цім вона зомліває, падаючи на руки і до грудей батька... Заньковецька почала читати, а кінь, як на те, більш круте хвостом, а далі й потягнув до себе свого пожежника, який його тягнув за вуздечку за лаштунки. Кінь задом, задом і до самісінької суфльорської будки. Я крикнув: “Спускай завісу!” Завіса упала. Всі реготались” (*Потапенко В.* Спогадах про український театр // Спогади про Марка Кропивницького: Збірн. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 63–64).

Інший спогад про коня також залишив В. Потапенко: «Йшла п'єса “Невольник”. Я був і артистом, і помічником режисера. Мій обов'язок був якнайкраще обставляти спектакля. Були нові декорації. В тій дії, де йде бійка козаків з турками, відбувалося ціле бойовище. Річ у тім, що я відчинив з кону у сад двері; навколо — пригорки. А в саду сиділи на 8 конях артисти. Коні козачі, муштровані. Хоч стріляй під вухом — байдуже. І ось вилітає на коні артист із саду на кін: “Пане отамане,— кричить він, — орда наступає на нас двома крилами — від моря і від шляхетчини”.

— До зброї! Коня мені! — кричить Садовський, що грав Степана.

з'являється коло дівчат і молодичь, вони починають співати і водить танок» [2, 435]; «Ідучи вулицею, голосить» [6, 445]; «Ідучи вулицею» [40, 211]; «Ідучи до краю ганку» [42, 483]; «Ідучи через кін» [33, 182]; «Ідучи, тихенько співа» [33, 204]; «Парубки йдуть через кін з піснею» [8, 95]; «Парубки проходять

Підводять коня, він сідає, дає розпорядок. Тут по черзі вилітають козаки на конях. Іде бойовище козаків з турками. На кону 9 коней, запорожців — чоловік 50 та яничарів не менш. Іде січа. Яничари і запорожці — переодягнені козаки-кубанці. Вони б'ються шаблями, аж іскри летять. Пісня “Гей, ну, братця, до зброї”, що співає хор, співається до завіси. Козаки та публіка в театрі не витримують, піднімаються з місць, буря оплесків, як один, усі кричать “ура”... Завіса спада.

Я бігаю поза лаштунками, питаюсь, чи все гаразд.

— Все гаразд, — одмовляють козаки, ледве дихаючи, — тільки козак Качура трохи не загриз яничара — Петренка.

“Та я забув, що це представлення”, — каже Качура.

В театрі повнісінько диму — повідчиняли вікна» (Там само. — С. 68).

Традиція вистав за участю коней і вершників тягнеться від популярного з XVIII століття жанру *верхової драми або гіподрами* (англ. — equestrian drama, *hyrodrama*) — різновиду зоологічної драми (зоодрами), синтетичного театрально-циркового жанру за участю коней. Жанр сформований у видовищах Андре Дюкро — постановника кінних вистав («Битва під Ватерлоо», де при світлі смолоскипів і місяця зображувалися бої кінноти і піхоти, пожежі міст, розстріли шотландців, утеча Наполеона та ін.).

Серед перших зразків жанру у США — драма «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» Джона Говарда Пейна (1791-1852), першого американського виконавця ролі Гамлета, популярного драматурга і поета. У цій п'єсі Мазепа представлений як татарський шляхтич, якого тяжко покарали за якусь інтригу, прив'язавши до спини дикого коня і пустивши в степ.

Наступною гіподрамою на цю ж тему була п'єса «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» Г. М. Мілнера, вперше виставлена 1833 р. в «Амфітеатрі» Астлея. 7 червня 1861 р. роль Мазепа у виставі за п'єсою Мілнера виконала Ада Ісаакс Менкен; одягнена у тоненький тісний шовковий костюм тілесного кольору, що викликав враження наготи, вона мала шалений успіх і з цією виставою гастролювала у багатьох містах США, у Лондоні й Парижі. У Парижі вона виступала впродовж ста вечорів, і останнього вечора на її виставі були присутні Наполеон III, грецький король, герцог Единбурзький, англійський принц та ін.

Велика кількість «мазеппадрам» виставлялася й іншими акторками в Америці. Наприкінці XIX століття у серії «Ефіопська драма» була видрукувана п'єса «Мазепа», дійовими особами якої були негри.

Інший різновид гіподрами у 1880-х створив Вільям Коді на прізвисько Буфало Білл; він організував шоу «Видовища Дикого Заходу», з яким понад тридцять років гастролював світом.

У 1890-х рр. у Росії, в цирку Е. Труцці здійснювалися постановки гіподрам (циркових пантомім) за повістю М. Гоголя «Тарас Бульба».

У 1930-х рр. постановку гіподрами «Кармелюк» на арені Київського цирку здійснив Гнат Юра.

через кін і співають» [15, 132]; «Підводе коня. Коваль його сидлає» [25, 21]; «Пішли співаючи за лаштунки» [17, 407]; «Пішов співаючи» [15, 125]; «Пройшли [з військом]» [2, 458]; [2, 459]; [2, 460]; «Проходе [з військом]» [2, 458]; [2, 459]; [2, 459]; [2, 459]; [2, 460]; «Проходять [з військом]» [2, 458]; «Проходять вулицею» [15, 125]; «Проходячи вулицею, шапкуються» [9, 48]; «Проходячи» [17, 414]; [17, 455]; «Роздає пістолі, ятагани і шаблі» [25, 42]; «Сів на коня» [34, 345]; «Сіда на коня і від'їздить» [34, 355]; «Сіда на коня» [25, 22]; [34, 332]; «Сідла коня» [25, 22]; «Скида з себе шарпанину, іде до стані і виводить свого і Суховійового коня» [34, 344]; «Скільки людей проходить через кін, інший з мішком через плече, інший з горшками або глеками; інший з ситом чи решетом» [38, 313]; «Співають здалеку, в кінці пісні виїжджають [на конях]» [34, 337]; «Ті ж і Сердюк на коні» [34, 320]; «Трахка гарапником, кінь з'являється» [34, 355]; «Швидко од'їжджає [на коні]» [25, 23].

ПОСТАНОВОЧНІ ЕФЕКТИ

Вулиця ж дозволяє Кропивницькому влаштовувати різноманітні постановочні атракціони:

«Битва» [2, 455]; «В глибині засяв місячний промінь. Панна з'являється в блакиті неба» [4, 263]; «В'їжджає піч, у котрій горить вогонь і вариться страва; на печі сидить Хома з макітрою на голові і макогоном поганяє піч» [31, 163]; «Виліта з-за колон труна і почина з свистом літати по кімнаті і над Хомою <...> Труна щеза за колонами» [4, 307]; «Виліта з-за колон труна і почина з свистом літати по кімнаті» [3, 236]; «Вітри втікають один по одному. Еол тихенько засовується в скалу» [2, 374]; «Вітри з'являються» [2, 372]; «Вітри надимають щоки і дмуть. Грім, блискавка, дощ, град, буря. Море почина бурхати» [2, 372]; «Влітає фурія Тезіфона» [2, 449]; «Грім блискавка, свист і перед ним з'являється шкелет» [34, 355]; «З'являється збоку корчма» [34, 338]; «З'являється ліс» [2, 420]; «З'являється низка відьом і чудищ з танцями і співом» [34, 349]; «З'являється перед ним Сивілла» [2, 420]; «З'являються на морі сирени» [2, 456]; «Зверху спускається канат» [25, 41]; «Запорожці підіймаються по віршовці» [25, 42]; «Зника, а через хвилину летить вгору» [4, 265];

«Зника, а через хвилину на бабі їде» [4, 265]; «Зразу з'являється світ і освітлює чудищ, котрі сидять возлі вогню» [34, 349]; «[Меркурій] їде з неба тройкою коней» [2, 393]; «Панна зника» [4, 307]; «Панна стає невидима» [4, 306]; «Під'їжджає павич, запряжений в grindжолі. Юнона сіда і бере віжки» [2, 369]; «Полетіли» [19, 132]; [19, 133]; «Проліта сова» [34, 348]; [34, 348]; «Сивілла провалюється» [2, 420]; «У цей мент з'являється на першій плані хутір і вогонь у вікні» [4, 258]; «Хатка зовсім наближається» [2, 417]; «Хатка зупинилась, він почина стукати в двері» [2, 417]; «Хатка почина вертїтись» [2, 417]; «Хома мертвий падає, інші провалюються, інші вилітають, інші виповзають» [4, 308]; «Хоче пити, але у цей час у стіні з'являється парсуна панни» [4, 285]; «Щезає» [2, 414]; [2, 457]; «Пробіга через ліс вовк» [34, 348].

МУЗИЧНІ НОМЕРИ⁶⁴

Саме на вулиці, на тлі мальовничого пейзажу, здебільшого й розгортаються музично-танцювальні сцени; інколи, супроводжуючи дію, спів лунає за лаштунками, наближається, віддаляється тощо:

«Бандурист хоче грати» [4, 278]; «Бере бандуру і почина бринькати» [42, 513]; «Бере бандуру, приспіває» [34, 319]; «Бере гітару» [5, 60]; «Вибирає пшеницю і приспіває» [29, 116]; «Випив, почина грати і співати» [2, 384]; «Виходе і співає» [29, 137]; «Виходе, співаючи і пританцьовуючи» [8, 65]; «Виходять з хвіртки і співають» [26, 265]; «Виходять співаючи парубки» [17, 449]; «Від'їжджаючи, почина співать, Олеся підтягує» [26, 272]; «Входять співаючи» [4, 278]; «Голос за лаштунками» [4, 267]; «Гра й приспіває, Опара танцює» [25, 30]; «Гра і приспіває» [40, 178]; [40, 182]; «Гра на бандурі і доспіває думу» [25, 9]; «Гра на лірі» [40, 163]; «Гра на скрипці і співа» [9, 41]; «Гра, Фіона вхопила Конона і танцює» [17, 471]; «Грає на бандурі і тупцює ногами. Ярина і Степан танцюють, старий підспіває» [25, 12]; «Грає, усі трое співають» [34, 329]; «Грають. Юрко все більш забувається і віддається цілком музиці. Всі навкруги затихають» [28, 49];

⁶⁴ У Михайла Старицького ремарки «підспіває», «спів», «співає» зустрічаються понад двісті разів, в Івана Франка — понад сто разів.

«Граючи на бандурі, приспівує і танцює» [34, 326]; «Громадячи траву, співа за лаштунками, потім на кону» [17, 424]; «Гурт підспівує» [40, 178]; «Гуртовий спів» [40, 181]; «Далекий грім» [2, 372]; «Десь далеко співають» [2, 416]; «Дівчата виходять коном, співаючи веснянки; сходяться хлопці і діти» [40, 212]; «Дівчата, ідучи з поля, співають; у всіх граблі за плечима, у іншої торбина у руці, у другої рядно на плечі, деякі позаквітчувані польовими цвітками» [6, 481]; «Дідона з Енеєм танцюють навприсядки» [2, 391]; «За лаштунками [співають]» [16, 105]; «За лаштунками гомін, регіт, свист — звісно, як парубки йдуть! Далі виходять на кін <...> Починають пісню, один парубок приговорює, а другий танцює, гурт тільки приспівує <...> Проходять» [6, 484–485]; «За лаштунками далеко десь співають парубки» [16, 87]; «За лаштунками здалеку чути хор троянців» [2, 367]; «За лаштунками козака пісня» [25, 23]; «За лаштунками ніби луною оддається остання стрічка» [4, 306]; «За лаштунками співають парубки і потім проходять через кін» [10, 394]; «За лаштунками стріляють, гвалт і пісня» [25, 34]; «За лаштунками чутко Власів спів» [26, 332]; «За лаштунками чутно вербунку, співають гуртом» [40, 213]; «За лаштунками чутно смутний спів» [25, 20]; «Задає тон, і починають співати» [26, 260]; «Задає тон» [4, 250]; «Заспівує» [17, 442]; [42, 511]; «Збив шапку набакир і пішов співаючи» [10, 370]; «Збира вудки і йде, співаючи» [26, 288]; «Здалека чутно гуртовий спів, а згодом в човні проїздить молодь» [42, 487]; «Здалеку чутно спів веснянки» [25, 47]; «Злягла на тин і ледве співа» [9, 54]; «Знов співа» [34, 343]; «Йде з відрами і тихо співа» [26, 289]; «Йдучи до криниці з відрами на плечах, співають» [8, 88]; «Іде в хату, тихенько співаючи» [10, 352]; «Іде вулицею співаючи» [15, 115]; «Ідуть, проти них з'являється коло дівчат і молодиць, вони починають співати і водить танок» [2, 435]; «Коло хати співа» [29, 115]; «Мовчить, а потім співа в одвіт» [29, 129]; «Музика гра. На першій плані Еней з Ганною танцюють, другі — в глибині. Дідона пішла» [2, 387]; «Музика грає, народ співає. Чумак і запорожець танцюють» [34, 337]; «Музики грають, всі встають в коло, Дідона з Енеєм всередині» [2, 391]; «Музики знов грають вербунки» [40, 214]; «На кону нікого нема; згодом чутно дзвінок» [5, 79]; «На подвір'ї [співають]» [16, 105]; «Набираючи воду у відра, спі-

ва» [40, 210]; «Наспіває» [17, 403]; [23, 124]; [41, 593]; «Один бур-сак почина танцювати, останні підспівують, пішли» [4, 254]; «Парубки зібрались у кучку і впівголоса співають якоїсь пісні; дівчата і деякі парубки грають у горюдуба» [17, 401]; «Парубки співають» [12, 405]; «Підспівує» [25, 31]; [30, 514]; «Пішла співаючи» [39, 175]; «Пішов співаючи» [42, 522]; «Поёт» [1, 265]; [14, 148]; [14, 150]; [14, 153]; [14, 154]; [14, 158]; [14, 158]; [14, 159]; [14, 160]; [14, 161]; «Почина співати» [26, 319]; [39, 159]; [39, 174]; «Почина співать, а останні підтягнуть» [10, 398]; «Почина співать, Гаврик і Настя танцюють» [40, 172]; «Почина співать, за ним всі» [30, 516]; «Почина співать, за ним другі підгятують, він приграє на бандурі» [25, 39]; «Почина співать» [25, 44]; «Почина тихенько співають» [10, 353]; «Почина тихо співати» [26, 320]; [34, 343]; «Починають водить журавля і співають, Івана не приймають в коло» [35, 15]; «Починають деякі приспівувать, а далі співають гуртом» [13, 14]; «Починають співати» [2, 433]; «Починають співать журавля» [11, 252]; «Починають тихо співать» [13, 8]; «Пригорнулась до його і співа» [25, 17]; «Признала і співа шуткуючи» [10, 378]; «Припада до дитини й співа» [15, 172]; «Приспівує» [42, 484]; «Приспівуючи» [40, 187]; «Разом [співають]» [16, 80]; [16, 81]; [16, 83]; [16, 85]; [16, 93]; [16, 95]; [29, 117]; [33, 179]; [33, 180]; [33, 180]; [33, 181]; [33, 195]; [33, 196]; [33, 196]; [33, 199]; [33, 200]; [33, 197]; [40, 209]; «Сидить на лаві, потім схопилась, співає і танцює» [19, 120]; «Сидячи на лаві, допряда куделю, співа» [21, 521]; «Сидячи на тину, проти криниці, співають» [10, 365]; «Сидячи перед дзеркалом, чепуриться і співа» [43, 216]; «Сів і зажурився, далі почина тихо співать» [42, 541]; «Сів і, зітхнувши, замислився, згодом почина співати» [42, 489]; «Сів, тяжко замислився. Почина тихо співать» [42, 490]; «Сіда на пеньок і співа» [33, 194]; «Спів все наближається» [20, 229]; «Спів замовкає» [26, 259]; «Співа веселенько» [25, 44]; «Співа жалібно» [4, 255]; «Співа за вікном» [16, 92]; «Співа за лаштунками і вже укінці виходить на кін» [6, 485]; «Співа за лаштунками, а далі виходе, пританцьовуючи» [16, 84]; «Співа за лаштунками» [8, 63]; [33, 198]; [34, 325]; [39, 172]; «Співа й пританцьовує» [8, 80]; «Співа й танцює [один]» [8, 93]; «Співа й танцює» [8, 81]; «Співа і пританцьовує» [11, 242]; [39, 174]; «Співа і танцює» [34, 335]; «Співа під гітару» [5, 91]; [24, 77]; «Співа пісню за

лаштунками, аж в кінці виходе» [10, 378]; «Співа сам» [29, 117]; «Співа тихо» [5, 60]; [10, 378]; [17, 415]; [33, 199]; [40, 205]; «Співа, йде обійнявши Демка і Вареника» [43, 229]; «Співа» [3, 235]; [4, 243]; [4, 247]; [4, 256]; [4, 263]; [4, 268]; [4, 273]; [4, 273]; [4, 303]; [4, 305]; [6, 445]; [6, 453]; [6, 454]; [8, 63]; [8, 77]; [8, 89]; [8, 104]; [8, 107]; [9, 39]; [9, 40]; [9, 41]; [10, 348]; [10, 351]; [10, 365]; [10, 385]; [10, 392]; [12, 393]; [15, 118]; [17, 417]; [17, 420]; [17, 420]; [17, 431]; [17, 453]; [17, 453]; [17, 482]; [17, 482]; [17, 489]; [17, 498]; [17, 500]; [19, 119]; [21, 526]; [25, 31]; [25, 43]; [25, 49]; [26, 262]; [28, 83]; [28, 96]; [29, 117]; [29, 149]; [29, 156]; [30, 513]; [30, 514]; [30, 515]; [30, 517]; [31, 144]; [31, 155]; [31, 155]; [31, 162]; [33, 174]; [33, 79]; [33, 181]; [33, 198]; [33, 206]; [33, 214]; [33, 220]; [33, 221]; [34, 318]; [34, 344]; [34, 351]; [34, 356]; [39, 159]; [40, 163]; [40, 168]; [40, 169]; [40, 185]; [40, 191]; [40, 192]; [40, 192]; [40, 207]; [40, 209]; [41, 563]; [41, 570]; [41, 06]; [42, 476]; [42, 477]; [42, 477]; [42, 478]; [42, 483]; [42, 510]; [42, 522]; [42, 523]; [42, 541]; «Співає і танцює» [41, 586]; «Співають всі разом» [3, 233]; «Співають за лаштунками» [16, 94]; «Співають здалеку, в кінці пісні виїжджають» [34, 337]; «Співають обидві хвальшиво, але ж треба так співать, щоб то була сама натура, а не балаган» [10, 372]; «Співають обнявшись» [2, 403]; «Співають» [4, 241]; [4, 252]; [4, 269]; [4, 286]; [5, 60]; [6, 476]; [8, 78]; [8, 80]; [9, 63]; [9, 64]; [9, 65]; [9, 66]; [9, 70]; [9, 71]; [9, 72]; [9, 73]; [15, 161]; [19, 128]; [19, 129]; [20, 233]; [33, 193]; [33, 208]; [34, 351]; [41, 563]; [41, 570]; [41, 589]; [41, 606]; [42, 522]; [42, 523]; [42, 541]. «Співаючи, куня і обрива спів на півслові» [34, 344]; «Співаючи, пиляє риштування» [10, 391]; «Співаючи» [42, 518]; «Співаючи, обійма Олену і цілує» [6, 476]; «Стають проти хати і співають» [8, 96]; «Стріляють з мушкетів, музика грає. Гості сідають за стіл. Входять півчі і <...> співають, держучи папірці в руках» [2, 448]; «Тихенько співа» [42, 483]; «Тихесенько співа» [15, 160]; «Тихо співа» [2, 413]; «Уходить, співає» [12, 404]; «Хаїм, ходячи по хаті, співа мелодію без слів. Хайка в'яже панчошу» [4, 267]; «Хутко скочив і пішов танцювати, приспівуючи» [25, 12]; «Чабан почина грать на сопілці. Хома танцює, всі підспівують» [4, 296]; «Чути бандуру» [34, 326]; «Чути за лаштунками пісню» [6, 485]; «Чутно гуртовий спів» [17, 406]; «Чутно десь далеко Власів спів» [26, 332]; «Чутно дзвінки й бубенчики, стук коліс» [28, 68]; «Чутно діво-

чий спів» [42, 509]; «Чутно дівочий хор» [26, 259]; «Чутно за лаштунками пісню» [8, 95]; «Чутно здалеку дівочий спів» [40, 212]; «Чутно парубочий спів» [17, 448]; «Чутно сопілку» [16, 82]; «Чутно спів півнів» [34, 345]; «Чутно спів» [26, 277]; [34, 334]; [41, 589]; «Чутно, грають сурми» [40, 219].

Крім музичних, використовуються також шумові номери:

«Грім, блискавка, свист і перед ним з'являється шкелет» [34, 355]; «Грім, молнія, тріскотня, гвалт» [34, 349]; «Грім, блискавка, вітер, вихор, свист, тріск. Збираються боги і богині. Зевес входить розгніваний, за ним Венера і Бахус» [2, 450]; «Дощ, блискавка, буря і грім» [2, 412]; «Страшений стук, і блискавка на небі» [34, 348]; «Через невеликий час щось заторохтіло, ніби підїхало до хати, почали гавкати собаки» [5, 97]; «Чутно гавкання» [33, 178]; «Чутко голос» [26, 242]; «Чутно голоси» [42, 549]; «Чутно гомін і лемент» [42, 558]; «Чутно гомін» [42, 524]; «Чутно грім, і блискавка засяла [у фіналі]» [26, 342]; «Чутно лемент, далі голоси» [42, 517]; «Чутно надворі гомін» [15, 146]; «Чутко свист і тріск» [3, 236]; «Чутно свист, хрюканне, гавканне і гомін» [33, 207]; «Чутно, співають півні» [4, 305]; «Чутно стук» [17, 454]; «Чутно топіт» [34, 319]; «Чутно тупіт» [42, 515]; «Чутно шелест, тихий гомін, далі свист і тріскотня» [4, 307]; «Чути шелест» [33, 201].

ХОРЕОГРАФІЧНІ КАРТИНИ⁶⁵

На вулиці ж, у супроводі музики, влаштовуються й танці:

«Бере її [до танцю]» [17, 471]; «Вискакує проти Олексія і почина танцювати, приспівуючи» [42, 519]; «Виходять двоє чи троє троянців і танцюють» [2, 385]; «Входе танцюючи, за ним музики і челядь» [40, 200]; «Гра й приспівує, Опара танцює» [25, 30]; «Грає на бандурі і тупцює ногами. Ярина і Степан танцюють, старий підспівує» [25, 12]; «Граючи на бандурі, приспівує і танцює» [34, 326]; «Дві дівчини починають танцювати» [13, 14]; «Дідона з Енеєм танцюють навприсядки» [2, 391]; «Довго танцюють» [42, 513]; «З'являється низка відьом і чудищ з танцями і співом» [34, 349]; «Зрадів, аж танцює» [4, 268]; «Музика гра.

⁶⁵ У Михайла Старицького ремарки «танцює» тощо зустрічаються понад сто, в Івана Франка — понад сорок разів.

На першій плані Еней з Ганною танцюють, другі — в глибині. Дідона пішла [танцювати]» [2, 387]; «Музика грає, народ співає. Чумак і запорожець танцюють» [34, 337]; «Музики грають, всі встають в коло, Дідона з Енеєм всередині [танцюють]» [2, 391]; «Обидва починають танцювати» [42, 513]; «Один бурсак починає танцювати, останні підспівують, пішли» [4, 254]; «Починає під спів танцювати» [17, 442]; «Починає співати, Гаврик і Настя танцюють» [40, 172]; «Починає танцювати» [4, 278]; «Починає танцювати» [18, 290]; «Починають танцювати» [13, 31]; «Пританцювує» [6, 489]; «Пританцювуючи, біжить до вікна» [40, 200]; «Пританцювуючи, співає» [4, 260]; «Розохочений [до танцю], притопує ногами» [4, 278]; «Співає і танцює» [34, 335]; «Співає і танцює» [41, 586]; «Схопив одну з дівчат і танцює з нею» [8, 87]; «Танцює» [4, 269]; [11, 251]; [11, 251]; [19, 121]; [31, 156]; [31, 163]; [40, 182]; «Танцює і співає» [8, 105]; «Танцює і співає» [8, 109]; «Танцює мов несамовитий» [25, 31]; «Танцюють метелицю» [21, 536]; «Танцюють» [13, 14]; [34, 319]; «Танцюючи» [25, 30]; [39, 172]; [40, 166]; «Узявшись за руки, танцюють» [40, 178]; «Хутко скочив і пішов танцювати, приспівуючи» [25, 2]; «Циган і циганка танцюють» [4, 278]; «Чабан починає грати на сопілці. Хома танцює, всі підспівують» [4, 296].

ІНТЕР'ЄР

Інтер'єр, у якому розгортається дія, зазвичай описується з побутовими подробицями; сама ж дія розгортається переважно у простій селянській хаті:

«В хаті Коновалихи» [14, 146]; «На другий день удосвіта. Велика кімната у панському будинку» [12, 415]; «Нова хата, стіл, піл [постель вроді топчана — примітка М. Кропивницького — 12, 239], жердка, мисник, полиця, лави, кочерги і таке інше» [35, 7]; «Піл, подушки, жертка, мисник, піч, кочерги, горшки і інша примусія» [11, 239]; «Проста хата, дуже убога. На полу замість постелі — мішок драгий з соломною, голі дошки, на столі нема скатерки. Скрізь у вічі б'є убожество. На комині горить каганець» [38, 339]; «Проста хата. Божниця, стіл, лави, мисник, піч, рогаці, горшки» [7, 177]; «Простора хата. Стільці прості і фабричні, диван, дві канапки, велике стародавнє дзеркало,

кровать з цілою горою подушок і димчастим одіялом, мисник, комод, табурети... На покуті і по вікнах рушники. Два столи поставлені в ряд і понакривані скатерками; на столах страва і питво» [22, 279]; «Простора чепурна хата. Рушники, рядна, скрині, піл, жердка, мисник, шухляда, піч і всяка посуда. На стіні часи» [20, 201]; «Середина <...> хати. Піл, мисник, скриня, стіл, лави, жердки з одежею... Обставини виявляють деякі достатки. На столі паска, скількість крашанок, на тарілці кусок сала, сіль і т. ін.» [18, 271]; «Середина <...> хати» [15, 171]; [26, 318]; [43, 202]; «Середина багатой хати з закидом на пиху; багато образів олеографій і дешевих малюнків. Потріпані крісла, стільці і інша мебель. Видко, що колись це все було панське» [37, 189]; «Середина великой хати» [30, 497]; «Середина небагатой хати» [13, 7]; «Середина простої хати...» [9, 63]; «Середина хати <...> Стіл, лавки, піч, кочерги, піл, мисник і усяке збіжжя» [8, 71]; «Середина хати багатого міщанина...» [32, 123]; «Середина хати заможного селянина» [15, 133]; «Середина хати селянина. Стіл, скриня, піл, подушки, жертка, мисник, піч, кочерги, горшки і інша примусія» [11, 239]; «Середина хати, стіл, лави, піч, полиця, мисник, піл, жердка» [21, 521]; «Середина хати. Все збіжжя новесеньке, хоч і небагате» [8, 102]; «Середина хати» [8, 111]; [12, 434]; «Середина чепурной хати селянина; божниця обвішана рушниками, лампадками та голубами. Вечоріє» [19, 134]; «Середина Яцькової хати <...> Смеркає, горить світло» [16, 91]; «Соха посеред хати, на сосі горить лампочка» [15, 133]; «Убога хатина в підвальнім етажі, круглі вікна, багато всякого лахміття валяється повсюду. Піч, грубка, стіл, стільці усякого штибу, здебільшого поламани. Самовар і всяка посуда. Макітра з опарою» [38, 324]; «Хата <...>» [17, 451]; «Хата Бичка. Велика кімната» [6, 487]; «Хата Денисова. Обставини звичайной хати небагатого селянина» [35, 18]; «Хата Єфремова, надто чепурна і гарно вбрана. Стільці, столи, на столах гарні скатерки, біля вхідних дверей на стіні часи. На столі швейна машина» [38, 355]; «Хата переділена надвое — на меншу і більшу; у більшій ніч, стіл, лави, скриня, піл, жертка з одежею і всяке хатне збіжже; у меншій: віконце, стіл, навкруги стола стільці і табурети, на стіні дешева лампа» [39, 141]; «Хата селянина. Стіл, лави, мисник, посуда, піч, піл, образи і все інше» [31, 143]; «Хата Стехи. Стіл, покритий

старенькою скатертиною, дві лави, піл, скриня і деяке збіжжя» [6, 461]; «Хата, перед вікном стіл, кругом лави, за столом Галина, прибрана по-весільному, кругом неї дружки; на столі гільце, ко-роай і страва» [16, 104]; «Хата. Меж обставинами визначаються етажерка з книгами, стіл з примусією до писання» [20, 220].

