

46/109

ТЕАТРАЛЬНА БІБЛІОТЕКА

А. Будзиновський

ПІДРУЧНИК
РЕЖИСЕРА

Львів, 1931.

В-ВО „РУСАЛКА“

„Театральна Бібліотека“ В-ва „РУСАЛКА“

Виходить що місяця, під редакцією Гр. Гануляна.

Річна передплата 12 зол.

Рік вид. X.

1931.

Вип. I. (109.)

ВІД ВИДАВНИЦТВА:

З огляду на те, що „Господарського Календаря“ на 1931 р. ми не видали, — розсилаємо з нинішнім випуском, як **безплатну премію**,: „ВЕСЕЛИЙ КАЛЕНДАР“ на 1931 і „НАРОДНІ ВИШИВКИ“.

Copyright by „Rusalka“, Leopold

Авторські права застережені.

Головні склади:

Для Америки:

- 1) Galician Bazar, 123 Ave A. New York, N. Y.
- 2) Ukr. Bazaar, 2248. Grayling Ave, Detroit, Mich.

Для Канади:

- Ukr. Booksellers, 660 Main Str., Winnipeg Man.
Ukr. Book Store, 10348—101 st Edmonton, Alta.

Друкарня Ставропігійського Інституту у Львові.

46
10

АЛЬФРЕД БУДЗИНОВСЬКИЙ

ПІДРУЧНИК РЕЖИСЕРА

Львів. Бібліотека
АН. УРСР

11.132



~~30946/409~~

ЛЬВІВ 1930.

ТЕАТРАЛЬНА БІБЛІОТЕКА

Ш 334. 075

Від Видавництва.

Наша книжка п. з. „Підручник режисера“ має на меті з'ясувати найновіші течії в режисеровці на новітніх, модерних сценах. Розвідка опирається на працях німецьких, професійних, мистців-режисерів.

Невеликий об'єм книжки — приневолив Вшан. Автора скорочуватися — і примінити свою працю до потреб нашого театру. Сподіємся, що в дальшому розвитку українського театрального мистецтва — коли покажеться потреба обширнішої розвідки — знайдеться небаром хтось, що цій потребі піде на зустріч.

2001/24908

Театральне мистецтво.

Кожний артист, чи він буде маляр, чи різбар, чи поет або музик, так довго не годеи своєї поетичної ідеї передати зрозумінню людей, доки до цього не вжиє якихось матеріальних засобів. Чим краще зуміє віддати — при помочи цих засобів — свою ідею, чим зручніше зуміє даними матеріалами орудувати, чим більшу матиме технічну вправу в уживанню своїх матеріалів, тим краще зобразує свою ідею і викличе тим краще вражіння у посторонних людей.

Кожний мистець уживає інших засобів, щоб твори свого талану показати світови. Цей пензлів і фарб, инший долота, металів, каміння, ще иншому вистарчає папір і перо.

Театральний автор-мистець, який хоче свою ідею здійснити, мусить крім всяких матеріальних засобів мати до диспозиції ще й живий, людський матеріал, зложений з театральних діячів, під мистецьким проводом режисера. Без цілого, живого і мертвого складу театру нема утілення театральної штуки, нема наглядного зреалізування ідеї автора. З поміж театральних діячів, один актор не послуговується виключно матеріальними засобами, що стоять поза його особою. Найголовнішим матеріалом для нього є його власне тіло, що ним вміло кермує, його власне почуття краси і мистецтва, його образованність і мистецький талан. Без вишколених, добрих акторів, нема доброго театру, а де нема доброго театру, в якому композитор чи письменник-поет мігби бачити зреалізований свій твір, нема театральної літератури, нема добрих пєс.

Хто хоче, щоби його діяльогова повість стала театальною штукаю, мусить ще перед написанням такого твору застановитися, чи є такий театр, котрий мігби намічену драму відограти. З цього висновок, що піднесення літературної творчости театральних шток не зачинається від літературних конкурсів, а від реформи самого театру і вивінування його в потрібний мертвий і живий інвентар.

Складові частини театру.

До складових частин театру належить передусім театральний дїм з виднею (сценою) і видівнею (салею для гля-

дачів) з гардеробами для театрального персоналу, костюмерією, магазинами для декорацій, реквізитів і бутафорії, з бібліотекою, читальнею, салями до проб, робітнями всякого роду, канцеляріями і т. п. Крім цього для ужитку театральних гостей необхідні є вестибуль (хороми), буфет, гардероби і т. п.

Видівня.