Інколи дія розгортається у квартирі, у кімнаті міщанського або панського будинку; зазвичай за змістом і обстановки міська квартира протиставляється сільській хатинці:

«В простенькій гостиниці» [24, 57]; «Убогая обстановка» [1, 361]; «Бігає по хаті [намагаючись сховатися]» [26, 237]; «Квартира» [1, 225]; [1, 302]; «Кімната» [28, 101]; «Кімната дуже гарна, але нечепурна» [23, 111]; «Кімната з трьома дверима <...> На вікнах у горшках квітки» [26, 293]; «Кімната у господі Бразолія» [5, 55]; «На другий день удосвіта. Велика кімната у панському будинку» [12, 415]; «Обставини панської кімнати: дзиглики, дивани, дзеркала, лампи, картини, столи. Посередині кімнати стіл, накритий скатертиною; на столі примусія до чаю» [36, 57]; «Простора міщанська кімната...» [9, 31]; «Хорошо мебелированная комната» [1, 322].

ВІКНО⁶⁶

Незалежно від тематики п'єс, жанрових та інших особливостей, у більшості п'єс Кропивницький використовує вікно:

«Біжить до вікна і зачепилась за ноги Тихона» [40, 192]; «Біжить до вікна» [42, 543]; [42, 544]; «Біля вікна» [19, 134]; [43, 206]; «В око говорит» [14, 150]; «Вдивляється у вікно» [26, 306]; «Вигляда у вікно» [43, 204]; «Вилазе крізь вікно» [10, 393]; «Вилазить крізь вікно» [28, 85]; «Витира вікна» [26, 237]; «Відсунула у вікні кватирку» [39, 175]; «Відчиняють вікна» [42, 556]; «Встає і заглядає у вікно» [15, 143]; «Глянув у вікно» [4, 267]; [11, 243]; [11, 243]; [11, 249]; [15, 136]; [18, 276]; [31, 154]; [37, 198]; [36, 63]; «Глянула ненароком у вікно» [21, 522]; «Глянула у вікно» [21, 522]; [35, 19]; [37, 212]; [38, 27]; «Гука в вікно» [27, 329]; «Дивиться у вікно» [2, 379]; [12, 410]; [15, 145]; [17, 454]; [17, 454]; [17, 495]; [20, 204]; [20, 229]; [20, 236]; [30, 500]; [35, 26]; «До ві-

⁶⁶ Вікно у Марка Кропивницького згадується понад сто двадцять п'ять разів; у Михайла Старицького — понад сімдесят, в Івана Франка — тридцять.

кна» [20, 203]; [39, 152]; «До вікон» [43, 213]; «3 вікна» [41, 598]; «За вікном співа» [10, 383]; «За вікном» [2, 379]; [8, 72]; [8, 108]; [13, 30]; [19, 137]; [35, 26]; [39, 152]; «За окном» [14, 154]; «Загляда у вікно» [27, 329]; [27, 334]; [12, 410]; [39, 142]; «Заглянула у вікно» [9, 57]; «Задивився у вікно» [26, 309]; «Зазира у вікно» [8, 72]; [20, 236]; [21, 521]; «Зазира у вікно» [15, 137]; «Засма-триваєт в окно» [14, 150]; «Затуляють вікна» [42, 554]; «Знадвору люде тиснутья у вікна» [43, 210]; «Йде до вікна» [43, 205]; «Идет к окну» [1, 227]; «Иде до вікна» [8, 64]; [28, 42]; «Крізь вікна видно пожежу» [2, 409]; «Крізь вікна домка чутно мелодію на скрипці» [28, 57]; «Крізь вікно кланяється» [20, 229]; «Маруся у вікні; вона розчіпчана» [8, 103]; «Не присіда, ходе від одного вікна до другого» [9, 69]; «Ненароком глянула у вікно» [40, 192]; «Отходя от окна» [1, 227]; «Переходе до вікна» [34, 361]; «Підбіга до вікна» [9, 60]; [9, 70]; [16, 93]; «Підбігла до вікна» [4, 267]; [10, 392]; «Підійшла до вікна і почина стукати» [27, 329]; «Підійшов ближче» [8, 64]; «Підійшов до парубоцтва» [8, 66]; «Підійшов» [8, 106]; «Підходе до вікна» [28, 74]; «Пішов до вікна і дивиться» [23, 119]; «Подає в вікно Сохвії пиріг» [28, 78]; «Показує рукою у вікно» [15, 144]; «Прилипла до вікна» [9, 59]; «Пританцьовуючи, біжить до вікна» [40, 200]; «Притуливсь до вікна» [8, 64]; «Сердитий відходить до вікна і барабанить по склу» [5, 61]; «Сидить біля вікна, вишиває рушник» [2, 378]; «Сидить біля вікна» [42, 494]; «Сидить з шитвом біля вікна» [32, 123]; «Сидічи біля вікна, сумує» [16, 91]; «Сидячи на призьбі, шие, далі випуска з рук шитво і почина співати» [34, 311]; «Сіда біля вікна і почина свистіти» [26, 305]; «Скаче в вікно» [41, 598]; «Смотрит в окно» [14, 154]; «Стає плечима до вікна й слуха» [10, 385]; «Старосвітські канапки, дзиглики, столи, шкафи, дзеркала з райськими птицями, картини; по стінах вінки з колосків хліба і з васильків; над вікнами і біля дверей, на кілочках, вишвані рушники» [5, 55]; «Стук в окно» [14, 150]; [14, 154]; «Стук у вікно» [35, 26]; «Стука у вікно» [25, 11]; «У вікні» [18, 68]; [21, 527]; [28, 65]; [28, 73]; [39, 170]; [41, 601]; [42, 541]; «У вікно» [18, 265]; [18, 305]; [20, 238]; [42, 548]; [42, 549]; [42, 550]; «У цей мент з'являється на першій плані хутір і вогонь у вікні» [4, 258]; «Швидко відходить від вікна» [26, 310].

ПІЧ⁶⁷

Один з важливих елементів декорації — піч; вона використовується не лише як побутовий елемент, а й як опорна точка для мізансцен — біля неї пораяються, на неї лізуть, тут лежать тощо.

«Веде її за піч» [15, 146]; «В'їжджає піч, у котрій горить вогонь і вариться страва; на печі сидить Хома з макітрою на голові і макогоном поганяє піч» [31, 163]; «Вилазить на піч [ховається]» [16, 98]; «Влізла на піч» [13, 16]; «Загляда в піч» [19, 136]; [20, 202]; «Засовується далі на піч» [16, 99]; «Заставила заслонку [печі]» [19, 127]; «Йде до печі» [31, 155]; «Іван [спить] долі, біля печі, на соломі» [8, 116]; «Кидається до печі» [9, 70]; «Лежить на печі, зодягнений в чисту сорочку» [8, 116]; «Лізе на піч» [31, 143]; [31, 155]; «Пеклується коло печі» [8, 102]; «Порається біля печі» [20, 201]; «Поліз на піч і ліг» [38, 351]; «Поліз на піч» [38, 344]; «Пораяються біля печі, інші ліплять вареники, а інші чистять картоплю і іншу приправу» [13, 7]; «Порядкує біля печі» [8, 111]; «Смутна відходить від Семена і стає біля печі» [8, 105]; «Хлопці злязять з печі і йдуть ліниво з хати» [26, 318]; «Хоче злізти з печі» [31, 144].

СЦЕНИ БІЛЯ ВОДИ⁶⁸

У декількох п'єсах [2, 19, 26, 28, 33, 42] дія розгортається біля води — на березі річки або моря. І це не лише писані, а й рухомі елементи декорації, котрі допомагають акторам діяти — вони «сідають у човен», «пливуть у човні», «виходять з води», «пірнають у море», «підпливають», «причалюють, а саме море то «стиха», то «почина бурхати» і т. ін.:

«Берег річки, у березі човен, на горбу хата, по той бік річки ледве мріє гора» [19, 113]; «Виїздить на човні, засовує чов-

⁶⁷ В Івана Франка «піч», «припічок» і «запічок» згадуються п'ять разів; у Михайла Старицького піч відсутня.

⁶⁸ У Михайла Старицького «берег» згадується п'ять разів, в Івана Франка — не зафіксований. Традиція морських і річкових сцен тягнеться, вірогідно від навмахій, педжентів на воді і безпосередньо від популярної в Англії з кінця XVIII століття *морської драми* (англ. — nautical drama) — різновиду романтичної драми, котра спиралася на систему персонажів мелодрами. У цій драмі моряк зазвичай виконує функцію героя.

на в очерет» [42, 489]; «Виплигнув з човна і біжить до нього» [2, 402]; «Вирина з моря верхи на ракові» [2, 373]; «Виходе з води» [28, 88]; «Виходе на берег і важко диха, далі сіда; на ногах у нього пута» [28, 88]; «Відступа до човна» [28, 93]; «Вітри надимають щоки і дмуть. Грім, блискавка, дощ, град, буря. Море почина бурхатъ» [2, 372]; «Дивиться на море» [2, 369]; «До моря» [2, 411]; «До приміста підходе пором, з берега сунув люд; на поромі гра музика» [28, 96]; «Еней з товариством виїздить на човнах» [2, 372]; «Здалека чутно гуртовий спів, а згодом в човні проїздить молодь» [42, 487]; «Зійшов з човна» [28, 92]; «З'являються на морі сирени» [2, 456]; «Іде в човен» [2, 426]; [26, 266]; [26, 272]; «Іде з сітками» [19, 114]; «Кладе сітки в човен» [19, 114]; «Коли перший гребець сів» [28, 93]; «Левада. Верби і лоза, річка. Ніч» [33, 194]; «Море стиха. Щука приносить мітлу в роті. Нептун мете море, сонце почина світитъ» [2, 374]; «На березі моря горять байдаки» [2, 410]; «Одмахнулась рукою і йде в човен» [26, 270]; «Палатка Енеева над морем. По той бік залива мріє лагерь Турна. Еней лежить, поруч зброя його. Світає» [2, 455]; «Підплива» [28, 88]; «Підплива до берега» [28, 88]; «Пірнає в море, шука за ним. Троянці пристають до берега і плигають з човнів» [2, 374]; «Піщаний берег Дніпра. Куці, лози, далі очерети. В глибині рибальський курінь і неводи, ближче приміст до порома» [28, 88]; «Пливуть <...> Перепливли» [2, 426]; «Пливучи морем, співають» [2, 401]; «Пригрожує на море» [2, 369]; «Причальють до берега» [2, 402]; «Річка Стікс. Харон на човні їде, чорний, як циган, засмальцьований, кудлатий, у постолах; біля пояса люлька, гаман і причандали» [2, 424]; «Сів у човен» [19, 115]; [19, 118]; [28, 93]; «Сідають у човен» [2, 426]; «Схопив хутко рушницю і скочив у човен» [42, 492]; «Троянці перепливають в човнах з того боку, човни підпихать сирени» [2, 457]; «Хутко попливли» [28, 93]; «Чутно пісню, згодом Олексій вплива на човні і тихо пропливає» [42, 483].

«ЧЕТВЕРТА СТИНА»⁶⁹

Попри усталене уявлення про побутовий, психологічний характер вистави у театрі Кропивницького і обов'язковий атрибут психологічного театру — «четверту стіну», ремарки рясніють різноманітними вказівками на те, що стіна ця постійно руйнується. Персонажі кажуть свої репліки «набiк», «до себе», «до публіки» тощо.

«Балака сам з собою» [33, 190]; «Балакає ніби про себе» [8, 73]; «В сторону» [1, 272]; [1, 242]; [1, 243]; [1, 307]; [1, 310]; [1, 355]; [14, 150]; [14, 160]; [14, 162]; [12, 402]; «Входе і ніби сам до себе промовля» [42, 476]; «Говоре убiк» [34, 353]; «До публіки» [32, 143]; «До себе» [12, 402]; [13, 24]; [13, 24]; [13, 25]; «К публіке» [14, 164]; «Набiк» [2 — 411, 421]; [7, 179]; [7, 179]; [10, 390]; [18, 273]; [19, 117]; [19, 122]; [19, 125]; [20, 204]; [20, 250]; [20, 275]; [23, 125]; [23, 125]; [23, 125]; [24, 75]; [28, 42]; [28, 45]; [28, 49]; [28, 69]; [28, 70]; [28, 71]; [28, 94]; [28, 96]; [28, 99]; [28, 99]; [30, 509]; [32, 131]; [32, 132]; [32, 136]; [35, 23]; [35, 28]; [38, 320]; [38, 365]; [39, 162]; [41 — 564, 564, 565, 566, 566, 568, 576, 585, 586, 588, 592, 593, 598, 599, 600, 602, 606, 607, 608, 609]; [42 — 478, 480, 481, 486, 493, 500, 503, 509, 514, 526, 529, 536, 543]; «Ніби сам з собою» [42, 485]; «Один» [1, 313]; [8, 93]; [8, 99]; [12, 423]; [6, 445]; [6, 455]; [6, 458]; [6, 465]; [15, 156]; [30, 500]; «Один, дивиться у книгу» [5, 83]; «Один, хутко йде» [26, 247]; «Одна» [6, 450]; [6, 483]; [6, 485]; [12, 399]; [14, 164]; [15, 166]; [26, 331]; «Пишучи розмовля сам з собою» [24, 64]; «Пізнав Марину, набiк» [42, 523]; «Про себе» [29, 156]; [32, 138]; «Сам» [9, 9]; [11, 249]; [16, 83]; [17, 437]; [17, 440]; [17, 499]; [17, 500]; [38, 337]; [22, 302]; [22, 314]; [26, 302]; [28, 39]; [28, 61]; [29, 145]; [35, 50]; [38, 360]; [39, 156]; [40, 184]; [41 — 563, 578, 588, 589, 593]; [43, 217]; [42 — 474, 523]; «Сам з собою балака» [25, 19]; «Сам з собою» [15, 159]; [25, 11]; «Сам собі» [25, 16]; «Сама» [6, 463]; [6, 469]; [9, 41]; [9, 52]; [9, 54]; [9, 59]; [10, 350]; [15, 125]; [15, 128]; [15, 167]; [17, 447]; [20, 247]; [26, 333]; [27, 346]; [28, 68]; [28, 79]; [40 — 209, 211]; [42, 475]; [43, 204]; [43, 208]; «Сама з собою» [6, 463]; «Сама собі» [26, 91];

⁶⁹ У Михайла Старицького — «набiк» (150 разів), «до себе» (40), а також «сам(а)», «сам собі»; в Івана Франка — «набiк» (18 разів), «до себе» (2), «немов сам до себе» (1), «сам(а)» (5).

«Убік» [2 — 387, 390, 396, 398, 402, 405, 434]; [4, 261]; [5 — 87, 109]; [5, 87]; [6, 455]; [6, 456]; [6, 466]; [6, 475]; [6, 489]; [8, 103]; [8, 119]; [9, 40]; [9, 41]; [9, 45]; [9, 52]; [9, 66]; [10, 53]; [10, 375]; [10, 379]; [10, 380]; [10, 381]; [10, 385]; [10, 388]; [10, 389]; [10, 390]; [10, 391]; [10, 396]; [12, 398]; [12, 418]; [12, 435]; [15, 122]; [15, 127]; [15, 137]; [15, 145]; [15, 155]; [17, 482]; [18, 268]; [19, 124]; [21, 530]; [21, 531]; [21, 532]; [22, 325]; [23, 114]; [23, 115]; [26, 305]; [26, 338]; [26, 339]; [29 — 120, 129, 133, 142, 143, 144]; [30, 499]; [30, 13]; [31, 149]; [33, 169]; [33, 183]; [33, 187]; [33, 188]; [33, 189]; [33, 191]; [33, 205]; [33, 206]; [33, 211]; [33, 213]; [33, 214]; [33, 217]; [33, 218]; [34 — 351, 352, 353, 354]; [39, 195]; [40 — 169, 172, 173, 174, 185, 190]; «Убік» [2, 453]; [33, 190].

ОСВІТЛЕННЯ⁷⁰

У деяких творах Кропивницький використовує джерела локального освітлення, що створює необхідну атмосферу:

«Вносить дві лампи» [43, 209]; «Гасять світло» [13, 30]; «Йде до комина і світе свічку» [8, 113]; «Несе мідні підсвічники» [43, 209]; «Помага світить» [32, 126]; «Почина світить лампу» [38, 335]; «Присвічує» [41, 605]; «Промінне на той час освічує хату» [8, 117]; «Світе» [16, 98]; «Світить сірника» [16, 97]; «Ставляє на стіл свічку лойову і запалює» [7, 182]; «Стає навколішки з свічкою в руці» [41, 608]; «Схопилась і світе свічку» [5, 97].

Інкони використовуються джерела загального освітлення:

«Світає, чутно, як півні співають» [2, 414]; «Сонце почина світить» [2, 374].

РИТМ⁷¹

Ритм вистави у Кропивницького зазвичай рвучкий, імпульсивний. Дуже часто у ремарках зустрічається «хутко» та інші форми, котрі характеризують імпульсивну, рвучку дію:

«Аж одскочив» [9, 45]; «Виривається і хутко біжить з хати» [40, 174]; «Вскакивает» [1, 370]; «Вскакивая» [1, 345]; «Вскочив»

⁷⁰ В Івана Франка лампа і свічка згадується двічі, у Михайла Старицького — тричі.

⁷¹ У Михайла Старицького «хутко» — понад тридцять разів, в Івана Франка — понад п'ятдесят.

[1, 246]; «Скочив з тину» [33, 210]; «Скочив на ноги» [42, 489]; «Скочив» [2, 406]; [8, 79]; [8, 83]; [10, 367]; «Скочила на полицю» [9, 70]; «Хутко» [6, 466]; [10, 357]; [40, 186]; [43, 193]; [43, 206]; «Хутко біжить» [15, 166]; «Хутко біжить у хвіртку» [26, 339]; «Хутко вбіга» [42, 505]; «Хутко вбігає» [2, 370]; [43, 221]; «Хутко вертається» [17, 497]; «Хутко вибігла» [28, 58]; «Хутко вибіга» [36, 109]; «Хутко виходить з млина» [33, 183]; «Хутко виходить» [9, 57]; [16, 87]; [43, 206]; «Хутко втіка» [10, 379]; «Хутко входе, приспівуючи» [24, 76]; «Хутко входе» [7, 175]; [36, 79]; [42, 495]; [42, 496]; [42, 553]; «Хутко входить оглядаючись» [38, 335]; «Хутко збирається» [38, 353]; «Хутко зодягся й пішов» [9, 45]; «Хутко йде в хату» [22, 306]; [43, 201]; «Хутко йде до гурту, співаючи» [17, 450]; «Хутко йде до дверей» [43, 205]; «Хутко йде до хати» [35, 47]; «Хутко йде до Хотини» [21, 531]; «Хутко йде за ним» [33, 211]; «Хутко йде» [15, 167]; [26, 288]; [33, 197]; «Хутко йдуть у другу кімнату» [37, 235]; «Хутко йдучи до Катрі» [10, 381]; «Хутко іде вулицею» [20, 257]; «Хутко іде до домка» [28, 72]; «Хутко іде» [22, 302]; [35, 50]; «Хутко ідуть» [28, 40]; «Хутко наближається до вікна» [10, 388]; «Хутко падає на хустку» [42, 553]; «Хутко підбіга до свого тину і загляда у двір» [33, 178]; «Хутко підв'язує Карпу Іллічу хусткою зуби» [24, 79]; «Хутко підійшов до музик і кинув шеляга» [40, 173]; «Хутко підходе» [10, 389]; «Хутко пішла в хату» [10, 364]; [22, 322]; «Хутко пішла, ховаючи очі» [26, 292]; «Хутко пішла» [7, 181]; [7, 183]; [10, 382]; [10, 390]; [13, 19]; [15, 131]; [15, 176]; [17, 423]; [17, 434]; [17, 436]; [17, 463]; [38, 360]; [20, 226]; [23, 127]; [24, 65]; [26, 278]; [26, 302]; [26, 326]; [27, 347]; [28, 105]; [28, 76]; [35, 20]; [36, 102]; [36, 108]; [36, 66]; [40, 193]; [42, 476]; [42, 501]; [42, 503]; [42, 550]; [42, 552]; [42, 557]; «Хутко пішли» [40, 186]; [40, 184]; [40, 186]; [40, 200]; [42, 489]; «Хутко пішов» [37, 227]; «Хутко пішов в другу хату» [42, 485]; «Хутко пішов в сіни» [26, 311]; «Хутко пішов з хати» [15, 145]; [19, 137]; [26, 324]; «Хутко пішов за лаштунки» [28, 91]; «Хутко пішов за нею» [39, 156]; «Хутко пішов у хату» [15, 69]; [20, 254]; [39, 188]; «Хутко пішов, а через хвилину вертається з мішком на плечах» [39, 170]; «Хутко пішов, Горпина пішла в бокові двері» [36, 58]; «Хутко пішов» [7, 179]; [7, 186]; [9, 54]; [15, 144]; [15, 167]; [17, 411]; [17, 437]; [17, 457]; [18, 265]; [18, 276]; [18, 286]; [18, 294]; [38, 319]; [38, 325]; [24, 71]; [24,

73]; [20, 243]; [20, 262]; [20, 263]; [23, 137]; [26, 325]; [26, 339]; [27, 346]; [36, 64]; [36, 92]; [37, 229]; [40, 209]; [40, 209]; [42, 480]; [42, 495]; [42, 499]; [42, 502]; [42, 480]; [42, 495]; [42, 499]; [42, 502]; [43, 224]; «Хутко побіг в хату» [22, 25]; «Хутко побігла в хату» [43, 192]; «Хутко побігла з хати» [26, 324]; «Хутко побігла» [10, 377]; [31, 144]; [42, 474]; «Хутко поїхав [у човні] співаючи» [19, 118]; «Хутко понесла» [34, 315]; «Хутко поцілувала його і побігла в хату» [10, 352]; «Хутко пошкунделяв» [35, 8]; «Хутко промовляє» [10, 386]; «Хутко протискається проміж людьми» [37, 234]; «Хутко протискається» [9, 72]; «Хутко розбігаються» [10, 398]; «Хутко скочив і пішов танцювати, приспівуючи» [25, 12]; «Хутко схопився» [35, 25]; «Хутко хапа Горпину за кишеню» [26, 239]; «Хутко хапа Енея за чуба» [2, 396]; «Хутко щеза» [42, 526]; «Хутко щезає» [35, 52].

ПЛАСТИКА

У пластиці цей ритм реалізується, зокрема, через різноманітні «кидання»: персонажі не кладуть речі, а кидають їх, жбурляють, не підходять один до одного, а рвучко кидаються:

«Жбурля йому вслід парика» [7, 186]; «Жбурля терпуга» [10, 393]; «Жбурля хвартуха і ремінець» [43, 201]; «Жбурнув гармонію додолу» [17, 442]; «Жбурля йому гроші» [42, 503]; «Вирива папір і жбурля на землю» [26, 302]; «Кида виделко» [34, 353]; «Кида качалку» [16, 97]; «Кида хліб, пес кидається за хлібом. Сивілла і Еней проходять» [2, 427]; «Кида цеп» [17, 482]; «Кида шапку об лавку» [38, 327]; «Кидає верхню одягу в огонь і сама кидається в нього» [2, 399]; «Кидає щепки» [38, 325]; «Кидається в обійми Христі» [38, 354]; «Кидається в обійми» [19, 138]; «Кидається від однієї дівчини до другої на плече» [13, 9]; «Кидається до батька і цілує і милує його» [39, 151]; «Кидається до Гордія» [38, 331]; «Кидається до Митрохвана» [15, 178]; «Кидається до Насті» [40, 223]; «Кидається до неї і цілує її руки» [35, 53]; «Кидається до неї» [18, 301]; [40, 201]; «Кидається до нього» [6, 489]; [8, 99]; [21, 534]; [33, 219]; «Кидається до Охріма» [19, 138]; «Кидається до Фіони» [17, 472]; «Кидається до Яшки» [37, 199]; «Кидається йому в ноги» [28, 107]; «Кидається йому на шию» [18, 304]; «Кидається на неї» [15, 178];

[42, 492]; «Кидається на нього з коцюбою, Яцько схопив макогона» [16, 100]; «Кидається на Сеньку, котрий затуляється подушкою. Тиміш вирива подушку і б'є нею Сохвію і Дмитра <...> Подушка розривається і обсипа пір'ям» [11, 252]; «Кидається на Трохима» [37, 217]; «Кидається на шию» [15, 180]; «Кидається на Юнону» [2, 454]; «Кидаються до Івана» [8, 107]; «Кидаються до ніг» [7, 186]; «Кидаються до нього» [15, 178]; «Кидаються до Олесі [непритомної]» [26, 340]; «Кинувся на нього з дубинкою» [33, 204]; «Кинулась до неї, потім з жахом відсахнулась» [38, 364]; «Кинулась йому на шию» [5, 78]; [17, 503]; «Кинулась, щоб подивитись, а далі зупинилась» [18, 259]; «Кинулися клопотать» [5, 101]; «Кинулись в холодну» [10, 396]; «Бросаясь» [1, 330]; «Бросаясь к нему» [1, 324]; «Бросаясь на шею» [1, 273].

Нарешті «кидання» переходять у суцільну «біготню» — прожогом, схопившись, кидаючись⁷²:

«Бежит к двери <...> Возвращается» [1, 268]; «Біга по хаті» [42, 543]; «Бігає по хаті [намагаючись сховатися]» [16, 98]; «Біготня» [2, 410]; «Біжать з усіх сторін» [27, 335]; «Біжать» [17, 408]; «Біжить в комору» [15, 181]; «Біжить в сіни» [15, 181]; «Біжить в хату» [22, 306]; «Біжить від нього» [6, 487]; «Біжить вулицею» [15, 129]; «Біжить до батька» [39, 195]; «Біжить до вікна і зачепилась за ноги Тихона» [40, 192]; «Біжить до вікна» [42, 543]; [42, 44]; «Біжить до Герцка» [42, 556]; «Біжить до дверей» [24, 59]; [24, 67]; [24, 68]; [24, 68]; [42, 558]; «Біжить до них» [2, 431]; «Біжить до нього» [6, 489]; «Біжить до скрині і вийма вишивану сорочку» [8, 104]; «Біжить до столу» [38, 349]; «Біжить до хліва, потім з криком одскакує» [17, 480]; «Біжить з відрами» [39, 175]; «Біжить з двома понятими» [4, 276]; «Біжить з парубком нарізнь» [17, 401]; «Біжить з порома» [28, 96]; «Біжить з саду» [28, 54]; «Біжить з току» [43, 197]; «Біжить з хати» [15, 177]; «Біжить за завісу» [42, 557]; «Біжить за нею» [17, 472]; «Біжить за перегородку» [17, 473]; «Біжить засапавшись» [28, 69]; «Біжить і чіпляється за дерева» [2, 420]; «Біжить» [2, 396]; [2, 434]; [5, 63]; [15, 168]; [22, 305]; [26, 340]; [40, 166]; «Быстро вбегает» [14, 159]; «Вбіга в хату, хапає з полиці хліб і сіль і стає на порозі» [43, 206]; «Вбіга прожогом» [2, 68]; «Вбі-

⁷² У Михайла Старицького «біга», «біжить», «вбіга», вибіга», «забіга» — понад двісті разів; у Франка — «біжить», «вбігає» тощо — тридцять разів.