Ця саля призначена є на поміщення публики. Щоби уможливити глядачам, що є рівночасно слухачами, повне користання з вистави, треба цю салю так устроїти, щоби не було ніяких перешкод в обсервації гри на видні. Глядач мусить мати змогу забути, де він знаходиться, а натомість понасти в ілюзію дійсної причастности в цьому місці, де відбувається акція виведена на видні. Тому сидження повинні бути — як лише змога — вигідні, температура приємна, протяги виключені, вентиляція тиха і бездоганна. Вікна (приміщені звичайно під стелею над балконами) щільно заслонені, а двері цілий час вистави замкнені. В декотрих театрах устроюють для спізнених гостей якесь побічне місце, з тихо на темний коридор відчиняючимися дверима, де ці гості перебувають до кінця дії. Шойно по спущенню завіси розходяться вони на свої місця. Саля не повинна мати надто багато ярих малюнків, а зокрема червоних. Червона краска подратовує безпотрібно нерви присутних і настрює їх вже задалегідь надто вибагливо. Публика жадає тоді ефектів дуже сильних, без огляду на зміст штуки і її тенденцію. Неодин дуже гарний і літературно високовартний твір зійшов за скоро з афішів, під закидом млавости — виключно з причини червоних стін видівні. Підчас вистави мусить запанувати на салі повна темнота. Вона є потрібна не лише до цього, щоби глядач лучше бачив видню, але також і тому, щоби глядачів відокремити темнотою від цілого, зовнішнього оточення, від буденної дійсности і тим способом дати їм спромогу вжитися в зміст граної штуки та перенятися вповні ілюзією дійсности штучних образів і цілого поетичного вифантазованого твору. Рівнобіжно має на салі панувати безоглядна тишина. Ніякий, — навіть малий — гамір, не сміє перешкоджувати змислови слуху гостей. Щоби цю тишину поглибити, панує в декотрих театрах заказ виходу акторів підчас отвертої завіси з подякою за оплески. Через це публика відкладає оплески аж до кінця дії. А має при тім сю користь, що аж до кінця акту „не виходить з настрюю“. По опущенню завіси може актор вийти перед будку суфлера, коли публика цього домагається. Хоч і тут треба бути обережним, щоби напр. не вийшов актор, який в минулій дії — на сцені очевидно — погіб, тощо! Ілюзія зчезне

моментально, а виринула-б смішність. А смішність, там де її непотрібно, то для театру дуже грізна річ.

Видня.

Виднею називаємо кімнату, чи сальо, злучену з видівнею. Видня має лише три стіни. Четвертої від сторони видівні, відки люде заглядають, що на сцені діється, нема. Замість стіни знаходиться там портал, заслонюючий гору і оба боки бракуючої стіни, та куртина, що заслонює позісталий отвір в порталю. Якби не був зладжений механізм до підношення і опускання куртини, то він мусить завсіди працювати легко і гладко, без скреготу, затинання і гамору. На цекласти треба велику вагу, бо хибне і неточне фунговання завіси вводить заколот і серед акторів на видні і серед публики на видівні, викликаючи загальний несмак і невдоволення. Куртина повинна підніматися лише до цієї висоти, щоби глядачі з першого ряду фотелів в партері, не могли бачити механізму над виднею, призначеного до обслуги декораций і до горішного освітлення сцени. Поміст видні є поміщений дещо вище чим поміст видівні. Звичайно знаходиться він на висоті очей осіб сидячих в перших рядах фотелів в партері.

В декотрих театрах поміст видні не кінчиться разом з куртиною і порталем. Він вистає ще дещо перед куртину в напрямі видівні. Цю часть називаємо просценієм. Границею гри акторів повинна бути лінія порталю і куртини. На просценієм має актор вже публику з трьох сторін, а саме від сторони партеру і з льожів по обох боках видівні. А це для гри є дуже некорисне. На самім краю просценієм приміщується будка для суфлера. Щоби уникнути резонансу (відзвуку) слів суфлера, повинна горішна часть будки бути від середини виложена якимсь мягким матеріялом! (Витапіцерована!). Перед першим рядом фотелів міститься заглиблення, відграничене від видівні неначе парканом. Це заглиблення призначене є для оркестри. Надто глибоке місце або таке, що сягає далеко в зад під просценієм, не є корисне, бо така будова приглушує гру інструментів і надає їм змінені реєстри.

Конструкція видні.

Публика бачить лише передну частину видні. Натомість не бачить боків і заду, призначених до ужитку поза кулісами. Рівнож не бачить дуже важних двох частей. Одної під помостом видні, де міститься нераз дуже скомплікована машинерія до технічної обслути сцени підчас вистав, і другої над сценою. Ця частина є так само велика, як сцена, з ду-

же високою стелею, заповненою всякого рода бльоками зі шнурами, лінвами і дротами, призначеними до підтягання в гору і опускання в діл декорацій, а часом то навіть і живих людей, при отвертій куртині.

Самий поміст є цим полем, на якому театр узмислює ідеї автора, а саме: що до змісту виконуваного твору, через виступ і живе слово акторів, а що до часу і місця події, через декорації і іншу обстановку видні.

Переміна декорацій і зміна застави сцени відбувається за спущеною завісою, зразу ще перед виставою, а далі поміж актами. Може це буде для декого цікаве, що в давніших часах переміни сцени доконувано на очах глядачів. При дуже слабім випосаженню наших театрів в помічники урядження час переставлювання кулісів і зміни обстановки перетягається часто понад силу видержання і терпеливості гостей, при рівночаснім надмірнім напруженню сил і енергії технічного персоналу театру. Найважливішою одначе стратою театру є шкода, яку через це носять театральні гості. Надто довге вичікування на піднесення куртини, мусить довести до цілковитої затрати їхнього духового настрою з попередньої дії. В місце нього входить поденервовання з закравкою іритації, або й гніву. По надто довгім вижданню на піднесення куртини, годі є надіятися прихильного настрою. Що не лише публіка але і театр на цьому тратить, це є зовсім ясне. Заграниця зрозуміла це вже давно і робить заходи біля скорочення антрактів. Винайдено ріжні дійсно корисні способи. В одних театрах заведено оборотові сцени, деінде зладжено видні на ролькових помостах перекочуваних перед куртину з глибини сценічної салі, або такі видні, що по скінченню акту опускаються під поміст, а на їх місце виходять з під споду на верх інші плятформи, обставлені вже до слідуячого акту. Таке усунення цілої сцени з поза куртини, а засунення слідуячої, вимагає при всіх трьох системах менше чим одна хвилина часу. Коли ще й підтягнення над видню кулісів з перебраного акту, з рівночасним опущенням декорацій слідуячого акту не вимагає також повної мінути, то зміна сцени — а за тим і довгота антракту не виносить навіть і півтори мінути. Через це вининула потреба нарочного продовжування цього часу для уможливлення „предишки“ самої публіки. Там, де нема таких уряджень, повинні театри всякими іншими способами, дуже пильно старатися про скорочення часу антрактів. Також і опізнювання вистав з причини вчаснішого непідготування обстановки до першого акту не повинно ніколи лущатися під загрозою лихої опінії (зовсім заслуженої) про каридостойний брак якоїнебудь дбайливості про публіку та некультурне легковаження її.

Ціла видня від помосту аж до стелі над шнуровою конструкцією є зовсім без вікон. Має лише широкі двері (звичайно з зад) до вношення і виношення декорацій і більшої обстановки, а те все має переховуватись в якомусь окремому магазині поза театром. Опріч цього по обох боках знаходяться двері, якими входять актори на сцену. За виднею і по її боках побудовані є гардероби для акторів, всякі робітні, бібліотека, читальня, канцелярії, салі до проб і т. п. Ці всі кімнати відділені є від видні коридориком, що безпосередньо окружує цілу видню за її зовнішніми стінами.

Режисер в підготовці видні.

Рід і стиль декорацій зависимий є від степені культури осередка, в якому театр працює. Окремі періоди театрального мистецтва в загальнім його дієвім поході, тревали одні довше, другі коротше, всеж таки історія театру викazuje безнастанну зміну театру „in capite et in membris“.*) З найголовніщих типів — неначе етапів — театру, можна згадати про амфітеатри старинних Греків (Геленів) під голим небом, в яких grano трагедії богів і героїв; далі про тримісцеву площу (небо, пекло і земля) на якому небудь ярмарку для середньовічних містерій, про театри масок, що ще до нині товчуться по ярмарках, про наші вертепи, грані зразу по церквах, потому по школах, а наприкінці де попало, про частинно накритий, староанглійський театр з часів королевої Елисавети для драм Шекспіра, та про замкнений театр (вже з льожами) в Італії, для оперових вистав, повсталих біля 1600 року.

В дальшому поході театрального мистецтва запанувала біля половини минулого століття майже повна анархія. Хоч поруч директора театру існує вже і режисер, то його роля є дуже мала. Як рутинований актор уважав він свою задачу за сповнену, коли точно стежив за цим, чи актор відповідно увійшов на сцену і зійшов з неї, чи свою ролю вивчив на память, чи не поповнив якоїсь ошибки і т. п. Він видавав справді теж деякі розпорядки що до обстановки і костюмів, але не вважав цього так дуже важним і необхідним. Взагалі він уважав себе заступником директора, як підприємця, а не заступником письменника-автора. Коли було щось зроблено зле, (очевидно в тодішнім поняттю), накладав на повинного кару. З цих то імовірно часів походить — неначе традиційна—нехить театральної трупи до режисера, яку ще й тепер в деяких театрах—особливо слабших—можна завважити. В цих часах не було артистичної голови. Тож всі чинники працювали кожний по своєму, не звертаючи великої уваги на других.

*) В голові (проводі) і частинах.

Через те панував в таких театрах цілковитий брак якогонебудь стилю. Кожний грав за себе, як хотів, а віртуози (себто ці, що вивчилися кілька роль, їздили з гостинними виступами) за всіх. Хто зумів кожної хвили звернути на себе увагу, хто западаливо присвоював собі різні т. зв. „блюфи“ і „тріки“, хто робив найбільше гамору, завертав найсильніше очима, а своїми жестами ледви, що не виривав кулісів з їх осад, цей був найкращий і найбільший артист і одержував найбільше оплесків. Тенор панував отже не лише в опері, але й в драмі.