га» [2, 409]; [2, 445]; [4, 73]; [9, 70]; [12, 432]; [12, 438]; [16, 98]; [26, 262]; [33, 193]; [43, 205]; «Вбігає гонець» [2, 443]; «Вбігає Меркурій» [2, 455]; «Вбігає плачучи, в руках порожній кошик» [38, 326]; «Вбігає прожогом» [40, 213]; «Вбігає Стеха» [6, 492]; «Вбігає, за нею слуга» [2, 448]; «Вбігає» [2, 398]; [5, 62]; [17, 504]; [20, 203]; [20, 229]; [22, 325]; [25, 34]; [28, 106]; [36, 74]; [37, 210]; [37, 231]; [38, 331]; [38, 334]; [38, 344]; [38, 347]; [38, 353]; [39, 149]; [40, 194]; [42, 515]; [42, 537]; [42, 540]; [42, 543]; [42, 557]; [42, 557]; «Вбігать» [31, 163]; [34, 313]; «Вбігаючи» [9, 73]; [13, 10]; «Вибг з двору» [33, 210]; «Вибіга з дубинкою» [33, 198]; «Вибіга з хати» [4, 285]; «Вибіга на ганок, озираючись» [42, 473]; «Вибіга на причілок і гука на тік» [39, 179]; «Вибіга» [10, 381]; [10, 394]; «Вбігає без очіпка» [22, 306]; «Вбігає блідий» [22, 306]; «Вбігає з свого двору» [33, 211]; «Вбігає з хоромів» [28, 80]; «Вбігає» [16, 84]; [22, 307]; [33, 213]; [42, 544]; [42, 557]; «Вбігаючи з хати» [39, 156]; «Вбігла з бокових дверей розчіпчана» [9, 42]; «Вбігла з хати» [6, 463]; [9, 59]; «Вбігла закривавлена» [17, 473]; «Вбігла» [28, 50]; «Виривається і біжить за перегородку» [17, 472]; «Витягає з тину кілок і біжить в подвір'я» [33, 181]; «Виходячи з лівої хати, оглянулась боязко, потім біжить до причілка і надіва нового хвартука» [10, 347]; «Відбіга до Турна» [2, 461]; «Всі побігли» [2, 410]; «Втіка в хату» [10, 362]; «Втіка» [2, 398]; [41, 598]; «Вхоплює дубину і вибіга» [42, 543]; «Выбегаєт» [14, 160]; «Вулицею біжать два парубки» [15, 129]; «Глянувши з сміхом на Микиту, побігла з хати» [8, 73]; «Гуртом вбігають» [2, 400]; «Дівчата побігли» [12, 380]; «З горщечком в руці і зіллям підбіга, шепоче щось на ухо Анхизові, потім сіда» [2, 435]; «З хороову підбіга до Енея» [2, 457]; «Збіга вниз, бере біля плоту жорнового каменя, виносе на ганок і підпира двері» [42, 485]; «Із шинка вибіга жид» [6, 453]; «Кидається за Кононом» [17, 472]; «Народ збігається і кидається до криниці» [40, 216]; «Насунув йому шапку на очі й побіг» [10, 393]; «Одягнений козаком, вибіга» [4, 276]; «Парубки й дівчата вибігають на кон з піснею; але, постерігши кобзаря, зупиняються» [25, 47]; «Парубки і дівчата вибігають з реготом» [16, 90]; «Перекручуються <...>. Побігли» [16, 87]; «Переодягнений бурсак вибіг назустріч» [4, 272]; «Підбіг до Діброви» [28, 72]; «Підбіг до неї і підійма» [6, 459]; «Підбіг» [34, 355]; «Підбіга до дверей, загляда

і цмока» [26, 313]; «Підбіга до трупа» [42, 558]; «Підбіга до Юрка і хоче його вхопити» [28, 107]; «Підбіга» [4, 266]; [42, 483]; «Підбігає до Енея» [2, 393]; «Підбігають до воріт і гукають» [4, 258]; «Підбігла до вікна» [4, 267]; «Підбігла до криниці і загляда» [40, 216]; «Підбігла» [16, 84]; «Побіг» [2, 407]; [5, 89]; [10, 379]; [10, 381]; [12, 395]; [22, 305]; [22, 326]; [24, 75]; [28, 69]; [28, 73]; [33, 216]; [34, 330]; [39, 175]; [39, 176]; [39, 179]; [40, 176]; [40, 176]; [43, 197]; [43, 204]; «Побіг до неї» [21, 535]; «Побіг і хутко веде Оришку» [33, 219]; «Побіг розгніваний» [5, 84]; «Побіг у двір» [33, 214]; «Побіг у свій двір» [33, 210]; «Побіг у своє подвір'я» [33, 213]; «Побігла в комірчину» [11, 248]; «Побігла в хату» [16, 82]; «Побігла в хату» [8, 99]; «Побігла в хороми» [28, 85]; «Побігла відчинять» [13, 15]; «Побігла голосячи» [29, 135]; «Побігла до баби» [8, 103]; «Побігла з хати» [6, 467]; [8, 75]; [21, 527]; «Побігла за Палажкою» [15, 167]; «Побігла назустріч» [40, 205]; «Побігла» [2, 368]; [5, 62]; [9, 70]; [10, 361]; [10, 388]; [10, 393]; [12, 422]; [15, 124]; [17, 413]; [17, 417]; [17, 423]; [18, 282]; [19, 117]; [19, 127]; [20, 230]; [22, 306]; [22, 325]; [24, 64]; [26, 258]; [28, 55]; [28, 73]; [31, 151]; [33, 197]; [38, 327]; [38, 348]; [39, 152]; [39, 168]; [39, 175]; [39, 180]; [40, 185]; [40, 186]; [40, 198]; [43, 204]; «Побігли в шелюги» [28, 90]; «Побігли за гусаком» [19, 133]; «Побігли» [2, 383]; [2, 461]; [13, 19]; [17, 402]; [19, 127]; [19, 132]; [28, 38]; «Поривається бігти» [40, 190]; «Пробігають татари і козаки, інші падають» [25, 34]; «Пробігли» [15, 167]; «Прохогом вбіга» [8, 80]; «Прохогом вибіг» [12, 433]; «Прохогом кидається до дверей» [8, 118]; «Прохогом» [4, 260]; «Схопилася бігти» [15, 168]; «Тіка з усіх ніг» [4, 266]; «Узявшись за руки, побігли» [17, 407]; «Хоче бігти і зупиняється» [26, 326]; «Хоче бігти і не може, баба розставляє руки» [4, 265]; «Чоловіки пробігли і приводять чоловіка з мішком» [4, 276].

У метушні персонажі розмахують руками:

«Маха руками» [17, 414]; [39, 190]; «Маха рукою» [41, 567]; [42, 522]; [42, 522]; [42, 522]; [42, 539]; «Махнув рукою» [2, 412]; [26, 288]; «Махнув рукою, береть щетку и подметає» [1, 265]; «Махнув рукою» [1, 280]; «Махнув рукою» [8, 93]; [28, 61]; «Махнув» [1, 267]; «Машет рукою» [1, 235]; «Махнув рукою» [1, 322]; [12, 437]; «Махнувши рукою, йде» [9, 19]; «Махнувши рукою, пішла» [22, 300]; «Махнула рукою» [20, 231].

МІМІКА⁷³

Крім крупних акторських мазків, Кропивницький пропонує також дрібніші мімічні рухи — підморгування та ін:

«Кива і морга на неї» [39, 193]; «Морга» [10, 368]; «Моргає» [22, 279]; «Підморгнув» [39, 144]; «Підморгнув Лукії» [18, 286]; «Підморгує» [4, 288]; [9, 39]; «Показує очима на Карпа Ілліча» [24, 71]; «Показує очима на Руфимовича» [36, 73]; «Показує очима» [17, 407]; «Показує очима на відра» [15, 117]; «Показує очима на Горпину» [26, 242]; «Показує очима на Тимошеву хату» [10, 357]; «Показує очима на Якіма» [10, 395]; «Показує очима кімнату, куди пішов Смородина» [23, 120]; «Показує очима на Квасолиху» [39, 158].

Поряд із цими ремарками, існують і такі, зіграти які, видається не дуже легко: «Блиснув очима» [6, 456]; «Блідий, запалі очі» [43, 205]; «Входить чоловік і подає телеграму <...> Прочитав і зблід з лиця» [36, 102]; «Почервонів» [6, 456]; [21, 531].

ПАУЗИ⁷⁴

Поряд із динамічними сценами — сцени затримки, тривалого мовчання і пауз:

«Велика павза» [36, 99]; «Горпина мовчить» [26, 290]; «Довго мовчать» [4, 292]; «Задумався» [8, 91]; [8, 117]; [9, 52]; «Задумалася» [6, 457]; [6, 485]; [15, 125]; [21, 527]; «Задумалась» [6, 450]; [6, 458]; [6, 471]; [25, 46]; «Задумується» [25, 21]; [29, 119]; «Задумується» [14, 150]; «Закрива долонями очі, помовчав» [3, 234]; [4, 304]; «Замовк» [8, 117]; «Замовкла» [12, 436]; [12, 437]; «Мовчання» [20, 222]; [20, 260]; [26, 329]; [35, 46]; [35, 46]; [35, 46]; «Мовчать» [20, 249]; [23, 134]; [23, 135]; [35, 45]; [43, 211]; «Мовчить, а потім співа в одвіт» [29, 129]; «Мовчить, схиливши голову на груди» [8, 115]; «Мовчить» [5, 86]; [5, 87]; [6, 483]; [8, 117]; [26, 315]; [26, 316]; [32, 136]; [41, 577]; [42, 541]; «Мовчки здоровкаються» [20, 245]; «Мовчки подає руку» [32, 137]; «Мовчки пошпакувався з людьми» [20, 274]; «Мовчки сідає за стіл» [8, 104];

⁷³ В Івана Франка — «морга» (2), у Старицького двадцять вісім разів «морга», «підморгує», двічі «показує очима».

⁷⁴ У Михайла Старицького понад сто пауз, в Івана Франка — лише одна.

«Молча подаєт ей руку» [1, 263]; «Молчание» [1, 236]; «Настає тиша» [5, 97]; «Не зна, що сказать. Помовчав» [42, 475]; «Павза» [36, 106]; «Пауза» [1, 364]; [2, 430]; [2, 406]; [2, 456]; [4, 292]; [4, 292]; [4, 292]; [22, 325]; [24, 70]; [42, 496]; [42, 549]; «Після великої паузи» [43, 217]; «По великій павзі у вікно висовується сіда голова двірника» [38, 325]; «По великій паузі» [43, 218]; «По довгій паузі» [19, 135]; [22, 325]; «По павзі» [38, 365]; «По паузі» [7, 169]; [18, 303]; [19, 115]; [19, 118]; [22, 322]; [22, 323]; [27, 332]; [31, 149]; [33, 189]; [41, 609]; [42, 544]; «Помовчав, а далі пішов» [40, 210]; «Помовчав» [4, 263]; [4, 286]; [5, 8]; [5, 61]; [5, 73]; [5, 85]; [5, 88]; [5, 89]; [6, 444]; [6, 462]; [6, 464]; [6, 475]; [6, 480]; [6, 487]; [6, 491]; [8, 105]; [8, 112]; [8, 77]; [9, 48]; [9, 51]; [9, 7]; [10, 353]; [10, 354]; [12, 435]; [15, 122]; [15, 130]; [15, 163]; [15, 171]; [15, 174]; [16, 89]; [17, 414]; [17, 460]; [18, 276]; [18, 296]; [19, 124]; [19, 135]; [19, 136]; [20, 210]; [20, 223]; [20, 235]; [20, 236]; [22, 281]; [23, 119]; [23, 124]; [26, 242]; [26, 286]; [26, 305]; [26, 321]; [26, 321]; [26, 325]; [26, 328]; [28, 94]; [29, 146]; [29, 146]; [29, 149]; [33, 168]; [33, 176]; [33, 206]; [34, 347]; [35, 44]; [36, 99]; [37, 194]; [37, 195]; [37, 221]; [38, 319]; [38, 329]; [38, 335]; [38, 340]; [38, 348]; [38, 358]; [39, 142]; [39, 156]; [39, 183]; [40, 197]; [40, 197]; [40, 197]; [40, 197]; [40, 199]; [40, 199]; [42, 482]; [42, 495]; [42, 501]; [43, 188]; [43, 189]; [43, 214]; «Помовчавши, підводе голову» [28, 90]; «Помовчавши» [28, 81]; [42, 495]; «Помовчала трохи, далі озирнулась і балака» [6, 448]; «Помовчала» [5, 95]; [6, 50]; [6, 460]; [6, 465]; [8, 61]; [8, 62]; [8, 73]; [9, 23]; [15, 120]; [15, 122]; [15, 125]; [15, 172]; [17, 422]; [17, 427]; [17, 453]; [18, 278]; [20, 202]; [20, 248]; [25, 46]; [25, 46]; [26, 271]; [26, 285]; [26, 286]; [26, 286]; [26, 294]; [26, 95]; [26, 296]; [26, 296]; [26, 97]; [26, 23]; [26, 331]; [26, 331]; [26, 332]; [32, 126]; [35, 23]; [35, 33]; [37, 200]; [37, 206]; [37, 222]; [40, 80]; [40, 195]; [40, 195]; [40, 195]; [40, 196]; [40, 196]; [40, 197]; [40, 208]; «Помолчав» [1, 235]; [1, 268]; [1, 274]; [1, 275]; [1, 275]; [1, 280]; [1, 280]; [1, 290]; [1, 325]; [1, 334]; [1, 365]; «Похиливши голову, мовчить» [25, 16]; «Придивляється до неї» [40, 180]; «Придивляється» [3, 234]; [4, 304]; [5, 97]; [25, 31]; [40, 189]; [40, 190]; «Прислухається» [42, 541]; [42, 549]; [41, 596]; «Промовчав» [6, 454]; [33, 172]; «Промовчала» [9, 21]; «Просипається і підводе голову» [34, 360]; «Просипається» [34, 330]; [34, 330]; [34, 330]; [34, 331]; [34, 345]; «Сів на камені, задумався» [25, 32]; «Ще помовчала» [26, 294].

ТОН ВИСТАВИ⁷⁵

Так само коливається і тон вистави від «тихо», «впівголоса», «шепотить» — до «реготуть» тощо:

«Балакають нишком» [4, 242]; «Балакають тихо» [36, 105]; «Бублейниця щось шепче Хомі, він засмучений» [4, 251]; «Взяв його під руку і повів, шепчучи йому щось на вухо» [5, 72]; «Впівголоса» [13, 14]; «Вполголоса» [1, 252]; [1, 254]; [1, 262]; [1, 309]; [1, 340]; [1, 343]; [1, 347]; [1, 357]; [1, 360]; [1, 371]; «Каже тихо» [22, 280]; «Кричить йому на вухо» [5, 68]; «На вухо» [5, 69]; «Нашептывает» [1, 238]; «Пішла шепочучи» [40, 181]; «Тихо [до глядача]» [33, 181]; «Тихо бубонять» [21, 532]; «Тихо виходить» [6, 488]; «Тихо говоре з нею» [36, 103]; «Тихо говорять» [1, 354]; [1, 355]; «Тихо говорять» [4, 246]; «Тихо до Амати» [2, 447]; «Тихо до Одарки» [8, 72]; «Тихо до писаря» [28, 94]; «Тихо до Степана» [9, 65]; «Тихо до Хоми» [4, 252]; «Тихо до Хотини» [21, 532]; «Тихо з сіней» [43, 214]; «Тихо йде до дверей» [32, 129]; «Тихо йому» [28, 49]; «Тио їй» [2, 45]; [2, 445]; [2, 447]; [42, 550]; «Тихо Кононові» [17, 490]; «Тихо молиться» [6, 488]; [32, 126]; «Тихо молодим» [9, 72]; «Тихо наспіває» [17, 405]; «Тихо підходе з-за плечей і обсипа Олексія квітками» [42, 490]; «Тихо плаче» [6, 459]; [12, 436]; «Тихо промовля» [42, 484]; «Тихо розмовляє» [12, 434]; «Тихо розмовляють» [32, 140]; «Тихо співа» [15, 125]; «Тихо чита» [42, 546]; «Тихо шепотить з Хотиною» [21, 531]; «Тихо, в голосі чутно сльози» [8, 104]; «Тихо» [1, 238]; [1, 246]; [1, 250]; [1, 252]; [1, 262]; [1, 294]; [1, 295]; [4, 259]; [5, 69]; [5, 89]; [5, 111]; [5, 111]; [6, 471]; [6, 489]; [6, 491]; [8, 92]; [9, 65]; [9, 66]; [10, 361]; [10, 393]; [11, 242]; [12, 437]; [14, 156]; [14, 159]; [15, 131]; [16, 02]; [18, 309]; [19, 123]; [19, 130]; [20, 225]; [21, 535]; [22, 284]; [22, 304]; [25, 11]; [26, 336]; [28, 45]; [28, 49]; [28, 82]; [28, 2]; [28, 93]; [28, 93]; [33, 221]; [35, 53]; [36, 105]; [36, 105]; [36, 106]; [36, 73]; [36, 86]; [37, 233]; [39, 158]; [39, 196]; [40, 220]; [40, 221]; [41, 591]; [41, 596]; [42, 544]; [43, 231]; «Тихше» [12, 417]; [17, 471]; [36, 104]; «Шепотить» [6, 492]; «Шепоче "Отче наш"» [32, 126]; «Шепоче йому на вухо і показує рухами» [41, 574];

⁷⁵ У Михайла Старицького — «крики» майже шістдесят разів, «тихо» — понад сто п'ятдесят, «шепіт» — понад тридцять; в Івана Франка «кричущі ремарки» понад шістдесят разів, «тихо» — тринадцять, «шепіт» — п'ятнадцять.

«Шепоче йому на вухо» [9, 50]; «Шепоче їй на вухо» [4, 244]; «Шепочеться з соцьким» [10, 396]; «Шепочучи» [8, 118]; «Шепче йому на вухо» [30, 504]; [30, 510]; [30, 515]; [42, 488]; «Шепче їй на вухо» [8, 86]; [40, 13]; «Шепче» [2, 388]; [6, 491]; «Ще тихше» [26, 336].

Поряд із «тихо» інколи зустрічається «голосно» і «гукає»:

«Голосно» [10, 379]; [10, 396]; [12, 398]; [15, 131]; [19, 123]; [19, 124]; [24, 69]; [38, 365]; «Громко» [1, 295]; [1, 307].

«Вибіга на причілок і гука на тік» [39, 179]; «Відгукує» [4, 255]; «Гука в вікно» [27, 329]; «Гука в двір» [33, 183]; «Гука в подвір'я» [2, 369]; «Гука віддаля» [28, 97]; «Гука з комірчини» [43, 226]; «Гука з порома» [28, 96]; «Гука з хати» [22, 294]; «Гука за лаштунками» [6, 483]; «Гука з-за лаштунків» [10, 394]; «Гука йому на вухо» [5, 65]; [5, 68]; [5, 71]; [5, 82]; «Гука на собак» [5, 97]; «Гука у вікно» [39, 152]; «Гука у двері» [4, 267]; «Гука у свій двір» [33, 219]; «Гука» [2, 369]; [2, 372]; [2, 405]; [2, 409]; [2, 410]; [2, 415]; [2, 442]; [2, 447]; [2, 462]; [4, 255]; [4, 256]; [4, 257]; [4, 269]; [4, 285]; [6, 445]; [8, 66]; [9, 47]; [10, 396]; [12, 406]; [12, 422]; [17, 433]; [17, 501]; [22, 309]; [22, 322]; [26, 272]; [28, 36]; [28, 90]; [28, 97]; [28, 99]; [33, 176]; [33, 179]; [33, 193]; [34, 346]; [39, 176]; [39, 176]; [40, 165]; [40, 197]; [42, 493]; [42, 508]; [42, 551]; «Гукає» [33, 195]; «Гукає з саду» [26, 287]; «Гукають» [33, 220]; «З холодної гука» [10, 396]; «З хоромів [гука]» [28, 9]; «Знов гукає» [33, 195]; «Підбігають до воріт і гукають» [4, 258]; «Ставши на труп ногою, гука» [2, 466].

У свою чергу, «голосно» і «гука» легко переходить на «крик»:

«Викрикує» [34, 332]; «Вскрикивая» [1, 318]; «Довго дивиться на Степана, далі з криком» [25, 50]; «З криком виривається» [42, 549]; «З криком» [2, 430]; [6, 459]; [6, 491]; [9, 42]; [15, 169]; [25, 33]; [39, 156]; [40, 201]; [40, 222]; [42, 556]; [43, 205]; «Закричала» [21, 34]; «Зопалу закричав» [2, 465]; «Крик за лаштунками, утихає на хвилину і знову здійсмається» [29, 158]; «Криком» [27, 343]; [22, 324]; [39, 195]; [40, 171]; [42, 485]; [42, 79]; [42, 527]; «Кричит» [1, 343]; «Кричить за дверима» [23, 131]; [31, 163]; «Кричить за лаштунками» [22, 303]; «Кричить йому на вухо» [5, 68]; «Кричить і б'є кулаком по столі» [34, 354]; «Кричить і метушиться» [28, 69]; «Кричить у вікно» [9, 60]; «Кричить у себе на дворі» [33, 177]; «Кричить у хату» [40, 212]; «Кричить, ніби його вдарили» [41, 592]; «Кричить, цілує Енея» [2, 436]; «Кричить»

[2, 410]; [2, 450]; [4, 276]; [6, 453]; [7, 184]; [8, 75]; [8, 107]; [9, 41]; [9, 42]; [15, 167]; [17, 419]; [17, 422]; [17, 473]; [17, 482]; [18, 300]; [20, 213]; [22, 306]; [25, 23]; [26, 305]; [28, 105]; [31, 163]; [32, 126]; [33, 219]; [34, 353]; [35, 16]; [42, 555]; «Самрось кричить» [9, 38]; «Скрикнув» [28, 71].

РЕГІТ⁷⁶

Регочуть у виставах Кропивницького дуже часто:

«Виходе регочучи» [39, 198]; «Все розражаються хохотом» [1, 234]; «Всі дівчата зареготали і побігли» [26, 254]; «Всі зареготали» [40, 173]; «Всі починають реготать» [31, 164]; «Всі чудища починають реготать» [34, 352]; «Дає гроші, регочучи» [13, 19]; «Дівчата регочуть» [21, 528]; «Запорожці регочуть» [25, 28]; «Зареготав і підійма Хотину, котра почина реготать» [13, 18]; «Зареготав» [4, 288]; [13, 29]; [42, 508]; «Зареготала і пішла» [8, 103]; «Зареготала, мов несамовита, і падає додолу [п'яна]» [6, 476]; «Зареготала» [8, 85]; [10, 351]; [13, 12]; [40, 173]; «Зло регоче» [39, 194]; «Общий хохот» [1, 239]; «Одні регочуть, другі язика показують або дулі сотають» [17, 478]; «Пише, йому через плече зазира лакей і регоче в кулак» [5, 82]; «Почина реготать» [11, 253]; [36, 103]; [40, 197]; «Регіт» [4, 295]; [8, 67]; [8, 83]; [8, 85]; [8, 86]; [13, 28]; [25, 30]; [27, 339]; [34, 353]; [40, 168]; «Регоче» [4, 243]; [4, 275]; [4, 277]; [4, 288]; [4, 288]; [4, 292]; [5, 64]; [5, 66]; [7, 171]; [7, 175]; [8, 72]; [8, 72]; [8, 78]; [8, 79]; [8, 80]; [8, 86]; [8, 95]; [11, 245]; [11, 246]; [13, 18]; [13, 18]; [13, 28]; [18, 258]; [18, 259]; [18, 277]; [19, 121]; [19, 123]; [20, 232]; [22, 280]; [22, 282]; [22, 286]; [22, 289]; [22, 296]; [23, 114]; [24, 67]; [24, 75]; [25, 29]; [25, 30]; [25, 30]; [27, 331]; [31, 154]; [31, 164]; [33, 206]; [34, 333]; [34, 339]; [35, 10]; [35, 11]; [35, 15]; [35, 30]; [35, 31]; [35, 54]; [36, 63]; [36, 64]; [36, 65]; [36, 66]; [36, 67]; [36, 72]; [36, 74]; [36, 91]; [38, 332]; [39, 168]; [39, 176]; [39, 180]; [39, 186]; [39, 194]; [39, 174]; [40, 165]; [40, 174]; [42, 488]; [42, 503]; «Регоче, хапаючись за боки» [6, 448]; [6, 473]; [6, 474]; [6, 483]; [6, 483]; [9, 25]; [10, 359]; [10, 369]; [10, 377]; [10, 387]; [15, 117]; [17, 402]; [17, 417]; [17, 419]; [17, 420]; [17, 427]; [17, 433]; [17, 434]; [17, 500];

⁷⁶ У Михайла Старицького «регоче» і похідні — шістнадцять разів, в Івана Франка — чотири рази.

[17, 04]; [21, 529]; [26, 252]; [26, 254]; [26, 266]; [26, 268]; [26, 295]; [26, 306]; [26, 333]; [26, 335]; [26, 339]; [28, 48]; [30, 514]; [30, 516]; [33, 176]; [33, 181]; [33, 192]; [33, 200]; [33, 201]; [33, 204]; [33, 205]; [43, 212]; [43, 217]; [43, 219]; [43, 220]; [43, 229]; «Регоче навмисне» [23, 132]; [39, 144]; [39, 148]; [39, 167]; «Регочуть» [5, 103]; [13, 31]; [18, 288]; [20, 233]; [25, 29]; [27, 338]; [38, 353]; [42, 530]; «Регочучи» [39, 162]; [42, 474]; «Регочучи пішов» [39, 172]; «Регочучи, зиркнула на Микиту» [40, 173]; «Регочучи, пішла» [38, 317]; «Регочучи, співа» [35, 16]; «Хохот» [1, 249]; [1, 254]; «Хохоча» [1, 20]; «Хохочет все еще» [1, 320]; «Хохочет» [1, 240]; [1, 244]; [1, 259]; [1, 261]; [1, 269]; [1, 278]; [1, 286]; [1, 306]; [1, 348]; [1, 353]; [1, 356]; [1, 357]; [1, 360]; [1, 370]; [1, 371]; [1, 374]; [1, 375]; [14, 153]; [14, 154]; [17, 413].

Інколи лунає сміх або хихикання, з'являється усмішка:

«Засміялась» [6, 472]; «Сміється» [2, 392]; [2, 405]; [2, 440]; [2, 444]; [4, 262]; [4, 275]; [5, 65]; [5, 67]; [5, 82]; [6, 451]; [6, 452]; [6, 456]; [6, 483]; [8, 60]; [8, 64]; [8, 79]; [8, 82]; [8, 84]; [9, 17]; [9, 40]; [9, 48]; [9, 55]; [9, 67]; [10, 369]; [12, 420]; [12, 424]; [13, 19]; [14, 149]; [15, 117]; [15, 124]; [15, 139]; [15, 161]; [17, 404]; [17, 414]; [17, 417]; [17, 422]; [17, 435]; [17, 437]; [17, 445]; [17, 499]; [20, 205]; [23, 123]; [25, 16]; [25, 33]; [26, 250]; [26, 294]; [30, 514]; [32, 124]; [32, 131]; [33, 176]; [33, 200]; [33, 201]; [39, 152]; [39, 152]; [39, 158]; [39, 159]; [39, 177]; [39, 180]; [39, 186]; [40, 180]; [40, 207]; «Сміється крізь зуби» [17, 447]; «Сміється крізь сльози» [42, 491]; «Сміється через силу» [15, 144]; «Сміючись» [5, 65]; [6, 441]; [6, 456]; [8, 68]; [8, 73]; [16, 78]; [33, 217]; [39, 197]; [39, 174]; [42, 478]; «Сміючись, пішов у млин» [33, 181]; «Смеється» [1, 272]; [1, 286]; [1, 366]; [14, 158]; «Смеясь» [1, 260]; [1, 280]; [1, 284]; [1, 297]; [1, 304]; [1, 349]; [14, 152]; [14, 154]; «Усміхається» [2, 368]; [6, 447]; [6, 452]; [7, 172]; [9, 14]; [9, 25]; [9, 51]; [11, 240]; [12, 421]; [17, 444]; [18, 307]; [19, 113]; [19, 125]; [20, 208]; [20, 206]; [20, 206]; [20, 218]; [20, 224]; [20, 255]; [20, 265]; [22, 287]; [22, 288]; [22, 290]; [22, 311]; [23, 121]; [24, 60]; [24, 66]; [25, 21]; [27, 333]; [36, 104]; [36, 60]; [36, 67]; [38, 315]; [38, 344]; [38, 350]; [39, 178]; [40, 206]; [42, 478]; [42, 507]; [42, 511]; [42, 511]; [42, 522]; «Усміхається хитро» [39, 144]; «Усміхаючись, показує на дитину» [9, 34]; «Усміхнувся» [17, 429]; «Усміхнулася» [9, 55]; [15, 117]; [15, 161]; [15, 180]; [17, 419]; [26, 253]; [26, 314]; [43, 188]; [43, 191]; [43, 195];

«Усміхнулась» [18, 261]; «Хихика» [9, 8]; [26, 278]; «Хихикають» [27, 336]; «Хихикая» [1, 308]; «Хихикнув» [26, 242]; «Хихикнула» [1, 358]; [9, 8]; [26, 278]; «Дівчата хихикають» [21, 529].

Не так часто, але зустрічаються й відтінки радісних почуттів:

«Весело» [8, 93]; [8, 116]; [18, 279]; [20, 223]; [29, 121]; [39, 197]; «Весело сміється» [39, 151]; «Зразу повеселів» [5, 101]; «Стараясь быть веселым» [1, 368]; «Зрадів, аж танцює» [4, 268]; «Зрадів» [4, 279]; [6, 455]; [6, 486]; [12, 420]; [28, 61]; [43, 229]; «Радісно» [11, 248]; [28, 95]; [38, 352]; [43, 206]; «Радіючи» [8, 107]; «Радіючи, показують один одному на пальцях <...> Можна закінчити діло і танком» [33, 222].