Такий стан театру не міг вдовольняти людей з кращою культурою. Критика чим раз голосніше виступала проти театральної суматохи і безголов'я. Аж надійшов час практичної реформи театру. Початок зробили німці, а саме Жорж герцог фон Майнінген що до драми, а славний композитор і творець нової музики, а zarazom і театральний режисер Ришард Вагнер що до опери. Оба ці мистці поставили засад, що у грі акторів мусить панувати така сама гармонія, як у грі оркестри. Режисер є таким самим диригентом на сцені, як капельник при оркестрі. Вони узнали, що до змісту граної штуки мусить бути допасована не лише гра акторів але й ціла обстановка видні, всі декорації і костюми і то як найвірніше з дійсністю. Ніхто не смів нічого на власну руку змінювати. Все мусіло бути стисло виконане після способу обдуманого режисером. Дух автора мав панувати над усім, режисер має бути його, — автора, а не директора, — неначе шефом штабу, а цілий театральний гурт, відповідно вишколеною і згармонізованою армією. Цілий отже плян театральної кампанії і спосіб її переведення переложено цілим тагаром на режисера. Щоби подолати це завдання мусів режисер мати велике артистичне відчуття і бути високообразованою людиною. Рутиніст не мав тут нічого до роботи, так, що від цієї пори режисер не мусить бути безумовно актором. Коли ним є, то ще краще, але не рутинна, а культура і образування має бути головною його прикметою.

Засад,ою цієї школи було занехання пересад,и у грі. Вистави мали давати (і дійсно давали) ілюзію дійсности. Форми інсценізації стали головним завданням режисерії. Запанувало неподільне право краси полученої зі стремлінням до природности та до повної загальнолюдської та історичної правди. Ця школа уможливила появлення нових течій в драматичнім письменстві. Щойно через неї можна було надати артистичну інсценізацію теж і давним драмам, як пр. Шекспіра, настроєвим штукам Шіллера, новим (тоді) проблемам Ібзена, Бєрнзона і других драматургів. Ця школа показала світові повну красу опер Вагнера, Моцарта й інших. З часом наслідовці інсценізацій Майнінгенців почали її „розвивати“. Ідучи в простій лінії до природности і повної прав-

ди на сцені, дійшли з часом до великої пересади. Були театри, що в штуках, де акція відбувалася наприклад у фабриці, — уставляли на видні дійсні, кольосальні машини з палячами і машиністами та пускали їх в рух підчас вистави. Такі і тим подібні способи, в яких в супереч Майнінгенцям, засада краси була підпорядкована засаді дійсної природности, зготовили цьому новому тоді — театрові, званому натуралістичним, повний упадок по розмірно недовгій його існуванню. Хвилі захоплення ним, майже цілого культурного світа, минули скоро. Не помогли дійсно великі автори-письменники ні світової слави актори, що потрапили з найвищим мистецтвом віддати у своїй грі всі духові переміни граней ними осіб, з їх найдрібнішими пережиттями щоденного життя та по мистецьки відограти всю міміку і жести з їхніми привичками, чеснотою і хибами. Ця натуралістична школа скоро пережилася, стратила приклонників і минулася безповоротно.

Вона тому пережилася так скоро, бо натуралізм давав нічим незмінену дійсність; таку саму, яку кожний може бачити і без театру. Тому натуралістичний театр в кінці не цікавив нікого. По хвилевім, навіть дуже великим зацікавленню загалу, своєю новістю і артизмом, він переївся. Забрало йому мистецької краси, а за багато було щоденного, сірого життя. Мистецька гра акторів побільшувала ще цю реалістичну буденність.

В натуралістичнім театрі не було місця ні на поезію ні на фантазію. Кінець кінців він не лише переївся але і знеохотив до себе навіть колишніх, найбільших приклонників.

Осталася лише назва „натуралізму“, під якою кожний розуміє, що хоче, залежно від свого знання, а радше незнання.

Новітній, модерний театр.

По всіх родах театрів, о різних напрямних і різних способах розв'язання артистичного питання, надійшов час теперішнього, модерного театру, під кличем „краса і стиль“. Як кожне мистецтво так і модерний театр послуговується природою та її творами. Лише, що—в дещо инший спосіб. Матеріал бере він з природи, але не копіює її вірно з точністю світлин, а перероблює його до своїх артистичних цілей. Він творить з нього мистецьку, стилізовану красу. Цей напрямок просто накинувся людям, як невмолима реакція проти вірної, реалістичної правди, якої святиною був театр натуралістичний. Світ бажав бачити на сцені річі гарні, представлені у такому стилі, який дававби глядачам не ілюзію правди, а мистецьку ілюзію правдоподібности, хочби і найфантастичніших, поетичних творів. А над усім стоїть краса. Оче-

видно, що не можна всіх штук виставляти в однім і тім самім стилю, як не можна одним стилем будувати і військового бастиону і церкви і селянської хати. Подібно, як кожна з цих будівель мусить мати інший—собі питомий стиль, так і кожна театральна штука мусить бути грана і обставлена в іншій стилю, якого вимагає даний твір автора.

В стильовості лежить вартість модерної, театральної вистави. Давніше вистарчила вірно після природи скопійована обстановка і наслідування буденного життя у грі. Тепер треба надати усе́му ще якийсь стиль, залежно від погляду автора на світ і мистецтво. При стилізуванні вистави не можна побоюватися попасти в шаблон, бо і театральне письменство і самий театр дає образованому і талановитому режисерови просто неограничену свободу артистичної творчості. Заставляючи режисера до підшукування для кожної штуки властивого для неї стилю, викликається в консеквенції що раз новий, що раз інший спосіб утілення нових творів. Що раз інший стиль!