ТРИВОГА, СМУТОК, ЛЯК, ЖАХ, ЗІТХАННЯ

Регіт і сміх — неоригінальні мотиви на сцені, ми чуємо їх у комедіях Аристофана і Мольєра, Котляревського і Квітки-Основ'яненка. Менш поширений мотив представлений у Кропивницького зітханням, смутком, тривожністю, ляком, жахом та іншими формами вияву емоційної пригніченості:

«Бублейниця щось шепче Хомі, він засмучений» [4, 251]; «Вздохнув» [1, 277]; [1, 304]; [1, 353]; [1, 368]; «Вздохнул» [14, 151]; «Вздыхает» [1, 236]; [1, 306]; [14, 157]; «Вздыхая» [1, 332]; «Всі з ляком озираються» [4, 295]; «Входе тяжко засмучений» [4, 299]; «Ганна сидить в її головах, задумана і смутна» [29, 148]; «Жахається» [39, 144]; [42, 527]; [43, 193]; «Жахливо» [13, 18]; «Жахнувся» [28, 55]; [28, 60]; [35, 52]; «Жахнулась» [13, 9]; [28, 78]; «Жахнулись» [2, 368]; «З великим смутком» [6, 450]; «З жахом» [4, 247]; [7, 171]; [8, 101]; [12, 407]; [12, 415]; [12, 432]; [13, 10]; [15, 169]; [19, 124]; [20, 202]; [22, 309]; [26, 339]; [30, 501]; [35, 30]; [37, 202]; [38, 332]; [38, 348]; [39, 192]; [39, 196]; [42, 476]; [42, 520]; «З жаху не може промовить» [33, 197]; «З ляком відкинулася на цямрину і ненароком зіпхнула дитину в криницю» [40, 216]; «З ляком кинув чарку» [4, 285]; «З ляком одступа» [4, 276]; «З ляком» [2, 396]; [2, 432]; [3, 235]; [4, 294]; [5, 75]; [5, 95]; [6, 450]; [6, 491]; [6, 493]; [8, 106]; [9, 43]; [9, 53]; [10, 377]; [10, 384]; [10, 387]; [12, 399]; [17, 422]; [17, 460]; [17, 484]; [17, 503]; [17, 503]; [26, 342]; [28, 71]; [28, 98]; [32, 125]; [32, 131]; [32, 133]; [33, 197]; [39, 152]; [40, 222]; [41, 590]; [41, 605]; «З смутком»

[6, 448]; [25, 13]; «За лаштунками чутно смутний спів» [25, 20]; «Зітха» [4, 279]; [10, 359]; [13, 17]; [13, 7]; [13, 8]; [26, 257]; «Зітхає і стогне» [8, 116]; «Зітхає» [6, 442]; [6, 442]; [6, 446]; [6, 452]; [6, 454]; [6, 473]; [7, 177]; [8, 94]; [17, 458]; [17, 477]; [18, 280]; [20, 231]; [22, 325]; [24, 65]; [27, 330]; [27, 333]; [29, 157]; [32, 129]; [32, 130]; [34, 312]; [35, 19]; [35, 30]; [36, 98]; [37, 206]; [38, 318]; [38, 325]; [43, 220]; «Зітхаючи» [5, 59]; [36, 89]; «Зітхнув глибоко» [26, 323]; «Зітхнув» [2, 463]; [2, 394]; [2, 396]; [2, 431]; [6, 444]; [6, 452]; [6, 457]; [6, 462]; [6, 478]; [6, 479]; [8, 60]; [9, 28]; [11, 199]; [14, 149]; [15, 121]; [15, 122]; [15, 136]; [15, 152]; [17, 435]; [20, 255]; [21, 532]; [26, 239]; [26, 255]; [35, 45]; [38, 352]; [43, 192]; «Зітхнувши» [6, 466]; [9, 21]; [25, 19]; «Зітхнула» [6, 450]; [6, 464]; [9, 21]; [9, 38]; [10, 379]; [15, 119]; [18, 263]; [20, 202]; [22, 286]; [26, 248]; [26, 289]; [26, 300]; [35, 45]; «Зітхнула, сіда на полу, підперши голову» [15, 141]; «Лякається» [8, 119]; «Підходе ближче і, пізнавши, жахається» [3, 234]; [4, 304]; «Починають перешіптуватись, а потім жахатись» [40, 213]; «Слухає і зітхає тяжко» [29, 119]; «Степан стоїть засмучений» [25, 9]; «Сумно» [12, 434]; [25, 16]; [40, 21]; «Тривожно» [8, 60]; [8, 63]; [17, 462]; [17, 490]; [20, 215]; [22, 309]; [22, 323]; [24, 74]; [28, 71]; [33, 169]; [38, 362]; [39, 161]; «Тяжко зітхає» [27, 332]; [32, 124]; [42, 475].

РОЗПАЧ

Розпач персонажів зазвичай виявляється у типовій пластичці — «вхопився за голову» тощо:

«Вхопив голову в руки і схилився» [36, 99]; «Вхопив голову в руки» [31, 148]; «Вхопила себе за голову» [9, 71]; «Вхопилась за голову» [35, 42]; «Здавлює голову руками» [6, 491]; «Здавлює голову» [6, 470]; «Схопився за голову» [28, 108]; «Схопивсь за голову» [38, 363]; «Схопивши голову в руки» [25, 14]; «Схопивши себе за голову» [25, 33]; «Схопилась за голову і біжить» [42, 527]; «Схопилась за голову» [18, 293]; «Хапа себе за голову» [7, 174]; [33, 206]; [41, 607]; «Хапається за голову» [2, 411]; [5, 112]; «Хватається за голову» [1, 345].

ВАГАННЯ

Чимало кількість ремарок свідчить про вагання, нерішучість і внутрішні конфлікти персонажів. Ці ремарки характеризують персонажів у «перехідному» стані, на межі:

«В дверях» [1, 228]; [1, 230]; [24, 67]; [24, 78]; «На порозі крамниці» [9, 19]; «На порозі своєї хати» [10, 357]; «На порозі хати гука» [39, 163]; «На порозі хліва» [17, 482]; «На порозі» [8, 92]; [8, 100]; [10, 351]; [20, 260]; [28, 46]; [36, 76]; [37, 194]; [37, 199]; [37, 209]; [37, 217]; [37, 220]; [39, 152]; [39, 168]; [42, 554]; [43, 188]; [43, 212].

До цього ж типу відносяться й ремарки, котрі вказують на те, що персонаж «не знає, що й сказати»:

«Не зна, що сказати» [9, 52]; «Не зна, що сказать» [15, 117]; [38, 340]; [21, 531]; [39, 163]; «Не знає, що казать» [8, 114]; «Не знаючи, що сказать, бере соломину з стріхи» [15, 130]; «Не зная, что сказать» [1, 362].

Про нерішучість, сумніви та інші психологічні дисонанси свідчать також ремарки на кшталт «озирання» й «вертання»:

«Еней оглядається» [2, 420]; «Оглядається» [27, 331]; [27, 344]; [9, 15]; [9, 22]; [10, 352]; [17, 462]; [38, 315]; [38, 336]; [20, 258]; [22, 300]; [22, 301]; [22, 303]; [22, 323]; [23, 113]; [23, 128]; [24, 64]; [24, 65]; [24, 68]; [24, 73]; [28, 52]; [33, 190]; [37, 212]; [37, 215]; [39, 176]; [39, 178]; [42, 489]; [40, 188]; «Оглядаючись» [23, 112]; «Оглядывается в дверь» [1, 230]; «Оглядываясь» [1, 228]; [1, 268]; [1, 339]; [1, 365]; «Оглянувся» [22, 292]; [22, 314]; [26, 277]; [26, 310]; [33, 175]; [35, 49]; [36, 82]; [42, 501]; «Оглянулася» [38, 348]; «Оглянулася» [10, 360]; [20, 231]; [24, 64]; [24, 65]; [28, 55]; [36, 68]; [38, 313]; [38, 356]; [39, 163]; [42, 474]; [42, 492]; «Озирається» [6, 465]; [21, 525]; [33, 188]; «Озирається, потім тихо балака» [6, 446]; «Озираючись» [39, 178]; «Озирнулася на дівчину» [6, 482]; «Озирнулася навкруги» [8, 89].

«Вернувся» [15, 177]; [37, 192]; «Вернувся в хату» [22, 282]; «Вернувся у домок» [6, 458]; «Вернувся в лавку» [36, 83]; «Вернувсь» [12, 410]; «Вернулася» [15, 151]; «Вернулася з сорочкою» [6, 474]; «Вернувся до столу» [7, 169]; «Вертається з краєм хліба і двома таранями» [28, 91]; «Вертається» [8, 96]; [18, 264]; [18, 267]; [20, 253]; [22, 283]; [22, 299]; [22, 305]; [27, 346]; [36, 102]; «Іде, а потім вертається» [26, 242]; «Народ, що почав було роз-

ходитись, вертається» [36, 90]; «Пішла, а потім вертається» [26, 287]; «Пішла за ним, потім вертається» [38, 364].

ПОШУК ПРИХОВАНОВОГО⁷⁷

Один з постійних мотивів — приховування і пошук:

«Виглянула і знов заховалася» [16, 82]; «Вилазить на піч [ховається]» [16, 98]; «Дівчата ховаються» [33, 201]; «Забирають дарину, ховають у мішки і йдуть до других возів» [4, 251]; «Заховала білет» [15, 176]; «Заховалась» [42, 508]; «Оддає йому щось, Тіпка хова» [17, 490]; «Одступа назад, ховається в іншу кімнату і замикається» [37, 234]; «Понесла листа до мисника і хова у вузлик» [35, 35]; «Почина хутко скидати з себе сережки, намисто, корсетку <...> Ховає все в шафу» [40, 192]; «Склада розписку і шпарко хова в карман» [32, 135]; «Хова [писанку]» [9, 26]; «Хова гроші і обходить Єфрема» [38, 317]; «Хова данину» [42, 480]; «Хова листа за пазуху» [35, 25]; «Хова» [24, 75]; [42, 523]; «Ховає [батого]» [11, 249]; «Ховає за спину хвартуха» [10, 349]; «Ховає її у закуток» [15, 146]; «Ховає папір у вузлик» [35, 29]; «Ховає те, що написав в бокову кишеню» [24, 65]; «Ховається» [10, 375]; «Ховається за жолобом» [8, 90]; «Ховається за куц» [19, 116]; [26, 277]; «Ховаються за причілок» [18, 305]; «Ховаючи Микитину зброю» [42, 539]; «Ховаючись за більших» [4, 245]; «Шука» [9, 57]; [28, 88]; «Шука в кишнях» [15, 180]; [39, 174]; «Шука в кишнях [гроші]» [15, 181]; «Шука пляшку» [39, 158]; «Шука стакану [для чаю]» [36, 65]; «Шука чогось» [39, 156]; «Шукає на полиці» [6, 472]; «Шукає очима» [18, 268]; «Шукає під полом» [8, 117]; «Шукає по закутках чогось» [6, 489]; «Шукає скрізь» [41, 605]; «Шукає чогось в скрині» [39, 192]; «Шукаючи Лукерку, натикається на Харька» [41, 598].

До «пошуку прихованого» можна віднести і різноманітні форми підслуховування, придивляння, підглядання та ін.:

«Виходячи з комори, наслуха» [15, 163]; «Відчиня сінешні двері і наслуха» [15, 171]; «Дивиться в замочну щілину» [41, 589]; «Дивиться у щілину» [4, 260]; «Загляда в щілину» [42, 542]; «З'являється і слуха [підслуховує]» [15, 127]; «Наслуха» [2, 461]; [9, 70]; [10, 381]; [16, 93]; [35, 48]; [36, 70]; [36, 91]; [37, 231];

⁷⁷ Про приховування свідчать також репліки «шепіт» та ін.; див. вище.

[39, 162]; [42, 513]; «Наслухав» [8, 72]; «Наслухає» [6, 458]; [9, 24]; «Наслухує» [18, 297]; «Підслуховує біля дверей» [43, 223]; «Почина пилять грядки і прислухатись» [28, 83]; «Приглядається уподовж вулиці» [6, 457]; «Приглядається» [6, 486]; «Придивляється вподовж вулиці» [36, 91]; «Придивляється до неї» [40, 180]; «Придивляється і пізнає» [8, 64]; «Придивляється» [3, 234]; [4, 304]; [5, 97]; [8, 72]; [8, 90]; [9, 59]; [10, 361]; [10, 381]; [12, 406]; [15, 129]; [16, 82]; [17, 500]; [25, 31]; [26, 290]; [26, 340]; [33, 198]; [33, 201]; [33, 201]; [33, 201]; [35, 51]; [40, 189]; [40, 190]; «Придивляються» [35, 48]; «Прислухається» [9, 59]; [15, 119]; [16, 88]; [17, 448]; [26, 332]; [28, 81]; [28, 85]; [35, 51]; [38, 336]; [41, 596]; [42, 541]; [42, 549]; «Прислухалась» [22, 286]; [38, 365]; «Прислухаються» [12, 388]; «Прислушиваясь» [1, 268]; [1, 337]; «Проходе до Андрійової хати і підслуха» [39, 165]; «Спершу наслухав, далі підходе ближче» [9, 11].

ПЕРЕОДЯГАННЯ

Інколи персонажі переодягаються і перевзуються безпосередньо на сцені або виходять для цього за лаштунки:

«Бурсак, одягнений циганом, тягне другого, одягненого конем» [4, 274]; «В турецькій одежі, з бородою» [25, 39]; «Зніма бороду» [25, 40]; «Карфагенянки скидають верхню зайву одягу» [2, 387]; «Одевається» [1, 321]; «Одягає її» [17, 489]; «Одягається» [24, 65]; [35, 26]; «Одягаються» [35, 25]; [43, 229]; «Одягнений козаком, вибіга» [4, 276]; «Переодягнений» [4, 272]; «Переодягнений бурсак вибіг назустріч» [4, 272]; «Підходе до Марини, котра зодягнена козаком, вона підводе очі» [42, 523]; «Пішла за перегородку і там роздягається» [17, 455]; «Пішла роздягатись у другу кімнату» [40, 194]; «Помага їй роздягатись» [36, 75]; «Роздягається» [5, 64]; [17, 455]; [31, 146]; [37, 230]; [40, 193]; «Роздягнулась» [37, 230]; «Роздягся» [38, 344]; [31, 146]; «Роздягається і помага» [13, 12]; «Роздягається і стелиться» [4, 262]; «Роззуваються і ховають онучі, а чоботи чіпляють на палиці» [4, 252]; «Рядно розгортається на дві половини, бурсак, переодягнений мужиком, тягне на мотузці другого, зодягненого козою» [4, 272]; «Сів долі й роззувається» [6, 453]; «Сіда і взувається» [4, 256]; «Тиберій Горобець, переодягнений дівчи-

ною, другий бурсак — козаком» [4, 273]; «Тимчасом одяглась» [13, 19]; «Хведора виносить зброю, він зодяга на себе» [34, 322]; «Входить з шубою на руці» [37, 225]; «Вішає шубу» [37, 225]; «Надів шубу» [37, 210]; «Надіва рукавички» [36, 103]; «Подає шубу» [37, 210]; «Скидає полушубок і башлик» [38, 361].

Переодягання у Кропивницького не виконує функції, звичної для *комедії інтриги*, де вона служить інструментом ошукування, приховування власного обличчя тощо; для театру Кропивницького ця умовність нехарактерна — зазвичай переодягання у Кропивницького, крім декількох випадків, побутово мотивовані.

НЕДОКОНАНА ДІЯ

Наслідок вагань персонажів — різноманітні форми недоконаної дії, коли Кропивницький акцентує на тому, що персонажі не «здійснюють» той або інший вчинок, а лише «хочуть» його здійснити, однак не завжди доводять його до завершення:

«Хотів викинути якесь коліно і впав» [40, 173]; «Хоче вернутися» [9, 32]; «Хоче взяти за кишеню» [33, 188]; «Хоче взяти рукою» [6, 454]; «Хоче вийти з хати» [15, 137]; «Хоче відняти [сало]» [22, 322]; «Хоче встать» [31, 154]; «Хоче втекти» [36, 109]; «Хоче зав'язати очі» [2, 390]; «Хоче його взять» [22, 324]; «Хоче його обняти» [17, 502]; «Хоче йти з хати» [8, 75]; [39, 156]; [39, 162]; [43, 206]; «Хоче йти» [9, 17]; [10, 379]; [17, 413]; [18, 260]; [18, 276]; [18, 278]; [26, 293]; [32, 131]; [32, 132]; [32, 138]; [38, 362]; [39, 150]; «Хоче її обняти» [6, 452]; [30, 511]; «Хоче іти назад» [22, 314]; «Хоче обняти її» [6, 474]; «Хоче обняти» [21, 530]; «Хоче підійти» [22, 307]; «Хоче піднятися і не може» [26, 342]; «Хоче поклонитись йому в ноги» [32, 138]; «Хоче поцілувати її руку» [6, 486]; «Хоче поцілувати Пріську <...> [Вона] б'є його по губах» [30, 514]; «Хоче поцілуватись з нею, але вона одверта пику» [15, 158]; «Хоче поцілувать руку» [7, 173]; «Хочет говорить» [1, 344]; [1, 363]; «Хочет пожать руку» [1, 270]; «Хочет уйти» [1, 300]; [1, 324]; «Хочет что-то сказать» [1, 249].

Про незавершеність дії свідчать також несподівані зупинки персонажів:

«Бублейниця зупинилась» [38, 317]; «Вийшла з-за вугла, але, побачивши Килину, зупинилась» [17, 446]; «Вийшла і озира-

ється, підійшла до криниці й зупинилася» [6, 482]; «Дійшла до порога, далі зупинилась» [35, 22]; «Зупинився грать» [17, 420]; «Зупинився» [10, 391]; [25, 19]; [38, 314]; «Зупинилася раптом і вдивляється в простір» [35, 47]; «Зупинилася» [10, 375]; «Зупинилась» [12, 419]; [19, 120]; «Зупинилась проти Микити і з жартом говорить» [8, 71]; «Зупиня його» [12, 436]; «Зупиняється біля столу» [20, 228]; «Зупиняється посеред шляху» [15, 115]; «Зупиняється» [24, 66]; [24, 66]; «Зупиняються на бабинці» [9, 8]; «Іде з города, зупинився і роздивляється» [2, 416]; «Іде і в дверях зупинилась» [24, 79]; «Пішов, потім зупинився» [17, 440].

НАЇВНІСТЬ І СОРОМ'ЯЗЛИВІСТЬ

Для деяких персонажів Кропивницького характерні наївність і сором'язливість:

«Наивно» [1, 254]; «Наивничая» [1, 255]; «Засоромивсь» [12, 421]; «Засоромилась» [8, 85]; [13, 28]; «Засоромилася» [9, 23]; [9, 25]; [9, 58]; «Зовсім засоромилась» [5, 59]; «Соромиться» [5, 58]; [10, 361]; [17, 406]; «Соромлячій» [8, 72].

ЛЮБОЩІ, ОБІЙМИ, ПОЦІЛУНКИ

В акторських ремарках Кропивницького багато таких, які характеризують неприхований вияв почуттів персонажів. Це різноманітні форми любовощів — обійми, поцілунки; утім, цілують не тільки коханих, а й ручки і навіть папери:

«Баби цілуються [напідпитку]» [30, 516]; «Бере її за голову і цілує» [20, 223]; «Голубить її» [42, 549]; «Голубиться до нього» [42, 548]; «Кидається в обійми» [42, 520]; [42, 549]; «Кидається до нього обнімати і цілувати» [5, 100]; «Кидається цілуватись» [2, 447]; «Обійма бублейницю <...> Почина її цілувати, а другою рукою берез корита бублики і запаха в кишеню» [4, 247]; «Обійма її» [25, 19]; [25, 44]; «Обійма Ярину» [25, 22]; «Обійма» [25, 37]; «Обіймає її і веде» [42, 493]; «Обіймаються» [42, 490]; «Обніма Ганну» [2, 399]; «Обніма його» [42, 520]; «Обніма її» [29, 143]; «Обніма Тетяну і цілує» [20, 204]; «Обніма Тетяну» [42, 510]; «Обнімає її» [42, 527]; «Обнімається з невольнками» [25, 42]; «Обнімаються» [29, 154]; «Обняла її» [25, 44]; «Обнялись і замовкли» [25, 18];

«Павло підставля губи [цілуватись]» [10, 377]; «Уклонившись Дідоні у пояс, обніма її і цілує» [2, 380]; «Хапа його за руку і цілує» [6, 447]; «Хоче її поцілувать» [5, 97]; «Целует его» [1, 355]; «Целует руку» [1, 248]; [1, 249]; «Целуются [друзья]» [1, 300]; «Целуются» [1, 227]; «Цілує [ручку]» [43, 222]; «Цілує батька й матір у руку» [15, 142]; «Цілує в руку матір» [15, 157]; «Цілує Зізі руку» [41, 591]; «Цілує його в голову» [25, 22]; «Цілує його в руку» [40, 193]; [42, 478]; «Цілує його руки» [26, 342]; «Цілує його» [2, 381]; [6, 474]; [8, 108]; [12, 396]; [42, 537]; «Цілує йому руки» [29, 155]; [33, 168]; «Цілує їй руки» [2, 467]; [5, 56]; [26, 246]; [26, 342]; [26, 343]; [39, 174]; [39, 198]; [41, 601]; «Цілує її кріпко» [25, 44]; «Цілує її руку» [26, 245]; «Цілує її та голубить» [28, 71]; «Цілує її» [2, 450]; [2, 468]; [9, 54]; [10, 362]; [10, 377]; [12, 396]; [25, 44]; [26, 248]; [26, 53]; [26, 290]; [26, 333]; [42, 549]; «Цілує Настю» [40, 194]; «Цілує Олексія» [42, 513]; «Цілує панні руку» [39, 198]; «Цілує проскуру і ставляє на божницю, а потім чоломкається з Мар'єю Уласовною» [5, 56]; «Цілує руку» [2, 447]; [42, 476]; «Цілує старому руку» [39, 151]; «Цілує у неї руку» [2, 392]; «Цілує» [2, 402]; [2, 449]; [10, 362]; [12, 413]; [17, 419]; [41, 598]; [42, 524]; «Цілується з Василюю і потім іде до фортепіано» [28, 47]; «Цілується з деякими» [8, 66]; «Цілується з Зінькою» [9, 60]; «Цілується з карфагенцем» [2, 390]; «Цілується з Латином» [2, 467]; «Цілується з Романом і Хведосою» [9, 72]; «Цілується з усіма» [43, 207]; «Цілується з Хомою» [4, 284]; «Цілується і в руку цілує» [20, 204]; «Цілується» [4, 283]; [4, 284]; [28, 70]; [43, 206]; [43, 207]; «Цілюють їй ручку» [5, 68]; «Цілюються з Панасом» [32, 138]; «Цілюються» [5, 61]; [5, 64]; [5, 64]; [5, 66]; [9, 68]; [15, 128]; [16, 82]; [20, 205]; [26, 247]; [26, 262]; [26, 333]; [26, 335]; [32, 138]; [33, 221]; [40, 176]; [40, 177]; [40, 177]; [42, 513]; «Частує і цілюються» [34, 336]; «Чмокнувши його в губи, пішла» [2, 372].

ПЛАЧ, РИДАННЯ, ХЛИПАННЯ

В синкопованому ритмі вистав переходи від поцілунків до плачу і ридання — цілком органічні, однак рвучкі, що свідчить про імпульсивність персонажів:

«Більш плаче» [7, 178]; «Вийшла з хати і витира рукавом очі» [9, 57]; «Виніма хусточку і витира йому очі» [17, 419]; «Витира

очі рукавом» [6, 459]; [42, 523]; «Витира очі хвартухом» [22, 325]; «Витира хвартухом очі» [22, 311]; «Витира очі» [20, 245]; [22, 312]; [25, 46]; [26, 295]; [40, 193]; «Витира полою очі» [42, 545]; «Витира сльози» [2, 380]; [35, 28]; [42, 506]; «Втира рукавом очі і сміється крізь сльози» [8, 107]; «Втира сльозу» [39, 150]; «Входить, держачи в одній руці пляшку, а другою хвартухом витирає очі» [22, 303]; «Входе ридаючи» [35, 41]; «Гірко заридала» [2, 380]; «Довго плаче, далі схоплюється» [8, 117]; «З плачем» [30, 516]; «З радощів і плаче, і сміється» [8, 60]; «З сльозами» [7, 186]; [32, 129]; «За сльозами не може говорити» [12, 433]; [25, 18]; «Заплакала» [28, 80]; «Заридав» [40, 178]; «Заридав і впав на лаву» [8, 116]; «Заридала» [5, 78]; [14, 527]; «Заридала і впала лицем в подушки» [17, 462]; «Заридала і впала на подушки» [28, 104]; «Заридала, припавши до столу» [35, 28]; «Здержує сльози» [25, 22]; «Знов плаче» [38, 326]; «Коваль плаче» [25, 47]; «Одвернулася і здержує себе, щоб не заридать» [15, 130]; «Одходить і ніби плаче» [41, 609]; «Підійма Домаху, за сльозами ледве промовля» [15, 168]; «Пішла, втираючи сльози» [35, 47]; «Плаксиво» [2, 385]; «Плаче й цілує шаблю» [25, 20]; «Плаче, припавши йому до плеча» [26, 248]; «Плаче» [4, 251]; [5, 78]; [5, 98]; [6, 473]; [7, 180]; [7, 186]; [8, 116]; [15, 170]; [38, 332]; [22, 323]; [25, 17]; [25, 19]; [25, 22]; [25, 23]; [25, 46]; [29, 141]; [36, 107]; [39, 161]; [42, 490]; «Плачет» [1, 242]; [1, 361]; [1, 372]; «Плачучи дає шаблю» [25, 22]; «Плачучи припада до одвірка» [15, 178]; «Плачучи» [15, 179]; [21, 522]; [25, 18]; [37, 199]; [38, 364]; «Плачучи, схиляється до стола» [37, 235]; «Почина плакати» [26, 291]; [26, 292]; [31, 162]; «Почина плакати» [27, 346]; [7, 177]; [20, 214]; [35, 25]; «Почина ридати» [17, 422]; «Почина хлипати» [26, 295]; «Почина хлипати» [27, 331]; «Почина хникати» [26, 276]; «Починає ридати, потім потроху стихає» [18, 303]; «Починає ридати» [18, 302]; [40, 207]; «Починає ридати» [42, 549]; «Припада до руки і плаче» [10, 391]; «Рида» [12, 433]; [12, 438]; [37, 218]; «Ридає» [6, 459]; [17, 473]; [26, 340]; [40, 190]; «Ридає над трупом» [18, 309]; «Ридаючи, біжить до Семена й падає йому на шию» [8, 106]; «Ридаючи, закрива лице руками» [2, 398]; «Ридаючи, пада до грудей батькові» [25, 23]; «Ридаючи, пада йому на шию» [25, 47]; «Ридаючи, пада на стіл» [6, 463]; «Ридаючи, припада лицем до землі» [25, 51]; «Ридаючи, хутко пішла» [17, 481]; «Ридаючи» [2, 397];

[6, 459]; [7, 99]; [8, 22]; «Рыдаєт» [1, 249]; [1, 376]; «Рыдая» [1, 247]; [1, 376]; «Сидить на полу [постель вроді топчана — примітка М. Кропивницького — 12, 239] і плаче» [11, 239]; «Упала йому на плече і заридала» [10, 360]; «Упала до плеча Хотини і ридає» [21, 534]; «Утира сльози» [26, 289]; «Хлипа» [6, 465]; [8, 107]; [21, 22]; [26, 324]; [33, 197]; [43, 200]; «Хлипає» [5, 98]; [6, 465]; [8, 107]; [21, 522]; [26, 324]; [33, 197]; [35, 13]; [43, 200]; «Хлипаючи» [2, 377; 14, 546]; «Цілує його ридаючи» [18, 304]; «Чапко втира рукавом очі і сміється крізь сльози» [8, 107].

СОН

Інколи персонажі діють у напівсонному або ж навіть сонному стані, позіхаючи, дрімаючи, куняючи, лежачи (на печі):

«Виходе з хати, позіха» [12, 406]; «Дріма» [4, 263]; [16, 86]; «Дрімає» [5, 97]; «Дрімаючи» [5, 96]; «Засипа» [2, 414]; [4, 263]; «Засипає» [16, 86]; [34, 344]; «Заснув» [18, 277]; [42, 539]; «Заснула» [5, 97]; [8, 103]; «Зіва» [2, 404]; «Іван [спить] доли, біля печі, на соломі» [8, 16]; «Крізь сон» [8, 118]; [12, 436]; [16, 86]; [18, 277]; [18, 278]; [25, 34]; [30, 18]; «Куняє» [16, 86]; «Лежать невірники в кайданах» [25, 36]; «Ляга доли» [42, 516]; «Ляга і засина» [34, 343]; «Ляга і захріп» [42, 542]; «Ляга на постіль» [5, 95]; «Ляга» [4, 262]; [16, 86]; [31, 149]; [34, 343] «Ляга доли» [5, 96]; «Ніби дрімав» [22, 284]; «Одарка [спить] на полу» [8, 116]; «Підводиться, сонна» [16, 89]; «Після того сплюнув і позіхнув» [2, 407]; «Позіха» [4, 263]; [10, 352]; [10, 357]; [10, 384]; [10, 398]; [34, 330]; [34, 330]; «Позіхає» [2, 369]; [5, 93]; [5, 94]; [5, 96]; [5, 96]; [35, 20]; «Позіха і засинає» [41, 599]; «Поліз на піч і ліг» [38, 351]; «Поліз на піч» [38, 344]; «Почина дрімать» [2, 413]; «Пробудилася» [29, 149]; «Прокидається на похмілля під лавою» [2, 403]; «Прокинувся» [8, 118]; [34, 345]; [42, 541]; [42, 543]; «Прокинулась» [5, 97]; [8, 104]; «Просипається» [17, 489]; [34, 330]; [34, 330]; [34, 330]; [34, 331]; [34, 345]; [41, 599]; «Просипається і підведе голову» [34, 360]; «Сидячи на скалі, куняє» [2, 370]; «Сонна» [16, 86]; «Сонний» [30, 518]; [38, 338]; «Спить біля столу, на лаві» [8, 116]; «Спить на канапці» [40, 191]; «Співа сонний» [30, 518]; «Суховій лежить на хаті» [34, 356]; «У сні» [2, 456]; «Бере соломинку і лоскоче йому в носі [коли той спить]» [38, 338].

ДІТИ

Серед «дійових осіб» у Кропивницького доволі часто зустрічаються діти — від немовлят, які зазвичай «виконують ролі» знаків жертв, до дітей, котрі на тлі пейзажу беруть участь у масових сценах, що мусять викликати замилювання і розчулення:

«Б'є злегенька дитину по руці» [9, 38]; «Бере дитину за руки» [15, 169]; «Бере дитину і почина гратись» [20, 206]; «Бере дитину» [20, 204]; «Бере і цілує сина [немовля]» [20, 252]; «В глибині кону дзвіниця і баркан; ближче, поліворуч: “Волостное правление”, праворуч крамниця з табличкою: “Боколеная лафка”. Біля дзвіниці, на східцях, старці; подекуди снують діти з крашанками» [9, 7]; «Взяла в Домахи дитину» [15, 180]; «Взяла дитину» [28, 87]; «Виходить молодиця, у неї на одній руці дитина, на плечах клунок і колиска, другою рукою веде малого хлопця, позад її дівчина год дев'яти волоче граблі» [6, 482]; «Дає дитину Тетяні» [20, 208]; «Дає їй дитину» [28, 86]; «Дай йому дитину» [15, 169]; «Дитина підняла рев» [5, 97]; «Дитина почина пхикать» [28, 86]; «Діти підбігають до повітки» [17, 478]; «Діти сміються» [39, 141]; «До дитини» [15, 168]; [15, 169]; «Довго дивиться на дитину» [15, 169]; «З дитиною на руках то підійде до криниці, то одійде» [40, 215]; «З дитиною на руці» [9, 34]; «З ляком відкинулася на цямрину і ненароком зіпхнула дитину в криницю» [40, 216]; «Захиталась і вхопилась за стовп, дитина падає з рук» [28, 86]; «Здалеку чутно лемент, котрий наближається, потім виходять спершу молодиці, потім чоловіки і діти всякого зросту» [20, 265]; «Кидається до люльки, бере дитину і підносить до нього» [28, 107]; «Кидається на дітей з батогом» [17, 479]; «Кладе дитину на цямрину» [40, 216]; «Несе на руках хлопця годів десяти» [5, 94]; «Нянька побігла і через мить вертається з шклянкою з водою» [28, 87]; «Під бурнусом несе дитину» [15, 159]; «Підносе дитину» [15, 169]; «Підхоплює дитину» [28, 86]; «Припада до дитини й співа» [15, 172]; «Сходяться хлопці і діти» [40, 212]; «Туле дитину до серця» [28, 84]; «Туле його [немовля] до грудей і обцілює» [15, 180]; «Усміхаючись, показує на дитину» [9, 34]; «Хутко вбіга з дитиною на руках» [20, 252]; «Чукає [бере за чуба] дитину» [15, 170].

РИТУАЛИ

Дуже багато у Кропивницького сцен, природа яких розкривається лише у контексті інших ремарок. Передусім це стосується різноманітних «чаркувань» та ін. Інколи вони сприймаються як побутові малюнки з критикою п'янства та ін. Насправді, у контексті з іншими, ці ремарки вказують на побутові ритуали, якими насичені твори Кропивницького. Серед них — різноманітні «кланяються», «чоломкаються» та ін.:

«Амата низько уклоняється і, мало не плюнувши, хутко виходить» [2, 440]; «Вклоняється старому до ніг» [25, 22]; «Всі встають з-за столу і дякують хазяїнам, уклонившись перш до божниці» [5, 76]; «Встає і кланяється» [20, 209]; «Встає і уклоняється» [25, 40]; «Встають і кланяються» [5, 106]; «Входять посли, за ними несуть дари. Посли тричі низенько кланяються Латинові» [2, 444]; «Дають йому чолом» [34, 316]; «Кланяється в ноги» [40, 222]; «Кланяється Демкові» [43, 232]; «Кланяється низько» [3, 229]; «Кланяється» [2, 385]; [2, 449]; [2, 467]; [4, 299]; [5, 56]; [7, 173]; [10, 363]; [10, 368]; [11, 243]; [15, 176]; [17, 472]; [18, 262]; [18, 272]; [20, 207]; [20, 268]; [26, 275]; [26, 339]; [28, 48]; [28, 49]; [29, 158]; [31, 161]; [31, 164]; [33, 219]; [33, 220]; [34, 336]; [34, 349]; [35, 54]; [38, 341]; [39, 171]; [39, 171]; [40, 194]; [42, 481]; [42, 527]; [42, 528]; [42, 530]; [42, 530]; «Кланяються одне одному» [41, 583] «Кланяються» [29, 158]; [34, 321]; [41, 584]; «Кланяючись панам» [28, 48]; «Кланяючись» [2, 438]; «Кланяясь» [1, 250]; «Низько вклоняється» [25, 23]; «Низько уклоняється» [42, 475]; «Парубки тимчасом чолокаються з дівчатами: дівчата соромляться, штовхають одна одну. Інша ховається від парубка за дівчат» [8, 80]; «Пііта виходе і кланяється» [2, 443]; «Подає пиріг завдовжки з аршин і ланяється» [2, 445]; «Почоломкався і пішов» [39, 186]; «Почоломкався» [37, 192]; [18, 261]; «Почоломкавшись» [37, 220]; «Уклонився і ідійшов» [5, 69]; «Уклонивсь» [42, 498]; [42, 498]; [42, 498]; [42, 498]; «Уклонившись Дідоні у пояс, обніма її і цілує» [2, 380]; «Уклонившись низенько» [2, 379]; «Уклонившись, відходе, промовляючи набік» [42, 475]; «Уклонившись, почина промовляти під музику» [42, 530]; «Уклонившись» [2, 407]; «Уклоняється кошовому» [42, 518]; «Уклоняється поважно» [42, 514]; «Уклоняється» [2, 406];

[42, 497]; [42, 497]; [42, 518]; «Уклоняючись на всі чотири сторони, щоразу промовляє» [40, 221]; «Цілує проскуру і ставляє на божницю, а потім чоломкається з Мар'єю Уласовною» [5, 56]; «Чоломкавшись, пішов» [12, 429]; «Чоломкається з Демком» [43, 231]; «Чоломкається з Максимом» [12, 421]; «Чоломкається з ним» [6, 455]; «Чоломкається з Романом» [9, 19]; «Чоломкається» [2, 387]; [5, 70]; [5, 99]; [7, 169]; [10, 368]; [10, 378]; [15, 129]; [17, 404]; [17, 417]; [17, 438]; [17, 443]; [18, 267]; [18, 267]; [18, 299]; [18, 308]; [20, 211]; [20, 214]; [20, 207]; [20, 257]; [20, 236]; [20, 260]; [22, 292]; [22, 300]; [23, 132]; [26, 258]; [26, 312]; [26, 36]; [35, 38]; [35, 38]; [36, 75]; [36, 91]; [36, 96]; [37, 191]; [37, 207]; [37, 208]; [37, 227]; [38, 330]; [38, 330]; [38, 345]; [38, 346]; [8, 357]; [38, 357]; [38, 357]; [38, 362]; [38, 362]; [38, 366]; [43, 201]; [43, 231]; «Чоломкаються з дівчатами» [13, 17]; «Чоломкаються, другі дівчата те ж роблять» [26, 251]; «Чоломкаються» [2, 447]; [4, 283]; [4, 283]; [20, 271]; [22, 310]; [24, 78]; [26, 249]; [26, 249]; [26, 262]; [26, 263]; [28, 91]; [28, 95]; [35, 38].

ХАРЧУВАННЯ / ЧАСТУВАННЯ⁷⁸

Харчування також має у Кропивницького напівритуальний характер, зазвичай воно обставляється багатьма діями і реквізитом, навіть якщо йдеться про простий сухар:

«Батько йде до мисника, бере пляшку і чарку, мати лагодить горшки» [31, 157]; «Батько частує, мати ставляє страву» [31, 158]; «Бере з річки ложкою воду і заїда сухарем» [28, 90]; «Бере з столу бублика і доїда, потім бере щоти, сіда долі і виклада» [30, 518]; «Взяв ложку і тільки покуштував» [42, 488]; «Взяв пальцями м'ясо і натика на виделку» [20, 208]; «Взяв сухар» [31, 149]; «Взяв харч, іде до дверей» [38, 331]; «Взяла [посудину]» [28, 68]; «Взяла миску» [28, 67]; «Вийма сахар» [26, 316];

⁷⁸ Навряд чи бути перебільшенням твердження, що від середини XIX століття різноманітні сцени частувань, бенкетувань стають ледве не обов'язковим елементом вистави, на відміну від театру XVII століття, де подібні сцени були рідкістю і зазвичай переростали у символічні — як вечеря Дон Жуана з Командором. Однак тут існує й інша відмінність — вистава XVII століття, принаймні у придворному театрі, була *оточена* бенкетом і була його естетичною складовою. Звідси й походять жанри *Tafelspel*, *Tafelmusic* та інші застольні розваги, котрі супроводжували святкові бенкети.

«Вийма сухар і ложку» [28, 90]; «Виймають і ставлять на припічок [страви]» [9, 70]; «Виходе з людської з полумиском і ложкою» [28, 65]; «Виходе з низкою бубликів і з мілкими грішми в жмені» [38, 317]; «Ганна вносить пляшку і закуску» [29, 130]; «Гризе сухар» [28, 90]; «Дає сухар» [31, 149]; «Дає шмат хліба» [38, 334]; «Дівчата вносять жарене» [5, 73]; «Дівчата сідають на лавах, готують вечерю, інші ложки перемивають та полумиски; одна дівчина взяла курей і пішла з хати» [8, 78]; «Дівчата становлять на стіл закуску» [8, 82]; «З'їв сало» [22, 322]; «Закусують» [5, 101]; «Збирають посуду з столів, скатерки, пляшки і інше» [28, 35]; «Здійма з потилиці шматок хліба, бере дрібок солі, ложку і миску, у котру налива води і почина їсти» [26, 319]; «Знов кладе пироги» [19, 137]; «Зняв з полиці хліб і дає» [39, 158]; «Їсть жадно» [38, 334]; «Їсть солоний огірок, входячи з бокових дверей» [43, 217]; «Їсть» [4, 262]; [17, 419]; [22, 322]; [25, 16]; [28, 65]; [28, 65]; [28, 91]; [33, 213]; [38, 321]; [39, 158]; [42, 486]; [42, 487]; «Куштує страву» [42, 483]; «Лиже ложку» [28, 65]; «На терасі сидить Ксенія Михайловна і налива кофе, нянька приносе сливки й хліб» [36, 94]; «Несе страву» [19, 116]; «Одломав кусок і їсть» [22, 297]; «Перебива каменем сухаря і дає» [28, 90]; «Перед ними графинчик, дві чарки і шматочок хліба» [37, 189]; «Перемива біля порога ложки» [26, 318]; «Підставляє свою тарілку» [5, 73]; «Подає [шматочок хліба], він їсть» [37, 208]; «Подає миску і інше» [42, 486]; «Подає на стіл» [38, 349]; «Подає пироги» [19, 137]; «Подають страву» [20, 206]; «Понесла ложки і вилки» [28, 35]; «Почина бить горіхи і їсть» [19, 123]; «Почина їсти» [28, 66]; «Прибира ложки і тарілки з столу» [12, 415]; «Ріже хліб» [39, 158]; «Розстилає на траві рушника і ставляє страву» [19, 117]; «Сіда до столу і пише» [24, 67]; «Сіда до страви» [19, 117]; «Слуги вносять [закуску]» [2, 405]; «Слуги ставлять тарілки, посуду і миски» [2, 382]; «Ставе тарілку перед Еолом» [2, 370]; «Ставить горшки в піч» [19, 127]; «Ставляє горшки з водою» [19, 122]; «Схопив Герцика однією рукою за комір, а другою силкується всунути йому в рот ложку» [42, 488]; «Хова в торбу [сухар]» [31, 149].

Інколи відправи супроводжуються й дотепними прислів'ями: «Ти митець і ложки лизать» [28, 66].

ЧАРКУВАННЯ⁷⁹

На ритуальний характер чаркування вказує кількість подібних ремарок, які перетворюються на розгорнуті пластичні сюїти.

«Бере [чарку]» [20, 207]; «Бере в рот горілку і сприскує» [26, 246]; «Бере пляшки» [30, 516]; «Бере пляшку і чарку» [8, 82]; «Бере пляшку і частує» [35, 36]; «Бере пляшку» [28, 67]; «Бере сало й хутко їсть» [8, 82]; «Бере склянку» [26, 311]; «Бере стакан з горілкою» [26, 246]; «Бере стакан і п'є» [26, 241]; «Бере чарку і промовля» [4, 284]; «Бере чарку» [10, 363]; [20, 207]; [39, 159]; «Бере, налива, п'є, потім частує» [43, 226]; «Варка достає [пляшку]» [43, 214]; «Варка подає [чарку]» [43, 215]; «Взяв пляшку й вилива з неї горілку додолю» [28, 66]; «Взяв пляшку і чарку» [10, 390]; «Взяв чарку, мовчки здоровкається і п'є» [15, 138]; «Взяв чарку» [35, 15]; «Взяла пляшку і чарку» [35, 8]; «Вийма з кишені пляшку» [17, 478]; «Вийма з кишені штоф з горілкою» [21, 533]; «Вийма пляшечку» [17, 419]; «Вийма пляшку з горілкою і бублик» [30, 505]; «Вийма пляшку і другі пляшки бере у парубків і ставляє на стіл <...> Дівчата пораються і ставлять на стіл страву» [13, 29]; «Вийма пляшку і чарку» [30, 513]; «Випив і дає Кононові» [20, 206]; «Випив і наслуха» [10, 391]; «Випив і підніс писареві» [22, 293]; «Випив і частує галушку» [10, 363]; «Випив і частує» [38, 353]; «Випив стакан вина» [26, 307]; «Випив, почина грати і співати» [2, 384]; «Випив, як і другі» [5, 75]; «Випив» [2, 405]; [4, 282]; [4, 294]; [4, 296]; [4, 296]; [4, 296]; [6, 475]; [6, 476]; [8, 82]; [10, 390]; [10, 391]; [10, 398]; [15, 139]; [15, 141]; [18, 274]; [20, 207]; [22, 281]; [22, 289]; [22, 290]; [26, 246]; [28, 66]; [30, 505]; [30, 506]; [30, 508]; [31, 158]; [31, 158]; [31, 158]; [34, 318]; [35, 15]; [35, 17]; [35, 36]; [35, 37]; [35, 8]; [42, 509]; [42, 534]; [42, 538]; [42, 539]; [43, 226]; [43, 229]; [43, 230]; «Випива разом дві чарки» [42, 509]; «Випива і частує» [34, 318]; «Випива» [2, 384]; [6, 473]; [6, 475]; [8, 107]; [10, 392]; [20, 207];

⁷⁹ Величезна кількість ремарок «п'яного» жанру — не належить до оригінальних рис Кропивницького. Схожі ремарки зустрічаємо й у інших драматургів XIX століття — І. Котляревського, у Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка. Однак у виставах Кропивницького, — писав О. Суворін, — «и в подробностях, и в общей картине какая эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого и грубого» (Суворин А. Хохлы и хохлушки. — СПб., 1907. — С. 4–5).

[31, 157]; [31, 157]; [34, 315]; [34, 318]; [35, 15]; [39, 159]; [42, 509]; [43, 215]; [43, 226]; [43, 228]; [43, 229]; «Випиває» [17, 470]; «Випивають» [5, 72]; [26, 261]; [28, 37]; «Випила і підносе старшині» [30, 505]; «Випила і частує Степаниду» [35, 11]; «Випила» [6, 473]; [17, 495]; [35, 12]; [43, 215]; «Випили» [5, 73]; [5, 74]; [5, 77]; «Віддає пляшку» [6, 474]; [28, 67]; «Вносе вино в пляшках на підносі і стакани» [26, 307]; «Вносить [пляшку]» [43, 226]; «Вносить питво і їство і ставляє на стіл» [42, 538]; «Волгин выпил и коленцем подставляет рюмку» [1, 335]; «Вынимает из кармана флакон, рюмку, выпивает и подносит Волгину» [1, 334]; «Вынимает со шкафа бутылочку с водкою» [14, 156]; «Вынув бутылку из кармана, наливает ему и снова прячет» [1, 335]; «Выпив» [1, 338]; «Выпивает и подносит Приблуде» [4, 156]; «Выпивает и подносит» [14, 158]; [14, 159]; «Выпивает» [14, 156]; [14, 157]; «Выпивши» [1, 288]; «Віддає кунтуш, Варка подає мед, частує дівчат» [42, 510]; «Дає гроші, потім частує» [17, 496]; «Дає йому бутылку» [17, 504]; «Дає йому пляшку, але з рук не випуска» [39, 171]; «Дає їй пляшки» [28, 41]; «Дає пляшку [горілку]» [22, 280]; «Дає пляшку» [22, 293]; [30, 514]; «Дає старшині [чарку]» [10, 397]; «Дає Явдокимові пляшку і чарку і йде до вікна» [10, 390]; «Двоє запорожців викочують барило з горілкою» [25, 28]; «Дивиться на пляшку» [10, 390]; «Допива і заїда маковником» [2, 376]; «Допива» [2, 377]; «З пляшкою в руці» [9, 42]; «Закусює» [22, 290]; [35, 36]; «Заховав пляшку» [20, 211]; «Збирають посуду з столів, скатерки, пляшки і інше» [28, 35]; «Зливає [залишки горілки після гостей]» [22, 288]; «Знов п'є» [30, 514]; «Зовсім вже п'яний» [30, 516]; «Кидається на неї [забрати пляшку]» «Борюється з жінкою [забрати пляшку]» [22, 293]; «Кожен що-небудь несе — пляшку або закуску» [17, 465]; «Корчма <...> На стіні лампа горить. За перегородкою горілка, пляшки, чарки і закуски <...>. Шинкар за стойкою; на вуглі столу сидять три мужики, п'ють горілку і закускують, на другім вуглі Килина і солдат теж частуються» [17, 492]; «Куштує» [10, 397]; «Налив ему рюмку» [1, 340]; «Налив чарку і випив, а за нею і другу» [42, 534]; «Налив» [6, 473]; «Налива всім філіжанки» [2, 388]; «Налива горілку» [15, 138]; «Налива йому три чарки підряд» [5, 72]; «Налива йому. Шльома підходе, п'є вино; обоє починають джереготать» [23, 130]; «Налива і випи-

ва» [10, 392]; «Налива і випивають» [5, 101]; «Налива і дає» [42, 534]; «Налива і дивиться на горілку» [10, 390]; «Налива і п'є» [22, 292]; [23, 127]; [32, 142]; [34, 331]; «Налива і підносе старшині» [10, 397]; «Налива і частує» [4, 282]; [17, 492]; [17, 495]; «[Налива] із другої сулії» [2, 380]; «Налива мед» [40, 176]; «Налива собі чарку і п'є» [40, 175]; «Налива стакан наливки і випива» [17, 503]; «Налива чарки» [5, 75]; [5, 77]; «Налива чарку і підносе Олексієві, потім всіх частує» [42, 518]; «Налива чарку і підносе» [35, 12]; «Налива чарку» [8, 109]; [22, 304]; «Налива» [2, 383]; [4, 282]; [4, 283]; [4, 296]; [5, 73]; [10, 363]; [10, 364]; [10, 390]; [10, 391]; [17, 503]; [20, 206]; [20, 207]; [22, 291]; [22, 293]; [26, 264]; [30, 505]; [30, 506]; [30, 508]; [30, 514]; [31, 157]; [34, 315]; [35, 12]; [35, 15]; [35, 36]; [35, 37]; [38, 350]; [40, 165]; [40, 167]; [42, 510]; [42, 538]; [42, 538]; [42, 539]; [42, 551]; [43, 228]; «Наливает и дает ему» [1, 338]; «Наливает» [14, 156]; [14, 157]; [14, 158]; [14, 159]; «Наливає чарки» [26, 261]; «Наливає чарку і підносе Христі» [35, 14]; «Наливає чарку» [18, 276]; [21, 533]; «Наливає» [18, 271]; [35, 11]; «Наливають вино і чокаються» [28, 36]; «Несе горілку» («Несе горілку і оселедця» [34, 339]; «Несе мед <...> Ставить на стіл» [40, 165]; «Несучи сало і ковбаси» [4, 247]; «Одарка частує його» [8, 107]; «Оддає [чарку]» [20, 207]; «Одійма пляшку» [22, 293]; [39, 171]; «Однявши пляшку у Самрося, пха його» [9, 43]; «Одив трохи, частує Морозиху» [8, 82]; «Одпива» [20, 207]; [30, 513]; [35, 11]; [35, 15]; «Оксана вносить самовар, а Степанида пляшку з горілкою і закуску» [32, 139]; «П'є [горілку]» [22, 280]; «П'є вино» [23, 115]; [23, 130]; [23, 131]; [26, 313]; [26, 316]; [26, 317]; «П'є горілку» [10, 363]; «П'є дві [чарки]» [30, 516]; «П'є і частує» [18, 274]; «П'є нахильці» [10, 397]; [39, 171]; «П'є» [2, 377]; [2, 403]; [4, 269]; [4, 270]; [4, 283]; [4, 296]; [5, 74]; [6, 476]; [8, 82]; [10, 364]; [18, 275]; [18, 277]; [20, 206]; [22, 293]; [22, 304]; [26, 311]; [26, 312]; [28, 36]; [31, 158]; [32, 142]; [34, 315]; [34, 318]; [35, 12]; [35, 14]; [35, 15]; [40, 165]; [42, 476]; [42, 482]; [42, 509]; [42, 535]; [42, 538]; [42, 542]; [42, 551]; [43, 228]; «П'ють» [4, 270]; [4, 282]; [8, 108]; [8, 108]; [11, 246]; [18, 274]; [28, 37]; [40, 167]; «Павло з підносом, на котро- ром три графинчика і чарки, Горпина з закускою» [26, 261]; «Пеклюються і подають горілку і закуску» [8, 107]; «Передивляється пляшки» [22, 288]; «Перехрестив чарку і випив» [31, 157]; «Піди-

йшла до столу, хутко налила стакан наливки <...> Випива» [17, 503]; «Підносе [колганівку]» [34, 314]; «Підносе йому ко-рець» [40, 165]; «Підносе на тарілці чотири чарки» [4, 269]; «Підносе Ничипорові горілку» [33, 216]; «Підносе [чарку]» [34, 318]; «Підносить Енеєві казанок сивухи, він її одним духом випива. Після того сплюнув і позіхнув» [2, 407]; «Підносить Рибкіну» [32, 142]; «Підставля чарку» [43, 229]; «Після обіда. Зало. Столи, покриті скатерками, скрізь посуда, пляшки, ножі, вилки, чарки, стакани. З правого боку фортепіано, біля нього пюпітр. Обстановка багата і розкішна» [28, 35]; «Подає [чарку]» [10, 397]; «Подає Вартоломееві пляшку» [28, 66]; «Подає пляшку і стакани» [17, 501]; «Подає пляшку і чарку» [35, 12]; «Подає пляшку» [10, 397]; «Подають і частують» [42, 511]; «Подливаєт» [1, 335]; «Показує пляшки [могорич]» [39, 176]; «Показує пляш-ку» [10, 363]; «Понесла ложки і вилки» [28, 35]; «Почастував му-зик, потім хазяйку, музика почина грать польку, дівчата і па-рубки танцюють» [13, 30]; «Почастував ще» [35, 17]; «Почасту-вавши, передає Медзері хліб» [15, 141]; «Почастувались» [22, 291]; «Почина плакати» [17, 495]; «Приносе пляшечки і дає Нарцисі» [17, 423]; «Приносять посуду і, виливши з барила го-рілку, п'ють коряками» [25, 29]; «Припада і п'є [горілку]» [28, 67]; «Приська п'є» [30, 514]; «Прокрадується і бере свою пляшку і чарку, зника» [30, 511]; «Пьет» [14, 158]; «Рибкін бере горілку» [32, 142]; «Розказуючи, він крадькома щось підсипав у сулію. Налива і частує» [42, 538]; «Сидячи на кіннім возі, на борозі з горілкою, частує хлопців» [40, 213]; «Слуга підносить [горілку]» [2, 404]; «Солдат тимчасом частує Килину і сам ви-пива» [17, 494]; «Солдат частує» [17, 498]; «Ставить [горілку]» [34, 339]; «Ставляє ще пляшечки на мисник» [43, 209]; «Станов-лять пляшки з горілкою» [8, 81]; «Старшина здоровкається і п'є» [10, 397]; «Старшина простяга руку до чарки, але Риндич-ка випила» [30, 506]; «Степанида подає чай, а Панас частує по черзі» [32, 142]; «Схиляється на стіл» [17, 496]; «Ті ж і Хведора з горілкою і закускою» [34, 317]; «Устав, бере барильце і п'є» [25, 28]; «Ухопила пляшку і п'є нахильці» [6, 474]; «Ухопила пляшку» [6, 476]; «Хапа бутилку» [17, 504]; «Хильнула» [30, 514]; «Хова пляшку за пазуху» [10, 396]; «Хова пляшку і бублики» [30, 518]; «Хоче випить» [35, 12]; «Хоче налить» [22, 293]; «Хутко

частує його» [43, 228]; «Ціде з пляшки» [23, 137]; «Частує <...> П'ють» [15, 139]; «Частує бабу» [39, 159]; «Частує бандуриста» [2, 384]; «Частує Веклу» [10, 364]; «Частує і цілуються» [34, 336]; «Частує Івана» [8, 82]; [8, 84]; «Частує Катрю» [10, 364]; «Частує Мартина» [6, 475]; «Частує магір» [31, 157]; «Частує Морозиху» [8, 82]; «Частує парубків» [8, 84]; «Частує Пріську» [30, 513]; [30, 516]; «Частує Риндичку» [30, 517]; «Частує Самрося» [9, 73]; «Частує старшину» [30, 516]; «Частує Стеху» [6, 473]; «Частує» [4, 294]; [6, 476]; [8, 86]; [11, 245]; [16, 106]; [17, 493]; [17, 495]; [20, 206]; [22, 280]; [22, 281]; [22, 289]; [22, 290]; [22, 292]; [30, 505]; [30, 510]; [30, 514]; [34, 339]; [34, 340]; [35, 15]; [35, 16]; [35, 17]; [38, 353]; [39, 159]; [42, 552]; [43, 215]; [43, 226]; [43, 228]; [43, 229]; «Частуються» [4, 296]; [17, 493]; [17, 496]; [18, 275]; [40, 177]; [42, 552]; [43, 228]; «Чита ярлика на пляшці» [43, 228]; «Чокаються і п'ють» [17, 502]; «Шинкар подає горілку і закуску» [17, 494]; «Шинкар подає питво і здачу» [17, 498]; «Шинкар подає» [17, 493]; [17, 496]; [17, 498]; [17, 501]; «Шука пляшку» [39, 158]; «Ще п'є» [10, 397].

Поведінку персонажів після частувань Кропивницький коментує таким чином:

«Бере графин з водою і лє собі на голову» [37, 229]; «Вдає з себе тверезого» [17, 456]; «Вже під чаркою» [6, 451]; «Витира голову рушником» [37, 229]; «Навеселе» [1, 237]; «Промиває [очі горілкою]» [34, 343]; «П'явенька» [9, 39]; «П'явенький» [30, 512]; «П'яний» [15, 168]; [30, 502]; «Під чаркою» [9, 27]; [9, 49]; [15, 177]; [16, 80]; [16, 85]; [17, 447]; [17, 463]; [32, 128]; [43, 227]; «Трошки під чаркою, співа» [40, 198] та ін.

КУРІННЯ⁸⁰

Так само ритуальний, а не побутовий характер мають у Кропивницького сцени куріння, яких дуже багато у його творах.

«Бере курилку і кадить» [32, 126]; «Бере на канапці табачницю» [22, 283]; «Вийма люльку і набива тютюну» [34, 349]; «Вийма папіросу і закурює» [26, 278]; «Вийма папушу з кишені і нюха»

⁸⁰ У Михайла Старицького — «закуривает папиросу» (2), «закуривая сигару», «закурює і закашлюється» (1), «закурює папіросу», «закурює», «закурюють», «курить», «курить сигару», «робить цигарку і закурює»; в Івана Франка: — «закурює» (1), «курить» (1).