Стиль.

Поняття стилю в театральнім мистецтві є доволі складне, бо тут входять в гру дві основно різні області стилю. Є стиль в декораціях і обстановці, отже в мертвих річах і стиль у самій грі театального гурту, отже в театально невловимій техніці утілення ідей автора. Першу частину можнаб зясувати при помочи зразків декорацій, костюмів, меблів, освітлення то що. До зілюстрування гри, себто міміки, жестів, голосу і цілої творчої експресії сценічних артистів, нема покищо ніяких помічних середників. Бути може, що колись в будучности, хтось заложить театральний музей чи академію, в якім при помочи барвної фільмової тасьми і фонографу, чи кінематографу, будуть могли бути заховані зразки стилеві гри театральних мистців, для науки нових жреців театру. Тепер цього ще нема, тож і справа театального стилю, а зокрема стилю в акторській грі, як окремих артистів, так і цілого ансамблю, мусить бути розсліджувана покищо чисто вербально, себто мусить бути описувана лише словами. І то писаними — не живими — словами, навіть без помочи жестів. До точного зясування забракне все живих, чи подібних до живих, зразків. Не легко цей стиль вловити, хоч він існує. Він вже від давна існує. Очевидно, що лише в мистецьких театрах. Він вже існував на довго до цього часу, коли театрольоги дійшли до свідомості його існування. Він був, лише що був, як явище півсвідоме. Щойно по погребанню натуралістичного театру, явилася свідомість існування стилю, а радше стилів театальної, мистецької гри і ця свідомість потягнула за собою спромогу зовсім свідомого вибору найвід-

повіднішого стилю до кожної штуки з окрема. А цих стилів є стільки, скільки є авторів та їхніх творів. Стиль кожного твору, чи він буде поданий прозою чи віршом, складається не лише зі слів, виписаних на папері, але також з видимого настрою духа поета-творця. Цей духовий настрій генія становить властиву тему, він є загальною синтезою слів і висловлених ними ідей. Вхопити цього духа, поняти його „Я“ — все одно розумом, чувством чи інтуїцією — і надати цілій виставі, цілій співпраці, всіх мертвих і живих складників театру, таку форму, щоби дух творця, як в навірнійшій дзеркалі відбився в душах слухачів, в такій самій формі — хочби й не в такій самій силі, в якій панував в душі поета-творця в моменті імпровізації чи композиції, — це є стиль пєси-твору.

До осягнення зрозуміння цього стилю, потрібні є режисерові три річи. Передусім високе загальне образування, необхідне до зрозуміння твору і тенденцій автора; далі власний поетичний настрій для вхоплення духа твору і уявлення собі символів головних і дальшорядних ідей цієї штуки, яка є призначена до гри, а врешті він мусить дуже точно знати всі матеріяльні і інтелектуальні засоби театру, та посідати сильно розвинену вмілість примінення цих засобів — кожний з відповідною силою — до осягнення найвищої суми ефекту, а саме до мистецького зсимволізування духової проблеми твору.

Режисер і драма.

Коли театральний драматург (літературний референт театру:) запропонує введення якої новинки в репертуар, повинна над цією справою відбутися нарада головних чинників, як режисера і драматурга, в присутності інтенданта, а під проводом директора. На цій нараді має бути точно розслідувана справа літературної вартости штуки, сценічної вартости, а врешті її хосен з купецького чи касового боку. Рішення належить до директора. Приняту штуку треба з правила піддати деяким змінам, зчеркненням, поправкам і доповненням. По переведенню всіх змін, за взаїмним порозумінням цих чинників, можна вважати дотичну штуку, як таку, що надається до виконання на сцені. Часом треба перевести ще одну конференцію з автором, щоби переломити його опір проти зміни в його штуці. Пороблені зміни можуть бути зроблені або зі зглядів на вигоду, себто, щоби оминути якісь технічні труднощі, або з konieczности. Ці другі сягають вже в зміст твору. Очевидно, що узасаднені завваги автора повинні бути узглядені. Усталений текст одержує режисер до виконання його на сцені.

Режисер, як психолог.

Вже підчас читання театального твору, призначеного до виведення на видні, мусить режисер зясувати собі, у своїй

свідомости, психологічний стан і його зміни всіх дієвих осіб. Він мусить здавати собі точну справу з характеру (себто зі сталого настрою) кожної сценічної особи зокрема і зі всіх афектів (себто з часових відхилень від цього настрою). В цій цілі режисер піддає дуже точній аналізі психологію осіб вимріяних автором.