[3, 234]; [4, 305]; «Вийма пачку з табаком» [22, 311]; «Вийма портсигар» [20, 209]; «Вийма табакерку і нюха» [5, 65]; «Вийма трубку [куріння]» [23, 134]; «Вийма трубку» [26, 315]; «Вийма у нього з-за пазухи люльку, зламає кілька голівок із зірників і наклада в люльку; далі притрушує своїм тютюном і знов кладе люльку за пазуху» [10, 385]; «Виймає скільки пляшечок і баночок з кишень і ставляє на миснику» [43, 209]; «Виходять два чоловіки з мішками на плечах, з косами і з люльками в зубах» [6, 477]; «Віддає табачницю» [22, 289]; «Дає Гаврилові [тютюн]» [20, 209]; «Дає йому цигарку» [17, 439]; «Дає понюхати [тютюн]» [33, 192]; «Дає порттабак» [26, 326]; «Дає табакерку» [17, 438]; «Дає тютюн» [39, 168]; «Дає шпички» [23, 134]; «Зажигає папіросу» [17, 412]; «Закурив» [10, 387]; [22, 283]; «Закуриває папіросу и, взяв роль, садиться у стола» [1, 228]; «Закурила» [22, 312]; «Закурили» [20, 209]; «Закує папіросу» [27, 342]; «Закурює» [10, 386]; [17, 418]; [17, 433]; [20, 209]; [22, 283]; [23, 134]; [26, 327]; «Закурюють» [28, 36]; [39, 168]; «Кладе йому в люльку тютюну» [10, 387]; «Креше вогонь і закурює» [2, 413]; «Креше вогонь, потім в клоччі роздува» [2, 399]; «Круте цигарку» [10, 386]; «Крутять папіроси» [22, 289]; «Крутять цигарки» [22, 311]; «Куре» [12, 386]; «Набиває люльку і викрешує вогню» [34, 343]; «Накладає люльку і запалює» [6, 478]; «Нюха [тютюн]» [33, 192]; «Пішов, набиваючи люльку тютюном» [5, 57]; «По подвір'ю лежать групами люде, курять люльки» [2, 432]; «Подає йому табак» [12, 389]; «Подає сірничок» [28, 36]; «Подекуди горять костри; біля кострів лежать запорожці, інші курять люльки, другі лагодять зброю, більш лежать перед вогнем» [25, 24]; «Робе цигарку» [13, 24]; [22, 283]; [26, 326]; «Сіда на призьбі і круте цигарку» [22, 300]; «Скрутив цигарку, одвернувся від дівчат і затулив вуха» [8, 78]; «Сховав табак» [12, 386]; «Хова табачницю в кишень» [22, 283].

ГРОШІ⁸¹

Існують повторювані мотиви й у реквізиті Кропивницького. Крім столових приборів, які супроводжують чаркування, це гроші — вони зазвичай виступають у ролі предмету конфлікту:

⁸¹ В Івана Франка «гроші» зустрічаються лише тричі і один раз «пфенінг», у Михайла Старицького — вісімнадцять разів.

«Баби скидають п'ятаки» [27, 341]; «Бере [гривню]» [2, 425]; «Бере [гроші]» [2, 425]; «Бере гроші» [7, 174]; [13, 19]; [27, 341]; «Бере дукача» [10, 396]; «Взяв [гроші]» [11, 253]; [24, 79]; [38, 332]; [42, 480]; «Взяв гроші, почина трезубцем махати» [2, 374]; «Взяв гроші» [10, 359]; [15, 182]; «Взяв карбованця і пішов» [28, 75]; «Взявши гроші» [26, 339]; «Взяла гроші» [38, 337]; «Вийма [гроші]» [43, 189]; «Вийма гаманець і ліче гроші» [37, 230]; «Вийма гроші і дає» [29, 135]; «Вийма гроші» [6, 453]; [7, 174]; [7, 176]; [10, 359]; [15, 181]; [17, 494]; [26, 317]; «Вийма два карбованця і кладе на стіл» [38, 344]; «Вийма з кишені і підкида на долоні [дукати]» [4, 268]; «Вийма з кишені карбованця» [15, 172]; «Вийма з кишені таляра» [42, 479]; «Вийма карбованця і дає» [28, 95]; «Вийма хутко з шухляди гроші» [12, 419]; «Виймає бумажник і лічить» [38, 337]; «Виймає з кишені гроші» [33, 187]; «Вийняв гроші» [33, 188]; «Віддає гроші» [11, 253]; «Віддає [гроші]» [35, 51]; «Вносить гроші» [42, 480]; «Вхопила гроші» [36, 108]; «Вынимает из кармана 20 копеек» [1, 334]; «Вырывает деньги» [1, 317]; «Герцик віддає [гроші]» [42, 480]; «Дав [гроші]» [28, 93]; [40, 171]; «Дав два п'ятаки» [27, 341]; «Даєт [деньги]» [1, 315]; [1, 321]; «Даєт деньги» [1, 235]; [1, 241]; «Даєт монету» [1, 266]; «Дає [гривеник]» [36, 81]; «Дає [гривняку]» [2, 408]; «Дає [гроші]» [28, 78]; «Дає [дукати]» [4, 271]; «Дає [дукача]» [10, 376]; «Дає [п'ятак]» [27, 341]; [34, 331]; «Дає [таляра]» [42, 479]; «Дає гроші, регочучи» [13, 19]; «Дає гроші» [2, 425]; [2, 427]; [10, 388]; [13, 28]; [15, 159]; [15, 172]; [18, 286]; [38, 337]; [24, 79]; [26, 305]; [28, 92]; [33, 187]; [40, 173]; [40, 173]; [42, 480]; [42, 502]; «Дає йому грошей» [2, 409]; «Дає йому гроші» [2, 374]; [17, 502]; [38, 332]; «Дає їй гроші» [20, 215]; [36, 107]; [41, 587]; «Дає їй дукача» [10, 376]; «Дає монету» [17, 480]; «Дає Смородині гроші» [23, 137]; «Дає сто рублів і випиха Агапона за поріг» [15, 182]; «Дають деньги» [1, 234]; «Дивиться на гроші» [28, 78]; «Жбурля йому гроші» [42, 503]; «Жбурляє гроші між людей» [34, 334] — щоб музики грали; «Жбурляє дрібні гроші» [34, 335]; «Жид нагнувся і взяв гроші ротом» [6, 454]; «Кида жменю грошей» [34, 349]; «Кида у бриль Семенові срібні гроші» [8, 9]; «Кидають Явдокимові гроші у жменю» [40, 168]; «Кинула в вікно гроші і пішла» [28, 78]; «Кладет перед ним деньги» [1, 316]; «Лічить [гроші]» [43, 189]; «Лічить гроші на долоні»

[43, 190]; «Не бере [дукача]» [10, 376]; «Отталкивает деньги» [1, 316]; «Парубки скидають Семенові гроші» [8, 69]; «Підкида гроші на руці» [42, 503]; «Побачив, що Герцик збира гроші» [42, 503]; «Показує бумажні гроші» [6, 451]; «Прячет в карман [деньги]» [1, 317]; «Считает [деньги]» [1, 322]; «Теж дав гроші» [2, 409]; «Хова в калитку і зав'язує [гроші]» [10, 388]; «Хова в кишеню [дукача]» [10, 396]; «Хова гроші у гаманець» [43, 190]; «Хова гроші» [33, 176]; «Ховає [гроші]» [38, 337]; «Ховає гроші» [42, 503]; «Хочет взятъ деньги» [1, 317]; «Хутко перелічив» [38, 337]; «Шука в кишені грошей» [41, 587]; «Шука в кишнях [гроші]» [15, 181].

КАРТИ

Інший елемент реквізиту — інколи дійового, подеколи лише для характеристики форм сільського байдкування — карти:

«Бере карти» [34, 354]; «Бере карту в губи» [5, 93]; «Бере карту і робить хвокуса зовсім незграбно» [18, 288]; «Бере у третього карту» [18, 287]; «Берет последню взятку [в карты]» [1, 236]; «Бросаєт карты на стол» [1, 232]; «Взяв карти» [26, 260]; [34, 353]; «Взяв карты» [1, 238]; «Взяла карти і вийняла короля» [5, 93]; «Виймає з кишені карти і тасує» [18, 286]; «Виймає карти» [8, 86]; «Відьма приймає [карту]» [34, 354]; «Вынимает карты» [1, 232]; «Грають [у карти]» [34, 353]; [34, 354]; [34, 354]; «Дивиться у карти» [34, 354]; «Дивиться у свої карти» [34, 354]; «Засматривает в карты Долинскому» [1, 238]; «Здав [карти]» [34, 353]; [34, 354]; «Здає [карти]» [26, 260]; [34, 353]; [34, 354]; «Играют [в карты]» [1, 241]; [1, 263]; «Играющие [в карты] уходят» [1, 264]; «Крие карти» [34, 353]; «Не дає [карти]» [18, 288]; «Отдаєт карты и отходит» [1, 241]; «Підійма свою карту» [34, 354]; «Показує [карту]» [18, 287]; «Показує карту [фокуси з картами]» [18, 287]; «Показує старшині карти» [26, 259]; «Показывает карты» [1, 231]; «Покриває і бере нові карти» [34, 354]; «Починають гратъ» [26, 260]; [26, 261]; «Придивляется на карты» [8, 86]; «Приносять карты» [34, 353]; «Програє [у карти]» [34, 353]; «Раздаєт карты» [1, 233]; «Розбирають карти» [26, 259]; «Розклада карти» [5, 93]; [5, 94]; «Семен і три парубки сідають на полу і грають у хвильки [карти], деколи при-

мовляють <...>» [8, 86]; «Тасує [карти]» [18, 287]; «Ховає карти» [18, 288]; «Ходє [у карти]» [34, 355].

Зрідка зустрічається гра в шашки:

«Грають у дамок» [5, 55]; «За столом грають у дамок» [5, 55]; «Посунув шашку» [5, 55].

ІНШИЙ РЕКВІЗИТ

В окремих випадках зустрічаємо й інші елементи реквізиту:

Щітка («Берет щетку, ставит в угол» [1, 271]; «Берет щетку» [1, 267]; [1, 271]);

Часи («Вийма годинника» [42, 482]; «Вийма часи і ключик» [43, 207]; «Підставля їй часи до вуха» [43, 207]; «Глянувши на часи» [24, 78]; «Дає годинника» [42, 484]; «Дає їй слухати» [43, 207]; «Дивиться на годинник» [39, 186]; «Дивиться на годинника» [36, 67]; «Дивиться на годинника» [42, 495]; «Дивиться на свій годинник» [20, 227]; «Дивиться на часи» [20, 203]; [20, 205]; [26, 255]; [37, 202]; [43, 231]; «Показує часи» [43, 213]; «Дивлячись на часи» [12, 421]; «Побачив часи» [20, 208]; «Почина заводити» [43, 208]; «Смотрит на часы» [1, 225]; [1, 228]);

Парик («Бере парики і передивляється» [7, 174]; «Показує парик» [7, 174]; [7, 176]; «Надіва йому на голову [парик]» [7, 174]);

Очки («Вийма очки» [39, 193]; «Плює на окуляри і витира» [39, 194]; «Надів окуляри, чита» [39, 194]);

Книга («Бере з зачіпка книгу і сіда за стіл» [43, 226]; «Бере якусь книжку і перегляда» [38, 357]; «Берет книгу» [1, 308]; «Взяв псалтиря і сів край столу» [39, 156]; «Взял книгу и как будто читает» [1, 243]; «Вийма книжку і дивиться на зорі» [12, 413]; «Встав і бере з полиці книжку» [26, 323]; «Кладе псалтиря на полицю» [39, 158]; «Один, дивиться у книгу» [5, 83]; «Подає книжку» [39, 196]; «Розверта книгу» [5, 83]; «Роздивляється книжку» [39, 196]; «Хутко хова за спину книгу» [39, 156]);

Записна книжка («Бере записну книжку і олівець» [39, 159]; «Бере книжку» [39, 193]; «Вийма записну книжку і олівець» [23, 131]; «Дивиться у свою записну книжку [звіряє борг]» [43, 189]; «Шука щось у кишені і нарешті вийма записну книжку» [39, 193]);

Гармонія («Бере гармонію» [17, 471]; «Гра [на гармонії], писар з писаркою танцюють» [17, 471]; «Гра на гармоніці і підспівує»

[17, 500]; «Жбурнув гармонію додолу» [17, 442]; «Показує гармонію» [17, 418]; «Почина щось грать» [17, 418]; «Хапа у Конона гармонію і дає Тіпці» [17, 471]; «Хапа у Конона гармонію, почина рипати і підспівувати» [17, 420]);

Конфети («Дає йому конфети» [17, 419]; «Дає йому порожній папірець [від конфет]» [13, 20]; «Дає конфети» [12, 403]; «Їсть канхвети» [43, 216]; «Подає їй тарілку з конфетками» [6, 473]; «Розверта [папірець від канхвети]» [13, 20]; «Роздає [канхвети]» [13, 20]; «Тиче йому [канхвету]» [13, 20]);

Відро («Бере відро» [43, 194]; «Взяв відро і розгляда» [43, 191]; «Виходить з другого боку з відрами» [6, 448]; «З відром води» [15, 151]; «З відром у руці» [43, 191]; «Захарко з відром» [15, 150]; «Йде вулицею від левади з відрами» [15, 116]; «Йде з відрами і тихо співа» [26, 289]; «Йдучи з відрами до хати» [15, 163]; «Йдучи з другого боку з відрами» [10, 372]; «Іде з відрами по воду» [10, 371]; «Набира воду і заводе пісню» [10, 372]; «Набира воду» [8, 89]; «Набираючи воду у відра, співа» [40, 210]; «Набравши відра, йде» [26, 291]; «Показує очима на відра» [15, 117]; «Почина лагодить відро» [43, 191]; «Біжить з відрами» [39, 175]; «Йдучи до криниці з відрами на плечах, співають» [8, 88]; «Бере цебер і огляда» [43, 190]; «Бере цебер» [43, 190]; «Перелізла через перелаз і становить цебра» [43, 187]);

Насіння («Дає Тетяні в жменю [насіння]» [20, 230]; «Жінки лузають насіння. Співають» [2, 432]; «Лузає насіння» [32, 135]; «Сидить за столом і луза насіння» [8, 71]; «Сіда поруч і кладе перед Панасом насіння» [32, 135]);

Самовар («Вносить самовар» [5, 102]; «З самоваром» [43, 210]; «Понесла за Домкою самовар» [20, 209]); опосередковано про самовар свідчать ремарки про вживання чаю («Вносить самовар і ставляє на стіл, потім заварює чай і лагодить примусію» [36, 57]; «Налива [чай]» [36, 66]; «Налива собі стакан чаю» [24, 57]; «Налива чай» [26, 294]; [36, 58]; [36, 59]; [36, 72]; «Одпивши чаю, озивається до Антона, котрий увесь час стояв біля порога» [24, 57]; «П'є [чай]» [24, 57]; [26, 299]; [32, 142]; [36, 73]; [36, 59]; [36, 61]; [36, 66]; «Подає чай» [26, 295]; «Подає чай, а Панас частує по черзі» [32, 142]; «П'ють чай» [1, 302]; «Сидячи край столу, допиває чай» [26, 293]; «Степанида подає чай, а Панас частує по черзі» [32, 142]).

Свічка («Вийма з кишені [свічку]» [31, 161]; «Вийма [шпичку]» [31, 161]; «Виніс воскову свічку і псалтиря; свічку він силкується всунути батькові в руки, а псалтиря дає Варварі» [22, 325]; «Засвічує свічку» [8, 118]; «Свічка пада» [22, 325]).

Разово зустрічаються також:

Зонтик («Подає <...> зонтика» [36, 70]);

Молоток («Бере в руку молоток і стає біля столу» [26, 314]);

Дійниця («Бере дійницю» [7, 180]);

Дрова («Бере дрова і запалює» [19, 124]; «Заходе за дрова» [38, 314]; «Іде знов за дрова» [38, 315]; «<...> Збоку вугільний склад, далі дрова, сіно і т. ін. З лівого боку чутно гул, скрип во-зів і лемент, який завжди буває на торгу. В кінці дії все тихшає» [38, 313]; «<...> возять дрова» [2, 427]);

Мішок («Бере з полу мішок і йде з хати» [35, 20]; «Бере рядно з зерном на плечі і несе в комору» [15, 163]; «Бере мішок» [15, 163]; «Згортає зерно з рядна і зсипа у мішок» [15, 163]; «На полу замість постелі — мішок драний з соломою» [38, 339]; «По-дає мішок з хлібом» [17, 474]; «Розв'язує мішок» [19, 122]; «Спіт-кнувся на мішок і впав» [16, 95]);

Кухоль («Бере кухню води» [39, 156]).

Кайдани («Лежать невільники в кайданах» [25, 36]; «Пиляє [кайдани]» [10, 392]; «Пиляючи кайдани» [25, 41]; «Пиля йому кайдани» [25, 41]; «Гризе кайдани» [25, 41]).

Дзвінок («Вносе дзвінок» [30, 518]; «Дає [дзвінок у руки]» [30, 518]; «Почина дзвонить під вухом старшини» [30, 518]) та ін.

Основне місце збереження дрібного реквізиту у персонажів — *кишені і пазуха*:

«Вийма з кишені [сережки]» [42, 502]; «Вийма з кишені дзи-гарик» [5, 56]; «Вийма з кишені карбіжку і дивиться» [43, 189]; «Вийма з кишені карбіжку і карбує» [43, 185]; «Вийма з кише-ні писанку» [9, 23]; «Вийма з кишені рибу» [4, 262]; «Засовує руку у його кишеню» [33, 188]; «Кладе в кишеню руку» [38, 319]; «Крад бублики і запаха в кишеню» [4, 245]; «Люде починають тихо розходитис. Комедіант зникає, сховавши в кишеню під-свішника» [43, 232]; «Маца в кишені» [28, 90]; «Побачив у Ха-ляви в кишені рибу, перерада» [4, 261]; «Ховає те, що написав в бокову кишеню» [24, 65]; «Хоче взяти за кишеню» [33, 188]; «Шука в кишнях» [15, 180]; «Шука в кишнях [гроші]» [15, 181];

«Вийма з пазухи вишні» [20, 212]; «Вийма з пазухи гадюку» [13, 26]; «Вийма з-за пазухи» [35, 30]; «Вийма з-за пазухи [відрізані коси] і віддає» [42, 524]; «Вийма із-за пазухи [грамоту]» [34, 322]; «З-за пазухи вийма пляшку і чарку і частує, Степанида дає Катрі закуску» [35, 14]; «Підходе до нього і бере його за кишеню» [26, 316]; «Сіда і вийма з пазухи тетраді» [24, 72]; «Ховає хліб за пазуху» [18, 280]; «Щось вийняла з пазухи і сипала біля Кононової хати та промовляла якісь кабалистичні слова» [20, 259]; «Вийняла з-під корсетки листа» [35, 31].

ЗВІСТКИ⁸²

Звістки, у ролі яких виступають офіційні документи, листи й інші «бумаги», зазвичай змінюють поведінку персонажів:

«Бере бумагу» [17, 486]; [27, 342]; «Бере лист» [20, 227]; «Бере листи» [8, 113]; [20, 227]; «Бере папір» [22, 318]; «Бере у Олесі папір» [26, 300]; «Верта бумагу» [35, 17]; «Вийма бумагу» [27, 336]; «Вийма бумагу і чита» [43, 231]; «Вийма векселя <...> Дивиться не векселя» [32, 140]; «Вийма вексельний папір <...> Степанида подає печать. Чита печать по складам <...> Бере в нього печать <...> Наपालює печать <...> Приклада печать» [32, 134]; «Вийма папір» [39, 176]; «Виймає [лист]» [6, 466]; «Виносе листи і дає писареві» [43, 199]; «Вирива папір і жбурля на землю» [26, 302]; «Віддає [бумагу]» [39, 177]; «Всі немов обімліли [після того, як був зачитаний царський указ]» [35, 17]; «Втикає носа в бумагу» [5, 109]; «Входить чоловік і подає телеграму <...> Прочитав і зблід з лица» [36, 102]; «Вынимает повестку почты» [1, 367]; «Дает повестку» [1, 367]; «Берет повестку» [1, 367]; «Дає [бумагу]» [39, 177]; «Дає [документ]» [28, 99]; «Дає [листа]» [20, 223]; «Дає бумагу і карбованця» [28, 98]; «Дає візитну картку» [39, 182]; «Дає йому бумагу» [35, 17]; «Дає йому пакет» [38, 366]; «Дає лист» [6, 466]; «Дає листа» [33, 187]; «Дає папір» [22, 318]; [42, 520]; «Держе в руках пакет» [5, 106]; «Дивиться в папір» [39, 160]; «Довго чита» [22, 318]; «Дочитала лист» [39, 183]; «Загляда в лист» [43, 200]; «Заглянув у документ» [28, 98]; «Загорта листа у пакету» [42, 521]; «Законвертовує листа, надписує, далі

⁸² У Михайла Старицького — «бумага» (9), «лист» (27), «папір» (14), «чита» (24); в Івана Франка — «лист» (4), «папір» (6), «читає» (11).

почина цокать на щотах» [20, 223]; «Знову цілує лист» [6, 466]; «Знову читає» [33, 188]; «Кида бумагу під стіл» [30, 513]; «Кида йому листа в вічі» [12, 430]; «Кладе біля неї картку» [39, 182]; «Кладе на стіл [папір]» [26, 310]; «На вуглі столу лежить пакет, запечатаний двома печатями» [30, 497]; «Ніби чита» [39, 160]; [39, 176]; «Оддає бумагу» [22, 318]; «Передивляє папір» [26, 298]; «Передивляється [папір]» [26, 310]; «Пише» [20, 227]; «Підніма [папір]» [39, 182]; «Підходе до столу і підписує лист» [42, 521]; «Подає запечатаний лист» [12, 430]; «Подає папір Олесі» [26, 298]; «Показує бумагу» [22, 315]; «Показує на папір» [39, 161]; «Показує папір» [5, 107]; «Прочитав» [1, 311]; [35, 17]; «Розкрив листа, читає» [33, 188]; «Розкрива лист» [39, 182]; «Розпечатав листа і читає» [12, 430]; «Розпечатав пакета» [30, 500]; «С бумагами и счетными книгами в руках» [1, 340]; «Сидить у повітці і дивиться у папір» [39, 160]; «Сидячи біля столу дописує листа» [20, 220]; «Сіда і пише лист» [42, 521]; «Упустила картку» [39, 182]; «Хова лист в кишеню» [39, 183]; «Хова листа» [33, 190]; «Ціле папір» [25, 33]; «Цілюючи лист» [6, 466]; «Чита [бумагу]» [39, 177]; «Чита бумагу нишком» [30, 513]; «Чита газету» [23, 113]; «Чита на папірці» [10, 367]; «Чита по складам» [30, 500]; «Чита» [5, 83]; [12, 386]; [25, 33]; [28, 99]; [30, 500]; [33, 188]; [33, 189]; [39, 182]; [42, 520]; [42, 546]; [43, 200]; «Читаєт письмо [один]» [1, 274]; «Читаєт» [1, 270]; «Читає» [26, 299]; [26, 299]; [26, 300]; [26, 301]; [26, 301]; [39, 182]; [43, 200]; «Читає другий пакет» [5, 107]; «Читає цидулочку» [41, 586].

ОЦІНКА⁸³

Події і роздуми персонажів зазвичай підкреслюються у Кропивницького тривалими акторськими оцінками:

«Вдивляється» [2, 457]; [2, 461]; [10, 353]; [26, 264]; [28, 96]; «Вдивляється у темряву» [42, 489]; «Вглядываясь» [1, 372]; «Глянув на небо» [40, 208]; «Дивиться в вічі» [40, 188]; «Дивиться в глибину кону» [15, 119]; «Дивиться вслід» [25, 45]; «Дивиться довго» [6, 489]; «Дивиться довго на неї» [21, 530]; «Дивиться за

⁸³ У Михайла Старицького «дивиться», «вдивляється довго», «роздивляється» — понад сто разів, в Івана Франка: «дивиться» (7), «вдивляється» або «привдивляється» (8).

лаштунки» [12, 395]; [12, 401]; «Дивиться йому в вічі» [10, 356]; [21, 529]; [25, 6]; [38, 360]; «Дивиться йому вслід» [8, 93]; «Дивиться їй у вічі» [8, 86]; [9, 36]; «Дивиться на гору» [33, 210]; «Дивиться на зорі» [4, 262]; «Дивиться на Конона» [17, 463]; «Дивиться на Лавінію» [2, 442]; «Дивиться на море» [2, 369]; «Дивиться на небо» [4, 262]; «Дивиться на неї» [15, 125]; [15, 141]; [26, 325]; «Дивиться на нього» [17, 489]; [26, 241]; [26, 242]; [33, 170]; [43, 203]; «Дивиться на обох» [33, 187]; «Дивиться на пляшку» [18, 276]; «Дивиться на стелю» [37, 198]; «Дивиться на хмару» [10, 388]; «Дивиться на Хому» [31, 149]; «Дивиться на Христю» [13, 8]; «Дивиться на Явдоху» [17, 483]; «Дивиться на Якова» [17, 489]; «Дивиться пильно на Андрія і мов скам'яніла» [6, 491]; «Дивиться у вікно» [11, 243]; [36, 70]; [37, 225]; [37, 231]; [37, 231]; «Дивиться у дзеркало» [7, 175]; «Дивиться убік» [17, 431]; «Дивиться угору і довго шепотить губами» [6, 444]; «Дивиться услід дівчатам» [38, 3134]; «Дивиться» [12, 388]; [28, 76]; [33, 170]; [33, 210]; [39, 167]; [43, 208]; «Дивлячись їй услід» [8, 95]; «Дивлячись на Логвина» [39, 146]; «До неба очі зведе» [3, 231]; [4, 301]; «Зняв очі до неба» [2, 411]; «Роздивляється» [2, 416]; [4, 260]; [16, 98]; [34, 331]; [37, 210]; [43, 193]; [43, 209]; «Довго вдивляється в нього, далі крикнула» [35, 53]; «Довго дивилась на Конона» [17, 491]; «Довго дивиться [на дівчат, які танцюють], притопуючи ногою» [8, 87]; «Довго дивиться на нього, далі ледве промовляє» [6, 459]; «Довго дивиться на нього» [33, 216]; «Довго дивиться на Пархома» [38, 359]; «Довго дивиться на Степана, далі з криком» [25, 50]; «Довго думає» [6, 471]; «Довго крутить головою і чмокає губами» [34, 346]; «Довго мовчить, далі ледве промовив» [8, 116]; «Довго не може вимовить» [38, 319]; «Довго ходє по хаті» [37, 27]; [42, 501]; «Довго ходить по хаті» [8, 77]; «Ввійшовши, довго ходить замислившись» [9, 42]; «Встає і довго ходить по хаті» [8, 73]; «Встав, ходит по комнате в раздумьи» [1, 275].

СТРАСТІ⁸⁴

Отримавши ту або іншу звістку, персонажі зазвичай поведуться доволі емоційно — гнівно тощо:

«В гніві» [29, 139]; «Виходить у галаньцях, розгніваний» [5, 79]; «З великим гнівом» [29, 140]; «З гнівом» [2, 440]; [13, 19]; [29, 152]; «Побіг розгніваний» [5, 84]; «Розгніваний» [28, 44]; «Грізно» [2, 395]; [3, 232]; [4, 302]; [9, 15]; [10, 362]; [10, 384]; [17, 463]; [20, 213]; [20, 267]; [25, 34]; [28, 93]; [35, 16]; [39, 193]; [41, 577]; [42, 542]; «Грізно до Якіма» [10, 396]; «Спершу тихо, а далі все грізніш» [40, 220]; [41, 591]; [41, 608]; «Скипів» [8, 114]; [20, 241]; [20, 263]; [26, 324]; [38, 340]; [38, 341].

Нестримні емоції призводять до брутальності:

«Дражне» [9, 49]; [17, 479]; [20, 242]; [39, 166]; «Дражнить його» [28, 36]; «Дражнить» [43, 212]; «Дражнять» [16, 103]; «Передражнює» [10, 351]; [17, 414]; [22, 285]; [27, 338]; [32, 131]; [43, 186]; «Коштує і спльовує» [43, 209]; «Плює набік» [43, 195]; «Плює на нього і виходе» [39, 150]; «Плює» [4, 242]; [9, 12]; [17, 442]; [22, 287]; [30, 499]; [42, 488]; «Сплевающая» [1, 333]; «Сплює» [4, 263]; [4, 263]; [4, 290]; [28, 66]; [30, 500]; [34, 312]; «Дає йому дулю» [4, 273]; «Одні регочуть, другі язика показують або дулі сотають» [17, 478]; «Показує їй дулю» [2, 372].

ЗАЛАМУВАННЯ РУК⁸⁵

Ясна річ, у персонажів з такою нестримною емоційною природою почуття виявляються назовні, інколи навіть з елементом істерії і притаманної їй демонстративності:

«Заламав руки» [15, 169]; «Заломила руки» [9, 43]; «Ламає несамовито руки» [26, 332]; «Ламає руки» [6, 463]; [8, 75]; [9, 30]; [12, 436]; [22, 326]; [28, 108]; [28, 56]; [28, 59]; [42, 520]; [42, 558]; «Ламаючи руки» [40, 211]; «Пішла, ламаючи руки» [40, 211].