В ніякій штуці не подають письменники повного, психологічного комплексу кожної зі своїх дієвих осіб. Значить, що письменники не подають їх поведінки у всіх життєвих обставинах. В кожному творі, не лише головні особи, але й цілий ансамбль має на меті навіязати і довести до розвязки якусь одну проблему людського життя. Тому письменник-драматург вводить в свою штуку людей, яких можна назвати неповними, бо він виказує їх психологічні мотиви, настрої, афекти і поведінку лише в цій, одній справі, яка становить головний зміст і ціль цілої штуки. Штук о більших комбінаціях є дуже мало, а коли є, то звичайно не представляють великої мистецької вартости. Щоби кожна особа драми і її поведінка були правдоподібні, мусить письменник шукати зразків зі світа, з життя. Кожна зі сценічних осіб мусить обнімати прикмети чи хиби більшої кількості осіб живих о спільній, або хочби подібній психіці і поведінці — в такій якраз справі, яка є предметом драми. З цього виходить, що письменник, розібравши (ще пепед написанням якогось твору) аналітично психіку більшої кількості духово між собою споріднених осіб, вибирає з цілого психічного комплексу кожної, обсервованої, живої особи, подібні йому, їхні, спільні психологічні прояви, відкидаючи чи пропускаючи всі прочі, їхні властивости, — як лишні для композиції. Тим способом він творить неначе некомплетного, хоч збірного чоловіка, бо лише в цьому питанню, яке є темою драми. Так повстає психологічна синтеза чоловіка, без лишніх подробиць, це значить повстає стилізований чоловік, придатний лише до розвязки проблеми драми.

Режисер мусить йти цією самою дорогою, що письменник. Заходить лише ця засаднича ріжниця, що режисер збагнувши вже готову психіку всіх, дієвих осіб драми, йде в зад, вертаючи до вихідної точки автора. Режисер шукає цих, хоч не цих самих а таких самих живих осіб, які служили письменникови до літературного сформування головних і всіх прочих героїв твору, призначеного до гри. Щоби осягнути свою ціль режисер послуговується своїм запасом спостережень з живого світа і шукає в пам'яті зразків до фізичного, а правдоподібного зреалізування на видні всіх осіб студіованої драми. Щоби до цього дійти він мусить точно розібрати у своїй уяві статъ, фізіогномію, рухи, міміку, голос, спосіб говорення і поведінки, костюм, фризурю та всякі прочі зверхні знамена запримічених колись собою осіб,

які моглиб надаватися до наслідування при виконанню даної ролі. Перевівши точну аналізу всіх, характеристичних пізнак різних, подібних між собою, а придатних як зразки, людей зі світа, він мусить на підставі цієї аналізи вибрати всі спільні, себто типові прояви і симптоми, потрібні до уформування виконавців на сцені як під зверхнім так і психічним оглядом. Лишні до вистави симптоми обсервованих осіб, режисер пропускає зовсім, так, що ці новітні, модерні „типи“, обдумані режисером, не є людьми повними, а лише стилізованими і становлять синтезу вибраних режисером спільних, характеристичних проявів, потрібних в данім менті до виведення штуки на сцені. При вмілому трактуванню справи, можна бути майже певним, що стиль окремих виконних сил на видні, буде як не ідентичний, то що найменше обманююче подібний до стилю осіб, які автор письменник студіював при писанню своєї драми.

На цьому ще одначе не кінчиться композиційна праця режисера. Він мусить зрозуміти тенденцію і повний психологічний настрій цілого твору, цілої штуки. Відповідно до цього він обдумує головний начерк способу гри кожного „типа“, себто обдумує стиль гри кожного актора чи гурту з окрема. Очевидно, що цей стиль мусить бути переведений консеквентно через всі дії граного твору. В границях цього стилю лишається кожному акторови з окрема ще дуже багато місця до виказання своєї артистичної вмілости. Тут годиться запримітити, що—після опінії найвизначніших режисерів—в ніякій штуці нема менше або більше вартних ролей. Можуть лише бути менше або більше вартні актори. Кожна дієва особа має до сповнення якесь завдання, без якого ціла штука не малаб змісту, або, як це кажеться—не малаби сенсу. Ці ролі, які до переведення тенденції штуки нічим не причинюються, повинен режисер попросту счеркнути. Позістали до відігнання ролі мусить режисер оцінити точно під оглядом потреби сильнішого замаркування їх в декотрих уступах і ситуаціях, або відігнання їх з меншим натиском там, де зміст штуки цього вимагає. Під цим оглядом є дуже багато степенів динаміки гри, подібно як в малярстві світляних рефлексів і тіней або в музиці п'янів і фортів.

Виведення провідного настрою штуки, з його зростом і опаданням, тягнеться безпереривно через цілий час гри, не лише в т. зв. головних ролях, але перекидується з ролі на ролю аж до німих ріль включно. Буває часом, що кульмінаційна точка драми, т. зв. катарзіс, припадає до виконання як раз німій ролі, або навіть якомусь технічному ефектові, виконаному на видні, невидимим технічним персоналом.