⁸⁴ У Михайла Старицького «гнівні» ремарки зустрічаються лише тричі, в Івана Франка — п'ятнадцять разів. У Старицького персонажі доволі часто плюються: «плюються» одинадцять разів, в Івана Франка лише одноразово зустрічаються ремарки «плює йому в лице» і «плює набік».

⁸⁵ У Михайла Старицького: «ламає руки» (13), «ламаючи руки» (7), в Івана Франка — вісім разів. В Івана Карпенка-Карого — «впала в істирику <...> істерично плаче <...> ламає руки» в останній сцені «Безталанної».

БІЙКИ⁸⁶

Принесені вісниками новини призводять інколи до бійок та інших нестримних форм вияву емоцій і з'ясування стосунків. Зазвичай все починається з рухів, які не несуть у собі ніякої загрози, однак дуже легко вони переходять у «скубе», «випиха», «відпиха», «штовха», «хапа» та ін.:

«Бере його за чуба» [39, 171]; «Бере її за плечі і пха за хвіртку» [17, 421]; «Скубе його за чуба» [39, 171];

«Відпиха Женю» [17, 472]; «Відпиха його [коли той прагне поцілувати]» [26, 291]; «Відпихає його» [6, 486]; «Денис його випиха» [17, 473]; «Його і писаря випихають» [16, 103]; «Одпиха Данила» [21, 535]; «Одпиха його і біжить до дівчат» [8, 86]; «Одпиха його» [6, 474]; [6, 476]; «Одпиха Стеху» [6, 492]; «Одпихає стражників» [18, 308];

«Бере Герасима і Риндичку за плечі і випиха» [30, 511]; «Випиха її» [30, 511]; «Випихає матір з хати» [6, 470]; «Випихає всіх» [24, 79]; «Випихає цигана і циганку» [31, 163];

«Жида тягнуть» [4, 273]; «Знов тягне її» [41, 582]; «Тягне [Яциху]» [16, 89]; «Тягне Василя за руку» [33, 200]; «Тягне Горпину» [33, 216]; «Тягне Енея» [2, 431]; «Тягне за руку Марусю» [8, 98]; «Тягне його з хати» [42, 515]; «Тягне його за коміра» [9, 29]; «Тягне його» [2, 430]; «Тягне її» [41, 582]; «Тягне Ориш-

⁸⁶ У Михайла Старицького: «б'є батоном», «б'є бубликами одну й другу, що зчепились», «б'є другою рукою по плечу», «б'є його кинджалом», «б'є його кулаком», «б'є його по плечу» (2), «б'є кулаком об стіл» (2), «б'є об стіл кулаком», «б'є ножем», «б'є себе ножем», «б'є то одного, то другого», «б'є топірцем по голові», «б'є шаблею двох, що виткнулись», «б'є» (4), «б'ється в груди», «б'ється на руках у Михайла», «б'ється на руках», «б'ється» (2), «тремтить, б'є кулаком» та ін. В Івана Франка: ««б'є його в лице», «б'є його кулаком», «б'є його кулаком у голову», «б'є його», «б'є її в лице», «б'є її обухом топірця в плечі», «б'є коня острогами і пускається втікати», «б'є», «б'ються», «кидається на жандарма і б'є сокирою в голову», «нападає», «нападає, б'ються завзято», «нападає», «напирають на розбійників», «напираючи дужче», «пускає карабін, хапає сокиру і втоплює в груди жандармові». У європейській драматургії до XIX століття персонажі вирішували свої проблеми переважно у діалогах; бійки характерні для вуличного театру. У XIX столітті вони були запозичені драматичним театром — зазвичай вони виявляють нестримний темперамент персонажів, їхні пристрасті та ін. За цим стоїть проблема зміни формату театру, адже «правильний» театр ще у першій половині XIX століття був переважно *театром розмовним* (нім. — Sprechtheater; англ. — spoken theatre); тому й відвідувач театру називався *слухачем, а не глядачем*.

ку» [33, 216]; «Тягне Яциху, вона почина опинатись, а далі одбиватись, соцький збива з неї очіпок» [16, 90]; «Тягнуть чумака» [34, 336]; «Тянет его» [1, 317]; «Тянет за чуб Гордия» [14, 160]; «Тянет Охрима за чуб» [14, 162];

«Хапа його за горло» [8, 100]; «Хапа його за парик» [7, 186]; «Хапа його за руки і тягне до себе» [33, 211]; «Хапа його за руки» [4, 265]; [33, 197]; [37, 217]; «Хапа його за руку <...> Вирива руку» [9, 30]; «Хапа його за руку» [10, 361]; [23, 132]; [28, 96]; [40, 208]; «Хапа її за руки» [17, 419]; [17, 472]; [17, 473]; «Хапа її за руку» [6, 491]; [15, 167]; «Хапа її поперек» [13, 18]; «Хапа Конона» [17, 473]; «Хапа у Конона гармонію і дає Тіпці» [17, 471]; «Хапа у Конона гармонію, почина рипати і підспівувати» [17, 420]; «Хапає його руку» [8, 118]; «Хапає камінь і кида в Енея, але не докида» [2, 464]; «Хапається за боки» [31, 153]; «Хапається за груди і встає» [8, 119]; «Хапається йти» [36, 70]; «Хапається однією рукою за одвірок, а другою за голову» [12, 418]; «Харитон борюкається, його штовхають і за волосся тягнуть» [36, 109]; «Харитона вхопили» [36, 109]; «Хвата батька за руки» [11, 253]; «Хватає за руку» [1, 372]; «Хватається за грудь» [1, 366]; «Хватає его за руки и целуя» [1, 324]; «Хватає его за руку» [1, 343]; «Хутко хапа Енея за чуба» [2, 396];

«Шарпа його» [33, 201]; [40, 192]; «Шарпа його за полу» [2, 467]; «Шарпа його за руку» [34, 314]; «Щипа його» [41, 593];

«Штовха» [2, 424]; [2, 425]; [34, 342]; «Штовха веслом» [2, 424]; «Штовха його» [2, 425]; [41, 582]; «Штовха її» [17, 473]; «Штовха Мелашку» [35, 16]; «Штовха мужика в шию» [36, 109]; «Штовха Ничипора» [33, 219]; «Штовха Тиберія» [4, 262];

Згодом штовхання органічно переростає у бійку:

«Б'є» [4, 273]; «Б'є Демка по потилиці» [43, 230]; «Б'є злегенька дитину по руці» [9, 38]; «Б'є його в лоб пальцем» [4, 258]; «Б'є його по губах» [5, 97]; «Б'є його по лиці» [18, 308]; «Б'є його по морді» [18, 293]; «Б'є його по плечі» [10, 356]; [17, 439]; «Б'є його по руці» [26, 239]; «Б'є його» [2, 408]; [2, 408]; [2, 460]; [4, 273]; «Б'є її мітлюю і зника, потім женеться за нею з поліном і б'є» [4, 266]; «Б'є Конона ножем <...> Конон падає мертвим <...> Жбурля ніж» [17, 504]; «Б'є першого» [2, 461]; «Б'є другого» [2, 461]; «[Б'є] третього» [2, 461]; «[Б'є] четвертого» [2, 462]; «Б'є по морді свиню, котра просовує рило» [4, 263];

«Б'є по руці» [6, 453]; «Б'є себе» [13, 26]; «Б'є себе в груди» [17, 410]; [20, 270]; [26, 246]; [26, 257]; [37, 215]; «Б'є себе по губах» [20, 261]; [30, 510]; «Б'є себе по любові» [6, 444]; [43, 204]; «Б'є себе по носі» [2, 370]; [42, 521]; «Б'є себе по тварі її рукою» [17, 411]; «Б'є Турна списом, Турн пада» [2, 465]; «Б'є урядника» [18, 308]; «Б'є Юрка пальцем по лобі» [34, 315]; «Б'є Юрка по щоці» [28, 107]; «Б'ються. Один з парубків ударив Оксану. Та пада» [12, 406]; «Баба склада йому руки, нагина голову, скака йому на спину і почина бити мітлою» [4, 265]; «Бере Семена за груди» [8, 100]; «Бере у Лукерки ломаку і замахнулась на Закрутька» [41, 592]; «Бьет себя в грудь» [1, 289]; «В'яжуть Микиту» [8, 100]; «Вибива знов меч» [2, 464]; «Вибива меч» [2, 464]; «Виймає з кишені складного ножа» [8, 100]; «Відкида його» [8, 100]; «Відпиха його» [8, 100]; «Знов ухопив його за груди» [8, 100]; «Кидається до неї [битися]» [37, 217]; «Крутить Микиті руки» [8, 100]; «Почина бить цигана малахаєм» [4, 277]; «Починають битись» [2, 464]; «Пручаючись» [8, 100]; «Турн і Паллант рубаються» [2, 460]; «[Хлопці] хватають Оксану [хочуть покрити]» [12, 405]; «Хутко схопив Микиту за руки» [8, 100]; «Штовха ногою ніж» [8, 101].

ЗБРОЯ⁸⁷

Дійовим реквізитом у бійках часто виступає зброя: козацька зброя — шабля і кинджал — із романтичним відтінком, револьвер і ніж — зі злочинним. Шаблі, рушниця і кинджали використовують лицарі, ножі — нестримні герої, котрі «у стані афекту» здійснюють вбивства «на побутовому ґрунті», що загалом є поширеним мотивом у театрі ХІХ століття, особливо у музичному театрі наприкінці століття («Сільська честь» П. Масканьї та ін.).

Кинджали, пістолі і шаблі («Битва» [2, 455]; «Взяв [пістоль]» [42, 497]; «Взяла рушницю і пістолі й вийшла, погасивши світло» [42, 515]; «Вийма одного пістоля» [40, 183]; «Вийма пістоля <...> Застрелюється» [40, 223]; «Виніс сідло і зброю, кладе все на тин, бере шаблю в руку» [25, 20]; «Виносе два пістолі і ша-

⁸⁷ У Михайла Старицького зустрічається також дуже часто: «кинджал» (10), «шабля» (25), «ніж» (23), «пістоль» (3), «рушниця» (2); в Івана Франка — «ніж» (2), «шабля» (6), «сокира» (13), «топір» (6), «карабін» (14).

блю» [42, 552]; «Вихоплює шаблю і почина нею махати над Кіндратом Антоновичем» [26, 304]; «Вихоплює шаблю» [40, 201]; «Входе з правого боку, підпилий, з шаблею в руці» [26, 302]; «Вынимает кинжал» [1, 373]; «Дає гроші і бере шаблю» [26, 305]; «Дає пістолі» [25, 22]; «Забравши зброю, пішов на більшу половину» [42, 539]; «Заносить кинджал над батьком і пада мертва» [28, 107]; «Запорожці виймають шаблі» [42, 514]; «Заряджає [пістоль]» [42, 557]; «Здійма з нього шаблю і пістолі» [42, 539]; «Кида шаблю» [26, 305]; «Коваль надіва йому рушницю через плече» [25, 22]; «Надіва на нього шаблю» [25, 22]; «Надіва шаблю і пістолі» [42, 557]; «Одійма у нього кинджал» [28, 108]; «Палатка Енеева над морем. По той бік залива мріє лагерь Турна. Еней лежить, поруч зброю його. Світає» [2, 455]; «Плаче й цілує шаблю» [25, 20]; «Плачучи дає шаблю» [25, 22]; «Роздає пістолі, ятагани і шаблі» [25, 42]; «Стукнув шаблею» [5, 87]; «Упустив шаблю» [40, 201]; «Хапає кинджал» [28, 108]; «Хведора виносить зброю, він зодяга на себе» [34, 322]; «Ховаючи Микитину зброю» [42, 539]);

Револьвер («Бере із столу револьвер» [37, 232]; «Заряджа револьвер» [37, 232]; «Показує револьвер» [37, 234]; «Стріляє його, баби і дівчата з криком розбігаються» [18, 308]; «Ховає револьвер в кобуру» [18, 308]);

Ніж («Б'є Конона ножем <...> Конон падає мертвим <...> Жбурля ніж» [17, 504]; «Бере ножа» [43, 192]; «Виймає з кишені складного ножа» [8, 100]; «Дає [ножа]» [43, 192]; «Жбурля ніж» [17, 504]; «Зривається з місця <...> Подає ніж» [17, 504]; «Кидає ніж» [9, 71]; «Подає ніж» [17, 502]; «Схопив з полиці ножа» [15, 181]; «Точе ножа» [9, 71]; «Точить [ножа]» [43, 192]; «Ухопив ніж з столу і порснув його у бік» [6, 493]; «Хапа з столу ніж» [17, 503]; «Штовха ногою ніж» [8, 101]).

ЗОМЛІВАННЯ, НЕПРИТОМНІСТЬ⁸⁸

Врешті нестримні почуття призводять до зомління, божевілля, а то й смерті персонажів на сцені:

⁸⁸ У Михайла Старицького: «зомлів» (3), «зомліла» (9), «мліє», «мліючи», «ніби зомліла», «знепритомніла» і «непритомна». У Франка: «від удару повалилася на землю і зомліла», «омліла», «мов непритомна».

«Вхопилась за одвірок і мов зомліла» [25, 16]; «Зомліла, падає Андрієві на руки» [6, 459]; «Зомлілая пада» [25, 23]; «Іде і натикається на Олесю [яка лежить непритомна]» [26, 340]; «Кидаються до Олесі [непритомної]» [26, 340]; «Килина і солдат несуть [непритомну] Женю <...> Кладуть на лаву» [17, 499]; «Марина умліває» [42, 493]; «Пада зомліла» [12, 407]; «Ухопився за одвірок і мовби зомлів» [8, 118].

БОЖЕВІЛЛЯ⁸⁹

Інколи сцени нестримного вияву емоцій завершуються «божевіллям» та іншими перехідними станами персонажів:

«Мов збожеволіла» [6, 485]; [6, 487]; «Мов зачарована» [15, 158]; «Мов несамовита» [6, 468]; «Мов опечений» [8, 115]; «Мов остовпеніла» [22, 325]; «Мов ошалілий» [12, 433]; «Мов приглушений» [8, 114]; «Рве на собі сорочку» [35, 42].

СМЕРТЬ⁹⁰

На сцені здійснюються вбивства, розігруються сцени смерті: «Гніт помирає» [22, 325]; «Заносить кинджал над батьком і пада мертва» [28, 107]; «Здалеку дивиться на мертву» [3, 233]; «Зупиняється над трупом Палланта» [2, 462]; «Нахилився до

⁸⁹ У Михайла Старицького: «божевільно обводить очима всіх, кинулась од Харлампія до Михайла», «божевільно», «говорить божевільно», «зовсім божевільно», «зовсім збожеволівши», «ламаючи руки, обводить всіх божевільним поглядом», «озирається, божевільно щось шепоче», «шука божевільно».

Втім, сцени божевілля характерні не лише для театру Кропивницького: Жорж Польті, котрий у своїй концепції «тридцяти шести драматичних ситуацій» спирається, головним чином, на пристрасті персонажів, виокремлює божевілля як самостійну ситуацію, котра, однак, у театрі ХХ століття зустрічається рідко. Можливо, через те, що у драмі ХХ століття божевільні персонажі перестали бути винятком?

⁹⁰ У Михайла Старицького: «божевільно дивиться на мертвого і співа», «держить тремтячими руками мертвого і не дає», «на хвилину остовпів над трупом», «надбіга до трупа», «пада мертвим», «падає перед трупом на коліна», «підніма труп», «припада до трупа», «припада з риданням до трупа матері», «хоче одвести од мертвого» та ін.

У Франка: «кидається до трупа», «підходить ближче і пізнає труп», «побачив трупа», «припадає до трупа, гаряче цілує його руки і лице», «пробивається ножем і падає при трупі Марусі», «тягне його до трупа», «тягне його за руку до трупа», «умира» (2).

мертвої і приклав руку до серця» [6, 492]; «Пада мертвий, всі провалюються» [3, 237]; «Падає мертвим» [17, 504]; «Підбіга до трупа» [42, 558]; «Підходе до мертвого» [42, 558]; «Побачив мертвого» [17, 504]; «Пада мертва» [6, 492]; «Підбіга до трупа» [42, 558]; «Поволік труп з хати» [42, 558]; «Погрожуючи пальцем, помирає» [42, 546]; «Помира» [6, 493]; [42, 559]; «Помирає» [2, 460]; [8, 119]; [28, 72]; [42, 544]; [42, 556]; «Понесли [носилки з тілом]» [2, 463]; «Припав до Олени» [6, 493]; «Припада до трупа» [28, 108]; «Припадає до неї і голосе. Далі підняв голову і довго дивиться в лице їй» [6, 492]; «Ставши на труп ногою, гука» [2, 466]; «Схопив труп» [42, 58]; «Труп Турна виносять» [2, 466]; «Убива його» [2, 466]; «Увидя мертвого, вскрикивает <...> Падаєт к нему» [1, 376]; «Умираєт» [1, 375]; «Умирає» [12, 438]; «Хома мертвий падає, інші провалюються, інші вилітають, інші виповзають» [4, 308].

НАВКОЛЮШКАХ⁹¹

Один з виявів спокутних емоцій — мізансцена падіння навколішки:

«Впала навколюшки» [28, 108]; «Еней падає навколішки і почина поклони бить. Сивілла падає, її почина качать по долівці, мордують як ото бува чорна болість, у неї котиться з рота піна» [2, 418]; «Закрива очі і пада» [4, 266]; «Пада» [17, 504]; «Пада в ноги батькові» [32, 138]; «Пада в ноги спершу Денисові, потім Кононові» [17, 480]; «Пада до ніг» [25, 37]; [38, 364]; «Пада матері в ноги» [40, 221]; «Пада на землю» [25, 31]; «Пада на лаву немощна» [31, 156]; «Пада на стіл і плаче» [4, 283]; «Пада навколінки» [6, 460]; «Пада навколішки перед ним» [20, 271]; «Пада навколішки перед образом» [6, 488]; «Пада навколішки» [7, 173]; [7, 185]; [7, 185]; [15, 146]; [15, 170]; [15, 182]; [38, 364]; [40, 221]; [40, 223]; [42, 498]; «Пада навколюшки» [8, 117]; [25, 50]; [28, 106];

⁹¹ У Старицького: «пада навколішки», «на коліна пада», «на колінах», «несамовито кидається на коліна», «пада на коліна» (6), «пада на коліна, цілує руки», «пада навколішки» (2), «пада» (3), «пада перед трупом на коліна», «падає на коліна, цілує їй руки, коліна»; у Франка — «кидає топір і, голосно ридуючи, припадає перед нею на коліна», «кидається перед нею на коліна», «на колінах», «падає перед ним на коліна» (2), «падають перед ним на коліна», «паде перед ним на коліна», «тремтить уся, потому кидається перед ним на коліна».

[31, 156]; «Пада перед батьком навколішки <...> Підійма її» [7, 185]; «Пада перед іконою навколюшки» [32, 130]; «Пада перед ним навколішки» [8, 99]; [15, 168]; «Падаєт обессиленный на подушку» [1, 369]; «Падає батькові на плече» [28, 72]; «Падає йому в ноги» [35, 54]; «Падає на лавку» [6, 468]; «Падає на плече Теклі» [18, 309]; «Падає перед батьком» [11, 245]; «Падає перед отцем і матір'ю на коліна» [29, 151]; «Падає перед хрестом» [6, 485]; «Падає. Глоба схиляється над нею» [40, 222]; «Падає» [4, 273]; [6, 459]; [18, 309]; «Падають на коліна» [11, 252]; [29, 158]; «Падають навколішки і моляться» [42, 525]; «Падаючи Хвилімонові в ноги» [13, 18]; «Стає навколюшки [моляться]» [32, 130].

Інколи ситуація завершується благословінням:

«Благословля» [11, 253]; [15, 147]; «Благословляють хлібом, Василь уклоняється їм до ніг» [15, 140]; «Простягла вперед руки, ніби благословляє» [40, 190].

РЕЖИСЕРСЬКІ АКЦЕНТИ

Найпростіший спосіб акцентування подій, яким інколи зловживає Кропивницький, — «вставання» і «сідання» персонажів:

«Всі встають» [32, 141]; [32, 142]; «Всі сідають» [5, 72]; «Встав з колін» [22, 325]; «Встав і протяга руку» [20, 247]; «Встав і, як сніп, звалився на лаву, упали руки, голова звисла» [6, 471]; «Встав, ходит по комнате в раздумьи» [1, 275]; «Встав» [6, 462]; [8, 120]; [22, 281]; [22, 283]; [38, 334]; [38, 346]; [42, 541]; «Встаєт и быстро ходит по комнате» [1, 280]; «Встає» [5, 73]; [6, 468]; [8, 63]; [10, 365]; [14, 151]; [15, 120]; [17, 495]; [17, 497]; [18, 304]; [19, 118]; [20, 251]; [22, 281]; [22, 282]; [26, 252]; [26, 297]; [35, 37]; [36, 96]; [37, 191]; [39, 187]; «Встає з лави і хоче йти до образів» [31, 154]; «Встає і довго ходить по хаті» [8, 73]; «Встає і йде до шафи» [20, 231]; «Встає й іде до мисника, звідки бере модель [плуга]» [20, 224]; «Встає і кланяється до образів» [39, 158]; «Встає і подає руку» [2, 465]; «Встає і протира очі» [34, 345]; «Встає і ходе по хаті» [23, 111]; «Встала і пішла хутко в куток» [26, 319]; «Встають, забирають одежу і їдять» [34, 345]; «Обидва посідали» [5, 112]; «Обое разом встають [молитися]» [32, 130]; «Посідали» [40, 200]; «Сидить в кріслі» [2, 438]; «Сів долі й роззувається» [6, 453]; «Сів край столу і замислився» [42, 519]; «Сів

край столу і схилив голову на руки» [15, 176]; «Сів край столу» [9, 31]; [42, 476]; «Сів на камені, задумався» [25, 32]; «Сів у візок» [2, 394]; «Сів» [5, 99]; [9, 49]; [17, 407]; [20, 205]; [20, 247]; [25, 13]; [28, 46]; [31, 154]; [35, 36]; [37, 227]; [42, 486]; [42, 508]; «Сіда біля батька» [38, 345]; «Сіда біля неї» [15, 120]; «Сіда гордо» [42, 514]; «Сіда до столу і пише» [24, 67]; «Сіда до страви» [19, 117]; «Сіда і вийма з пазухи тетраді» [24, 72]; «Сіда і пише лист» [42, 521]; «Сіда і пише» [5, 85]; «Сіда край столу» [13, 26]; «Сіда на ганок» [6, 455]; «Сіда на жолоб» [26, 279]; «Сіда на лаві» [19, 121]; «Сіда на лаву» [31, 156]; «Сіда поруч» [17, 438]; [17, 494]; «Сіда у бесідці» [28, 84]; «Сіда у крісло» [26, 238]; «Сіда» [4, 287]; [9, 48]; [9, 68]; [11, 241]; [17, 403]; [17, 418]; [17, 457]; [20, 221]; [20, 223]; [20, 224]; [20, 244]; [24, 63]; [25, 10]; [26, 284]; [26, 294]; [28, 44]; [28, 47]; [35, 10]; [35, 27]; [35, 29]; [35, 38]; [36, 71]; [36, 97]; [38, 342]; [38, 360]; [38, 362]; [39, 157]; [39, 176]; [39, 182]; [39, 198]; [43, 202]; [43, 209]; «Сідає на скриню» [43, 211]; «Сідає поруч» [43, 211]; «Сідає у гурт» [34, 349]; «Сідає» [25, 13]; [31, 152]; [36, 75]; «Сідають біля столу, беруть кофе і п'ють» [36, 95]; «Сідають всі троє» [15, 147]; «Сідають долі» [6, 478]; «Сідають за стіл» [26, 259]; «Сідають на колодках» [18, 301]; «Сідають на призьбі» [35, 45]; «Сідають під хатою» [18, 289]; «Сідають» [381]; [2, 386]; [5, 69]; [15, 137]; [19, 129]; [20, 216]; [20, 260]; [21, 529]; [26, 258]; [26, 261]; [26, 326]; [35, 29]; [35, 40]; [36, 58]; [36, 65]; [40, 206]; «Сіла біля матері» [35, 32]; «Сіла за стіл» [16, 108]; «Сіла і гецає» [43, 208]; «Сіла на лаві» [18, 272]; «Сіла на лаву і задумалась» [40, 205]; «Сіла, схиливши голову на руки» [15, 120]; «Сіла» [9, 34]; [16, 85]; [18, 281]; [20, 250]; [31, 155]; [35, 20]; [37, 211]; [43, 208]; «Сіли і нишком розмовляють» [28, 46].

ЖАНРОВИЙ ПЛАН ВИСТАВИ

Обговорюючи систематизований матеріал, автор свідомо порушить традицію і розпочне з декількох *спостережень загального характеру* — для того, щоб далі до них не повертатися і зосередити увагу на локальніших аспектах.

Навіть при поверховому аналізі режисерської лексики Марка Кропивницького, зафіксованої в його ремарках, кидаються в очі такі ознаки:

- велика кількість масових музично-хореографічних картин⁹²;
- 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 столітті⁹³.

Зневажливе ставлення до мелодрами стало формуватися у другій половині XIX століття, у період, коли боротьбу за панування повели реалісти і натуралісти, що й демонструють окремі висловлювання самого Кропивницького, Івана Франка

⁹² Це не є загальною ознакою української драматургії кінця XIX століття. Так, у Івана Франка постановочні ремарки зустрічаються дуже рідко, натомість домінують описи психологічного стану і дій персонажів: «б'є» (16 разів), «відвертається» (7), «гнівно» (5), «живо» (4), «зривається» (10), «крик» і «кричить» (21), «радісно» (4), «сміється» і «сміючись» (17), «плач» (22), «сльози» (11). Такі ж особливості ремарок можна виявити і в Івана Карпенка-Карого.

⁹³ Термін «мелодрама» вживається у декількох значеннях: у XVI столітті — італійський термін «melodramma» означав оперу або драму у супроводі музики; у XVIII столітті — 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 столітті — в українському театрі цей термін означав також пластичну дію без діалогу: «Писар виходить із своєї хати, одягнений в бурку з капюшоном, шапка на голові, поглядає з презирством на всіх. Мелодрама (піаніссімо)» (*Карпенко-Карий І. К. — Чортова скала // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 200*); «Музика переходить з ліричної мелодрами в марш» (Там само. — С. 200); «Обоє стають на коліна й тихо моляться. Мелодрама» (Там само. — С. 229); «Мелодрама піаніссімо. Через якоесь врем'я челядь виходе <...> В оркестрі буря фортіссімо» (*Карпенко-Карий І. К. — Бондарівна // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1. — С. 136*).

і багатьох інших авторів⁹⁴. Однак ці висловлювання зовсім 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 ламентациями про нещасну долю і декламаційними виступами проти уряду і ситої, задоволеної аристократії, мелодрама прийшла якраз під смак міського простолюдю»⁹⁵.

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 Малютиної, котра, подолавши інерцію зневажливого ставлення літературо- і мистецтвознавства до мелодрами, виявила «помітну артикуляцію мелодраматичного начала» не лише в українських «побутових» п'єсах, а й в історичній драмі кінця XIX — початку XX століття⁹⁶.

Інше спостереження — також загального характеру.

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

Жива картина, замилювання сільською ідилією (весна або осінь, удосвіта або у сутінках, інколи навіть уночі, вдалині «міє село», на передньому плані хатка, обов'язково з вікном,

⁹⁴ Зневажливе ставлення до мелодрами демонстрував і сам Кропивницький («польський театр <...> далеко удалися на почве подражания французким артистам в игре, в форсировке и писании плохих словосплетений, которые здесь называются мелодрамами» (*Кропивницький М.Л.* — Лист до Є. Є. Мячикова. — 30. 06.1875 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 259); Іван Франко пише про «низькопробні» і «сентиментально-моралізаторські мелодрами» (*Франко І. Я.* Українсько-руська (малоруська) література // *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1984. — Т. 41. — С. 96, 99).

⁹⁵ *Вороний М.* Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // *Вороний М.* Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 124.

⁹⁶ *Малютина Н.* Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родожанрової динаміки. — Одеса, Астропринт, 2006. — С. 311.

сон; любовці, 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» [36, 102]); інколи подія супроводжується громом, блискавкою, польотами, несподіваними появами і зникненнями тощо.

Оцінка — пауза, вдивляються, прислухаються, мовчать.

Страсті — тривога, смуток, жах, зітхання, розпач, вагання, недоконані дії, плач; у пластиці — синкопи (кидання, шарпання, штовхання, біганина, дражніння, плювання, 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 — навколюшках.

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, ми маємо справу не так з індивідуалізованими характерами, як з масками, типами й амплуа. Хоча у пізніші часи до цього поняття виробилося негативне ставлення, однак Кропивницький, як і в цілому сучасний йому театр, спиралися на систему амплуа⁹⁷.

⁹⁷ «Определенного амплуа (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 труппах, напр[имер], в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюда-

Лише 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 амплуа. 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 Прісенською, 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?”»⁹⁸.

тельны, 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» (*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 амплуа» (*Кропивницький М. Л.* Лист до Д. А. Гайдамаки. — 18. 08. 1894 // Там само. — С. 433).