Без попереднього переграння цілої драми і взагалі сценічного твору у своїй власній уяві, не виведе режисер до-рученої йому вистави з повним, артистичним успіхом; не-

дасть акторам концепції стилю гри кожного з них окремо і цілому ансамблюви взагалі, разом з цілим живим і мертвим апаратом театру. По поясненню режисером концепції і тенденції твору самого, по вказанню акторам і прочому перзоналови стилю гри кожного зокрема і стилю цілої штуки, мусить режисер стежити, щоби ніхто не виломлювався з засадничого начерку, а докладав всіх зусиль до гармонійного виведення вистави. Виступи окремих акторів в спосіб такий, якби вони були чимось таким, що їх нічо не вяже з цілістю, є недопускаєме. Такого актора в модернім театрі ніхто не назве артистом.

Стилево переведена режисеровка штуки дасть цілість милу для ока і вуха слухачів, розбудить в них глибоке зрозуміння думок автора і піднесе їх культурно значно краще, чим гра без пляну, без стилю. Стилева гра подібна до гарно відіграного концерту, підчас якого раз цей, а раз инший інструмент перебирає на себе провідну тему музичного твору, щоби за хвилину відступити її ще иншому інструментові, або й цілій орхестрі, а самому увійти в гурт орхестрального акомпаніяменту, без вискакування на чоло там, де композиція музичного твору цього не вимагає, або й зовсім не зносить. Тому прецизійність стилю у грі повинні актори поставити собі як окончну мету і кожний з них повинен докласти всіх зусиль, щоби стиль гри кожного з них зокрема не виломлювався від загального стилю цілої штуки, а натомість, щоби гра кожного окремого учасника сценічного ансамблю, становила артистичний фрагмент цілости, згідний з засадничим стилем вистави.

Що до стилю опертого на психольогічній розв'язці граного твору, слід запримітити, що доволі велику скількість штук можна грати в двох, або й більше стилях. Очевидно не в часі одної і цеї самої вистави. Виконавши таку штуку зразу в одному стилі, можна через відповідну зміну інтерпретації психольогії головних героїв штуки, примінити підчас слідуючої вистави відмінний спосіб їх гри, а з ними і гри цілого ансамблю.

Режисерський примірник.

З кожної штуки прийнятої в репертуар має бути — ще перед першою пробою — зладжений т. зв. режисерський примірник. В тій цілі поміж картки примірника вліплюється картки чистого паперу. На цих картках випише режисер всі свої завваги і вказівки що до способу виведення песи на сцені. Рахувати на свою пам'ять, в пересвідченню, що в ній задержиться — в цілій основі — плян вистави, не є вказане. Брак режисерського примірника вказує або на вигоду, або на брак часу, а може навіть і на недбайливість режисера.

Імпровізація з пам'яті ніколи не дасть такого успіху, як згорі уложений — аж до подродиць — плян гри.

Режисерський примірник повинен вміщати:

1) Точний, оконечний текст, що остався по всіх перебіках; цей текст призначений є також для суфлера і до розписання роль.

2) Всі завваги і зарядження, що мають бути підготовані ще перед піднесенням завіси. Тут належить розміщення декорацій, їх стиль (з точним поданням ужиття), спис всіх предметів, меблів і всяких движимостей та всяких інших річей, як диванів, обрусів, образів, телефонів, дзвінків і других реквізитів, потрібних на сцені до гри, та таких, що не є доконче потрібні але лише означають точніше місце акції.

При цьому одначе належить вистерігатися переладунання видні лишними подробицями. Рівнож треба означити місце джерел світла і його роди. Коли на сцені виступає музика, треба означити її місце, а zarazом подати, що вона має грати і коли. Від деякого часу послуговуються режисери не лише помостом видні, це значить не лише його шириною і довготою. Практика доказала, що використання сцени в третім вимірі, себто вгору зглядно у діл, дає дуже гарні зорові ефекти, а навіть дуже часто причинюється до викликання сильніших вражінь там, де поставлення актора вище (понад цілим гуртом), являється доконче потрібне. На жаль в деяких театрах надуживають цей третій вимір, примінюючи його без якої-небудь льогічної рації.

3) Всю працю, яку перед і протягом гри мають виконати різні функціонарі театру, як інспіцієнт, техніки сценічні і другі. Зміну декорації і сили та краски світла підчас акту, відгомони за сценою (музика, голоси, вистріли, сніговиця, буря, громи, дзвінок то що) — німі сцени (переходи через сцену або попід вікно і т. п.) — реквізити, які актор має внести зі собою на видню (папіросниця, портфель, палиця, парасолька, валіза, її зміст і т. п.).

4) Вказівки для акторів що до способу характеристизації, одягу і його евентуальної зміни. Місце, яке кожний актор має заняти на сцені і зміни місця протягом гри. Структуру хорів і статистерії на початку і протягом акції та виходи з видні. Всі ситуаційні вказівки повинні бути пояснені поглядовими шкідцями у формі плянів, з короткими словними зясуваннями.

Це неначе стратегічне доповнення примірника є дуже важне і вимагає праці, а є необхідне тому, що при помочи цього пляну гри, уникається безпотрібного тягання цілого перзоналу підчас проб там і назад та ввводження тим способом заколоту поміж виконавцями. Мимо всього заходить доволі часто потреба пізніших змін в цьому пляні. Всеж во-

ни вже не потягають за собою таких труднощів, як проби без режисерського примірника.