⁹⁸ *Дорошевич О. М.* Из спогадів // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 131.

Проте система амплуа західноєвропейського театру не була перенесена автоматично на українську сцену: автори XIX століття пишуть про «малоросійські ролі»⁹⁹, «малоросійське амплуа»¹⁰⁰; В. Кропивницький згадує також про «амплуа бабів»¹⁰¹.

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»¹⁰².

⁹⁹ Глібов Л. [Театральні новини] — Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 липня. — № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К.: Наукова думка, 1974. — Т. 2. — С. 317.

¹⁰⁰ Черняев Н. Харьковский театр во времена Млотковского. — Южный край. — 1893. — 25, 30 апреля; 5, 23 мая, 19, 24, 29 июня, 6, 13, 17, 22, 29 31 июля, 13, 14, 28 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. / Н. И. Черняев; сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Ю. Поляковой; науч. ред. Р. Я. Пилпчука. — Х.: Экограф, 2010. — (Сер. «Харьковская старина»). — С. 144.

¹⁰¹ «В той час у трупі на амплуа “бабів” перебувала артистка Шевченко» (Кропивницький В. Из сімейної хроніки Марка Кропивницького (спогади про батька). — К.: Мистецтво, 1968. — С. 91.)

¹⁰² У XIX столітті термін «удавання» не мав негативного відтінку, притаманного у XX столітті перекладові російського терміна «театр представления» як «театр удавання»; так само тлумачився термін у практиці польського театру XVIII століття, де «удавання» (польськ. — *udanie, udawanie*) було загальним терміном для виконання ролі актором, а сам виконавець називався «удавачем» (*udawacz, udawca*). В українських текстах XIX століття фіксуються словосполучення «удають іскусно» (1819. І. Котляревський. «Наталка Полтавка»); «до того дошел, что “вдавал”, как дячиха на пана Тимофея ворчала» (1840. Г. Квітка-Основ'яненко. «Пан Халявський»); «нарядилась в мужицкую свиту, подвязала бороду, выпачкалась вся в муку и “вдавала” мельника» (1840. Квітка-Основ'яненко. «Украинские 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'язного зовні, щоб не було штучности, “удавання”, а було-б правдиве життя» (1920. В. Сладковецев. *Вступ до мімодрами*).

У праці «Як я працюю над роллю» Саксаганський 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 я читав роль голосно в тонах, які потрібні для сцени»¹⁰³. В іншій праці, звертаючись до театральної молоді, Саксаганський акцентує увагу саме на технічних прийомах, на пошуку зовнішніх форм вияву емоцій персонажа тощо¹⁰⁴.

У театрі, котрий базується на системі амплуа, кожна роль 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. Так само «заборонені» глибокі почуття комікові, фатові та ін.

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 Костянтинівни була б лисина»¹⁰⁵; схожі враження про манеру виконання Заньковецької залишив також Іван Нечуй-Левицький: «її “вмирання” на сцені таке фізіологічно правдиве, передсмертельні муки такі натуральні, що до-

¹⁰³ Саксаганський П. К. Як я працюю над роллю // Саксаганський П. К. Думки про театр: Збірник. — К., 1955. — С. 88–89.

¹⁰⁴ Саксаганський П. К. До театральної молоді // Там само. — С. 118–138.

¹⁰⁵ Кропивницький М. Л. — Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897 // Твори. — Т. 6. — С. 457.

проваджували до істерії й зомління не тільки слабо нерве жінцтво, але й декотрих мужчин...»¹⁰⁶; 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 припадком 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 звабникові — вона проводить стоячи і, кінець кінцем, відштовхує його від себе і хитаючись іде зі сцени»¹⁰⁷; подібне спостереження зустрічаємо і в Агатангела Кримського — «артистка трагічно “ламається”»¹⁰⁸).

Істерики на сцені провокували 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»¹⁰⁹.

Костянтин Ванченко згадував: «п'єса “Глитай” стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала “гвіздком” сезону. Проходила кожний раз з істериками і зомлінням кількох нервових дам і... з аншлагами: “Всі квитки розпродані”... Буцімто публіка ішла вже дивитись не на п'єсу, а на істерики й мляння і той заколот і гармидер, що у таких випадках стається в театрі»¹¹⁰.

¹⁰⁶ *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. — С. 155.

¹⁰⁷ *Ярцев О. О.* Побачене й почуте // Спогади про Марка Кропивницького: Збірн. — С. 75.

¹⁰⁸ *Кримський А. Ю.* Труп Деркача. — Зоря. — 1891. — № 3 // *Кримський А. Ю.* Твори: У 5 т. — К.: Наукова думка, 1972. — Т. 2. — С. 325.

¹⁰⁹ *Кропивницький М. Л.* — Лист до М. М. Аркаса. — 21.02.1899 // *Кропивницький М.* Твори. — Т. 6. — С. — 476.

¹¹⁰ *Ванченко К.* Спогади українського лицедія // Спогади про Марка Кропивницького: Збірн. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 57.

Павло Чубинський писав про театральні звичаї 1860-х років: «успех пьесы [“Наталка Полтавка”] беспримерный. Слышен был в рядах женщин громкий плач после нескольких песен»¹¹¹.

Схожі спостереження залишив і Микола Черняєв: «в драме многие, особенно дамы, плакали навзрыд»¹¹².

Подібні емоційні реакції глядачів характерні не лише для українського театру, адже у західноєвропейському театрі традиція подібних прийомів — і не лише на сцені, а й серед глядачів — тягнеться від XVIII ст.: «Публіці 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 зачинялись, 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»¹¹³.

Наприкінці XIX століття істерики були поширені не лише на українській сцені, вони згадуються навіть на початку наступного століття — у рецензіях на ранні вистави Вс. Мейєрхольда, О. Я. Таїрова, Московського Художнього театру.

Так, О. Л. Кніппер-Чехова писала у листі до А. П. Чехова від 9 квітня 1903 року: «“На дне” принимали неважно очень. Пьеса не нравится большинству. Первые два акта и мы все играли почему-то вразброд. В третьем акте Андреева так заорала, что в публике пошли истерика за истерикой, кричали: занавес! Волнение страшное. Вся зала поднялась. Было ужасно глупо»¹¹⁴.

¹¹¹ [Чубинський П. П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля // Основа. — 1862. — Кн. 3 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 1. — С. 72.

¹¹² Черняев Н. Театр в уездных городах полвека назад и теперь. — Южный край. — 1897. — 25 июня // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: сб. — Х.: Экограф, 2010. — С. 438.

¹¹³ Гвоздев О. О. Від акробатизму до трагічного мистецтва (Життєвий шлях реформатора німецької сцени Фрідріха Шредера) // Гвоздев О. О. З історії театру і драми. — Львів, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. — С. 129.

¹¹⁴ Ольга Леонардовна Кніппер-Чехова: В 2 ч. — М.: Искусство, 1972. Ч. 1. Вос-

9 грудня 1913 року, Леопольд Сулержицький записав у Щоденнику: «На предыдущем “Празднике мира” с одной дамой в публице случилась истерика (в конце второго акта). Мне это было неприятно. Я вообще очень не люблю истерии, то есть что значит не люблю? Человека, бьющегося в истерике, всегда жалко, так же, как и человека в припадке падучей, так как и то и другое есть болезнь нервов и притом неприятно выражающаяся»¹¹⁵.

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, вилупляє очі і кричить як скажений, а хазяїн каже: “Уже Союз Подборович начал рвать гвозді!”»¹¹⁶), «рвання ключья»¹¹⁷, «утрировки» («избегать утрировки в изображении малороссийских простонародных типов»¹¹⁸, «игра ее обдуманна и не грешит утрировкой»¹¹⁹), «форсування» («Вона [п. Бачинська] часом непотрібно форсується»¹²⁰; «не был лишен таланта, но “постоянно форсил”»¹²¹).

П. К. 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

поминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904). — С. 257–258.

¹¹⁵ Сулержицький Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. — М.: Искусство, 1970. — С. 341.

¹¹⁶ Саксаганський П. К. Шантрапа. Жарт на одну дію // Бувальщина: Драми. Комедії. Водевіль / Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. — К.: Дніпро, 1990. — С. 393.

¹¹⁷ Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 78.

¹¹⁸ Глібов Л. [Театральні новини] — Особое прибавление к Черниговским губернским ведомостям. — 1875. — 20 липня. — № 6 // Глібов Л. Твори: У 2 т. — К.: Наукова думка, 1974. — Т. 2. — С. 316.

¹¹⁹ Глібов Л. Наш театр. — Черниговская газета. — 1877. — 29 вересня. — № 3 // Там само. — С. 326.

¹²⁰ Мета. — 1865. — 31. VIII. — № 13 // Пилипчук Р. Я. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60–ті роки XIX ст.). — Просценіум. — 2008. — № 1–2 (20–21). — С. 14);

¹²¹ Черняев Н. Двадцать четыре года из истории харьковского театра. — Южный край. — 1881. — 23, 25, 26, 28 августа // Черняев Н. И. Из харьковской театральной старины: Сб. — Х.: Экограф, 2010. — С. 279.

вони, удаючи, що вбивають себе, пробивали пухир ножем, квас плямив сорочку, лився по одежі, герой падав “мертвий” додолу, а серед публіки обов’язково здійсмався істеричний крик жінок...»¹²².

До прийомів, з якими доводилося боротися Кропивницькому, відносилися також «*курбети*» («В спектаклі Наторський почав виробляти всякі “курбети”... На кін вийшов він навприсядки, задом до публіки, показуючи на тяжинових штанях величезну чорну латку...»¹²³) і «*патьяккання*» («Б-ов не розмовляв, а патякав, так і рецензенти зазначали. Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, — патякать»¹²⁴).

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 по-стать” і “геста”»¹²⁵.

Серед інших прийомів акторського виконання в українському театрі ХІХ століття фіксується також *мімічна гра*: «*грати очима*»¹²⁶, «*гра очей*»¹²⁷, «*завертане очей*» («часто іменно завертане очей зовсім не було на своїм місці»¹²⁸), «*жестикуляція головою*» («Гру п-и Лукасевич псує значно надмірна її жестикуляція головою»¹²⁹) та ін.

¹²² *Саксаганський П. К.* До театральної молоді // *П. К. Саксаганський.* Думки про театр. Збірник. — К.: Мистецтво, 1955. — С. 96.

¹²³ *Кропивницький М. Л.* За тридцять п’ять літ. — Нова громада. — 1906. — № 9 // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 113.

¹²⁴ *Кропивницький М. Л.* Автобіографія. — Вестник Европы. — 1916. — Кн. II і III // *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. — Т. 6. — С. 225.

¹²⁵ *Кисіль О.* Український театр. Популярний нарис історії українського театру. — К.: Книгоспілка, 1925. — С. 74.

¹²⁶ *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. — С. 153–154.

¹²⁷ *Анко.* Аматорський театр. Підручник для культурно-просвітніх організацій та аматорських гуртків. — Львів, 1921. — С. 11.

¹²⁸ Слово. — 1865. — 13 (25). X. — Ч. 81 // *Пилипчук Р. Я.* Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60–ті роки ХІХ ст.). — Просценіум. — 2008. — № 3 (22). — С. 5.

¹²⁹ * * / * * . Руський театр [рецензія на комедію «Пан Довгонос»] — Нива. — 1865. — Ч. 14 // Українська преса: У 2 т. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталюка. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 332.

У XIX столітті «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 проф. В. Сладкопєвцев у праці «Вступ до мімодрами» запропонував надзвичайно цікавий, з точки зору історії театральної школи і манери виконання, «Словник почувань», в якому здійснив опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів¹³⁰.

Однак Сладкопєвцев не був піонером у справі створення подібних лексиконів. Такі ж праці друкувалися у Російській імперії й раніше.

Приміром, в упорядкованій В. Лачіновим праці «Искусство мимики», котра стала першим томом «Энциклопедии сценического самообразования», видрукуваної 1909-го року журналом «Театр и Искусство», також наводиться словник жестів¹³¹.

¹³⁰ 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 сильне ріжнять 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 заплещено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді дивляться скося і крадькома визирає з них невимовна злоба. Іноді-ж погляд 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 зціплена, 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.: Видання Дніпросоюзу, 1920. — С. 51).

¹³¹ «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

Подібні ж прийоми акторської техніки наводяться навіть у виданнях тридцятих років¹³².

Звісно, це надзвичайно виразні приклади школи удавання, причому й 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 забобонів.*

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 амплуа 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 — «вдаліні мріє», героїня — «заламує руки», герой — «гризе кайдани» і т. ін.

Про це ж свідчить інший методичний прийом Кропивницького: «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 незрівняним актором, він блискуче “начитував” окремі місця і навіть цілі ролі до найдрібніших деталей»¹³³.

Онисим Суслов згадує наполегливу репліку Кропивницького: «Ще раз прошу грати так, як я показую»¹³⁴. Про цей спосіб організації проб згадується й у багатьох інших джерелах. Зокрема,

вперед, как бы заслоняя опасность, а лицо отвертывается в сторону» (Энциклопедия сценического самообразования. Т. 1. Искусство мимики / Сост. В. П. Лачинов. — Изд. журнала «Театр и искусство» [СПб.], 1909. — С. 218).

¹³² «Гнев. <...> Формула гнева <...> такава: 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. Сб. Мимика. Грим. Прическа. Движение и речь. Искусство актера. — М.: Театропечать, 1930. — С. 43).

¹³³ Мар'яненко І. О. Минуле українського театру // Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. — К.: Мистецтво, 1964. — С. 33–34.

¹³⁴ Суслов О. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького: Зб. — К.: Мистецтво, 1990. — С. 94.

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»¹³⁵. Про цей же метод згадував і Михайло Старицький у п'єсі «Талан» («заходь, я начитуватиму», «начитуюєш, як мені, поки не стала полюбовницею твоєю?»¹³⁶). «Про самого М[арка] Л[уки]ча, — згадував Онисим Суслов, — ходили негарні чутки, що нібито він не від того, щоб закликати молодих артисток до себе й “начитувати” їм ролі. Я категорично заявляю, що всі ці легенди не мають під собою ніякого ґрунту»¹³⁷.

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 примушує поставитися 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.

Так, у першій, забороненій цензурою редакції драми «Титарівна» (1892) епізод зі смертю дитини вирішується таким чином: «З ляком відкинулась на цямрину і ненароком зіпхнула дитину в криницю» [40, 216].

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»¹³⁸.

¹³⁵ Вороний М. Театр і драма. — К.: Волосожар, 1913 // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 100.

¹³⁶ Старицький М. П. Талан. — Театральная библиотека. — 1894. — № 36 // Старицький М. П. Твори: у 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 6. — С. 455, 494.

¹³⁷ Суслов О. Образ учителя. — С. 92.

¹³⁸ Кропивницький М. Л. Глум і помста // Кропивницький М. Л. Повний збірник творів. — Харьков, 1903. — Т. 3. — С. 218.

Такі ж відмінності у різних редакціях твору можна виявити і в аранжуванні події¹³⁹.

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*», що підтверджується визначеннями, поширеними у часи Кропивницького¹⁴⁰.

Це провокує до запитання — наскільки правомірний аналіз поведінки персонажів цих творів, виходячи з логіки раціонального тлумачення вчинків?

Це питання стосується 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 етюд «По ревізії» М. Кропивницького? Хіба що логікою абсурду, на що звертає увагу Володимир Діброва, а услід за ним і Ростислав Пилипчук, адже «етюд “По ревізії” належить до зразків “чистого” абсурду, бо ж на “гопачно-горілчаному матеріалі висвітлюється проблема “ідіотизму”

¹³⁹ 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*. Доню, доню! 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 криниці!... Чи то правда? *Настя*. Переказав, сам?... О!... Микито?! (*пада мертва*). *Степанида*. Донечко, єдиначко моя! За віщо ж ти віддала нас на вічний сором, на вічне глумованне?... *Бакаляр* (*нахиляється до Насті*). Не нарікай, стара... Вона вже мертва! Бог нам тебе, доню, дав, Бог взяв, Бог тебе і судитиме!... *Завіса*) (Там само. — С. 218–219).

¹⁴⁰ «*драма хвилевої пристрасті*» (Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. — Писання Івана Франка. — Львів, 1910 // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1984. — Т. 41. — С. 399); «*пекуча українська драма*» (*Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру. — Україна. — 1907. — Ч. 10–12 // *Старицька-Черняхівська Л. М.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. — К.: Наукова думка, 2000. — С. 724); «*драма — то не просто собі якісь розмови на сцені, то — розвиток певної страсті або акції*» (*Кримський А. Ю.* [Рецензія] Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії. — Зоря. — 1897. — № 21 // *Кримський А. Ю.* Твори: У 5 т. — К.: Наукова думка, 1972. — Т. 2. — С. 492).

нашого “сільського життя”¹⁴¹. Ці ж питання стосуються 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. Ще гіршим помічником стає логіка, коли ми спираємося на ланцюжок «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 у більшості класичних творів мистецтва, зв'язки між повторюваними модулями у Кропивницького зазвичай розірвані, вони мають дискретний характер, що й залишає глядачеві можливість заповнити мотиваційні лакуни у поведінці персонажів власним досвідом, розумінням життя і... правилами жанру.

Цей спосіб побудови твору сформульований у відомій дискусії між М. Старицьким та І. Карпенком-Карим з приводу його ж п'єси: «В драме “Хто винен?”, — писав 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?”»¹⁴². 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 розпорошених структур — ескізи, епізоди, етюди, сцени, картини, нариси¹⁴³. Цей процес обумовлений, з одного боку,

¹⁴¹ Пилипчук Р. Я. Марко Кропивницький // Марко Кропивницький. П'єси / Вст. стаття Р. Я. Пилипчука, Упорядник та автор приміток В. М. Івашків. — К.: Дніпро, 1990. — С. 30.

¹⁴² Карпенко-Карий І. К. — Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884 // Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 290.

¹⁴³ Саме у XIX столітті з'являються жанрові визначення, у назвах яких підкреслюється незалежність від жорсткої структури: *епізод* «Дури світка» М. Кропивницького; *оригінальний епізод* Л. Глібова; *етюд з натури* «Ошибка прозойшла» М. Кропивницького; *драматичні етюди* «Зимовий вечір» М. Ста-

модним ще від середини століття жанром фізіологічного нарису, а з іншого, — відчутною тенденцією до епізації театру, що продемонструвала передусім небачена досі кількість інсценізацій.

Саму ж форму драми, котра «не всегда разыгрывается по законам логики», можна зіставити з прийомом, який згодом Сергій Ейзенштейн назве «*монтажем атракціонів*».

Звісно, авторові можна закинути, що, мовляв, він намагається застосувати до творів Кропивницького пізніший, ще невідомий йому прийом і відповідне поняття.

І справді, стосовно поняття «монтаж атракціонів» — закид справедливий, воно дійсно було впроваджене у пізніші часи — аби у сучасних термінах пояснити прийом, відомий під іншою назвою ще Аристотелеві: «Епізодичною я вважаю таку фавулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність»¹⁴⁴. 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)¹⁴⁵, зміст інколи дублював «*комедію з варіаціями*» — жанр французького театру XVII століття, в основі якого низка коротеньких сцен-варіацій однієї теми («Надокучливі» Ж.-Б. Мольєра та ін.).

рицького, «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» Олекси Стороженка, «Чураївна» В. Самійленка, «Дізгармонія» В. Винниченка); *картини сімейні* (нім. — Familien-gemälde, Familien-Gemälde, польськ. — obraz rodzinny), *нарис, сцени* тощо.

¹⁴⁴ *Аристотель*. Поетика / Пер. Бориса Тена. — К.: Мистецтво, 1967. — С. 55.

¹⁴⁵ «Цей термін впроваджений Мольєром, щоб уникнути слова “фарс”, яке вважалося у той час брутальним, непристойним» // *Мокульський С.* Творчество Мольєра // *Мокульський С.* О театре. — М.: Искусство, 1963. — С. 209.

Про дивертисменти у харківському театрі 1780-х років пише Г. Квітка-Основ'яненко. У 1820-х роках 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 рр. у формі «дивертисман», «дивертиссемент» та ін. («Ганзья». Малоросійській дивертисмент в 1 действии Г. І. Деркача, 1893; «Зальоти соцького Мусія (Пісні в лицах)». Оперета-дивертисмент у 3 діях М. Кропивницького, 1896).

Модульність притаманна не лише театрові Кропивницького, вона присутня у виконавських, а надто у видовищних мистецтвах у цілому — у 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... угім, як і будь-який театр, який надто послідовно й уперто дотримується власної естетичної доктрини); інші системи — навпаки — намагаються збагатити арсенал своїх прийомів й оновити мову (Мейерхольд, Курбас, Брук та ін.), вони не мають улюблених модулів (саме тому легко описувати, стилізувати і навіть пародіювати окремі їхні вистави, але не театр у цілому). І саме з упровадження у 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 ще дуже мало переймалася проблемою оригінальності й вигадання самостійного сюжету; 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 століття 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 обмежений 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 століть — Шекспір, Корнель, Расін, Мольєр — усі свої сюжети запозичали, а майстерність виявляли, головним чином, в аранжуванні — віршем, новими сценічними модулями і винахідливим монтажем.

Такі ж 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.¹⁴⁶), 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...»¹⁴⁷. 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 вы 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 діло»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ «Все малороссийские пьесы имеют темой однообразное кохання, совершенно не интересное для народа, и изукрашиваются танцами и пением» *Карпенко-Карий* І. К. Записка до з'їзду сценічних діячів // *Карпенко-Карий* І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3-х т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 280.

¹⁴⁷ *Мар'яненко* І. О. Минуте українського театру. — С. 32.

¹⁴⁸ *Карпенко-Карий* І. Лист до С. Єфремова 12. 04. 1901 // *Бронза* С. Невідоме листування І. Тобілевича (Карпенка-Карого) до С. Єфремова // Наукові

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...»¹⁴⁹.

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 «одиноці 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 у 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 «одивнити» 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.

записки. Серія: Філологічні науки. Зб. наук. пр. / Кіровоград. держ. пед. універ. ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2009. — Вип. 85. — С. 59.

¹⁴⁹ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17. 01. 1897 // Кропивницький М. Л. Твори. — Т. 6. — С. 456.

СПИСОК П'ЄС МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО

1. *Беспочвенники*. Драма в 4 действиях и 6 картинах в стихах [1878]. — Т. 1.
2. *Вергілійова Енеїда*. Комічна оперета в 5 діях і 16 одмінах, в віршах. Перекладена з поеми І. П. Котляревського [1899]. — Т. 5.
3. *Вій*. Опера у 5 діях (дія 5). — Т. 5.
4. *Вій*. Фантастична комедія у 5 діях з апофеозом. Сюжет позичений у М. В. Гоголя [1895]. — Т. 5.
5. *Вуси*. Комедія у 4 діях і 5 картинах [1885]. — Т. 5.
6. *Глитай, або ж Павук*. Драма в 4 діях і 5 одмінах [1882]. — Т. 1.
7. *Голомозий*. Драма в 2 малюнках [1908]. — Т. 4.
8. *Дай серцеві волю, заведе в неволю*. Драма в 5 діях і 6 одмінах [1863]. — Т. 1.
9. *Де зерно, там і полова*. Драма в 4 діях [1888]. — Т. 2.
10. *Джигун*. Комедія в 3-х діях з співами [1893]. — Т. 2.
11. *Дійшов до розуму*. Водевіль в 1 дії [1909]. — Т. 4.
12. *Доки сонце зійде, роса очі виїсть*. Драма в 4 діях і 5 одмінах [1870-1871]. — Т. 1.
13. *Дури світка*. Епізод на 1 дію [1898]. — Т. 3.
14. *За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання*. Водевіль в 1 действи. Взято из действительного происшествия в одной из деревень [1872]. — Т. 1.
15. *Зайдиголова*. Драма у 5 діях [1890]. — Т. 2.
16. *Зальоти соцького Муся (Пісні в лицах)*. Оперета-дивертисмент у 3 діях [1896]. — Т. 2.
17. *Замулені джерела (Засоренные родники)*. Драма в 5 діях і 6 одмінах [1895]. — Т. 2.
18. *Зерно і полова*. Малюнки сільського каламуту у 4 діях [1910]. — Т. 4.
19. *Івасик-Телесик*. Казка в лицах (для дітей) у 4 одмінах [1907]. — Т. 4.
20. *Конон Блискавиченко*. Малюнки сільського руху у 4 діях [1902]. — Т. 3.
21. *Лихо не кожному лихо, — іншому й талан*. Трагікомічний етюд в 1 дії [1882]. — Т. 1.
22. *Мамаша*. Комедія у 3 діях [1903]. — Т. 3.
23. *На руїнах*. Комедія в 1 дію [1900]. — Т. 3.

24. *Нашествіє варварів*. Комедія у двох діях [1900] // Київська старовина. — 1994. — № 3.
25. *Невольник*. Драматичні малюнки у 5 одмінах. Перероблено з поеми Т. Г. Шевченка «Невольник» [1872]. — Т. 5.
26. *Олеся*. Драма в 4 діях і 5 одмінах [1891]. — Т. 2.
27. «*Ошибка провзойшла*». Етюд з натури [1904]. — Т. 3.
28. *Перед волею*. Драма в 5 діях [1899]. — Т. 3.
29. *Підгоряни*. Мелодрама у 3 діях (Перероб з галицького) [1890]. — Т. 5.
30. *По ревизії*. Етюд в 1 дії [1882]. — Т. 1.
31. *По щучому велінню*. Казка задля дітей у 3 діях [1907]. — Т. 4.
32. *Помирились*. Комедія в 1 дії [1869]. — Т. 1.
33. *Пошились у дурні*. Шутка-оперетка в 3 діях [1875]. — Т. 1.
34. *Пропавша грамота*. Фантастична комедія-оперета у 4 діях і 7 картинах [1897]. — Т. 5.
35. *Розгардіяш*. Твора на 4 дії [1906]. — Т. 4.
36. *Скрутна доба*. Малюнки у 3 одмінах [1906]. — Т. 4.
37. *Старі сучки й молоді парості*. Малюнки сільського життя у 3 діях, 4 одмінах [1908]. — Т. 4.
38. *Страчена сила*. Драма у 4 діях [1903]. — Т. 4.
39. *Супротивні течії*. Комедія в 3 діях і 4 одмінах [1900]. — Т. 3.
40. *Титарівна*. Драма в 5 діях і 6 картинах (Сюжет запозичений) [1891]. — Т. 5.
41. *Хоть з мосту в воду головою*. Комедія у 3 діях з куплетами. Фабула позичена у Мольєра [1909]. — Т. 5.
42. *Чайковський, або Олексій Попович*. Історично-драматична бувальщина у 5 діях і 9 одмінах. Зміст позичений у Є. П. Гребінки [1902]. — Т. 5.
43. *Чмир (Чумазий)*. Комедія в 3 діях [1890]. — Т. 2.

ЗМІСТ

- 5 — **Передмова**
- 25 — **Вистава у театрі**
Кропивницького
- 25 — *Театральний простір*
26 — *«Єдність часу»*
26 — *Інтервали*
27 — *Пора року*
28 — *День*
29 — *Місце дії*
31 — *Масові сцени*
34 — *Постановочні ефекти*
35 — *Музичні номери*
39 — *Хореографічні картини*
40 — *Інтер'єр*
42 — *Вікно*
44 — *Піч*
44 — *Сцени біля води*
46 — *«Четверта стіна»*
47 — *Освітлення*
47 — *Ритм*
49 — *Пластика*
53 — *Міміка*
53 — *Паузи*
55 — *Тон вистави*
57 — *Регіт*
59 — *Тривога, смуток, ляк, жах*
60 — *Розпач*
61 — *Вагання*
62 — *Пошук прихованого*
63 — *Переодягання*
64 — *Недоконана дія*
65 — *Наївність і сором'язливість*
65 — *Любощі, обійми, поцілунки*
66 — *Плач, ридання, хлипання*
68 — *Сон*
69 — *Діти*
70 — *Ритуали*
71 — *Харчування / частування*
73 — *Чаркування*
77 — *Куріння*
78 — *Гроші*
80 — *Карти*
81 — *Інший реквізит*
84 — *Звістки*
85 — *Оцінка*
87 — *Страсті*
87 — *Заламування рук*
88 — *Бійки*
90 — *Зброя*
91 — *Зомлівання, непритомність*
92 — *Божевілля*
92 — *Смерть*
93 — *Навколюшках*
94 — *Режисерські акценти (вставання, сидання)*
96 — **Жанровий план вистави**
115 — **Список п'єс**
Марка Кропивницького

Наукове видання

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Юрійович Клековкін

MISE EN SCÈNE / МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ:
Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар

ISBN 978-966-2576-40-5

Комп'ютерний набір, верстка, коректура, макет — О. Клековкін

Підписано до друку 01.09.2012. Формат 84x108 1/32.

Гарнітура Minion Pro 10. Папір офс.

Ум. друк. арк. 7,0. Обл.-вид. арк. 6,5.

Зам. 01-191, від 01.09.2012.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, www.mari.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавництво «Арт Економі»
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 3911 від 05.11.2010