По остаточному усталенню вказівок режисера, повинен їх собі переписати інспіцієнт, щоби опісля допилювати їх виконання.

Книжка, в яку інспіцієнт переписує потрібні йому вказівки режисера, називається сценарем. Підготовка сценара є така сама, як в режисерському примірнику. Значить, що поміж картки книжки вставляється так само листки чистого паперу і на них випикується у відповідних місцях:

- 1) Коли і куди окремі актори або гурти мають входити на сцену і котрим входом;
- 2) Коли і що має діятися за сценою;
- 3) Які реквізити є потрібні на видню і для акторів;
- 4) Які і коли наступають зміни світла або окремі світляні ефекти.

Розуміється саме собою, що інспіцієнт мусить точно обзайомитися з метою і стремліннями режисера, коли хоче свій обов'язок сповнити з повним успіхом.

Режисер, а зорові ефекти.

До зорових ефектів належать головню декорації, костюми і освітлення. Модерний, культурний, театр не уживає принципово декорацій мальованих, як вірні копії з природи. Декорації не мають бути примінені до природи, але до граного твору. Модерний театр творить нові, естетичні вартости, примінені до стилю гри, а гру — як вже відомо — стилізує театр відповідно до ідеї автора. Помисл композиції малюнку і його стиль має з'ясувати режисер, а артист-малюар виконати зразу шкід, а щойно по одобренню шкідів режисером, вималювати вже й самі декорації. Форма декорацій є також дуже важною справою. Старі, лукові куліси, роблені з одної штуки матеріалу, що обнимали відразу гору і оба боки видні, є ще уживані хіба десь в запалих, сільських кутах. Так само чим раз рідше уживається задню куртину, як тла до сценічного образу (т. зв. вільної околиці). Місто цієї куртини входить чим раз частіше в уживання т. зв. „горизонт“. Робиться його в той спосіб, що у відповідному віддаленню від фронту видні (від порталю) уставляється в глибині сцени сталу стіну. Вона є так висока, що горішній край горизонту є перед зором осіб з першорядних фотелів в партері, заслонений горішнім краєм куртини. Крайні (лівий і правий) боки горизонту згинаються (відтинком еліпси) в напрямі порталю (до переду видні) і йдуть ще невеликий кусок здовж бічних стін видні. Поміж горизонтом, а задною і бічними стінами видні, цебто за горизонтом, лишається ще доволі багато місця на перехід. Горизонт малюється на бі-

ло, а потрібні види кидається на нього при помочи світла рефлекторів, заосмотрених в побільшаючі скла. Перед рефлектором приміщується потрібні декорації, мальовані на склі, у відповіднім поменшенню і перспективі. Рефлектори і їх обслуга мусять, очевидно, бути укріті перед зором публіки. Боки видні заставляються звисаючими від гори побічницями, (бічними кулісами), відповідно помальованими, коли треба, то й суконними портіерами. Побічниці мають бути звішені в поперек і скосом до заду так, щоби видці з лівого боку видівні не бачили, що діється за побічницями з правого боку і на відворот; видці правого боку видівні не мають бачити закулісового руху за лівою сценою. Коли зайде потреба, то боки заставляються також іншими приставками, як пр. домами, церквами, мурами, деревами, квітами і т. п. Глибину видні обставляється приставками всякого роду, відповідно до потреб акції драми. Горизонт є дуже помічний також і тоді, коли видня представляє кімнату. Тоді за задною стіною кімнати, уставленою перед горизонтом, можуть глядачі крізь вікна, або крізь відчинені двері кімнати, бачити прегарні види парку, гір, саду, моря і т. п. Світляні образи як хмари, дерева, цвіті і цілі види, кидані рефлекторами на горизонт, а також і другі ефекти, як місяць або рухомі образи далеких осіб і т. и. є без порівняння гарніші, повніші і більше перспективічні чим непорушимо мальовані, безпосередно на полотні. При тім світляні ефекти даються моментально змінювати, як в рисунку так і щодо сили світла. Просте пересунення скла перед рефлектором, доказує чудес в зорових ефектах видні. Місце для рефлекторів мусить бути так дібране, щоби їх лучі не зачіпали ні особи виступаючої на видні, ні обстановку, а падали виключно на горизонт. Де в такий спосіб не можна примістити рефлекторів, там малюється горизонт на краску неба. Всі прочі річи, як хмари, звізди і т. и. одержується спущеними згори на чорних шнурочках органіновими платками, звіздами, місяцем і т. и. Від долу уставляється потрібні приставки. Очевидно, що до таких сцен треба дуже добрих малярів-мистців, щоби зуміли виміркувати диспозиції режисера і ввести їх в мистецьке виконання. Шойно колиб і такого горизонту не вдалося примістити, мусить режисерія уживати — на жаль — мальовані на полотні, нерухомі види. Бічні стіни нутра кімнат на видні творяться звичайно з кулісів розіпнятих на рамах, хоч і вони можуть бути сконструювані також з портієр. Пальдаменти (суфіти) є лише там потрібні, де з передних фотелів партеру видно шнурову конструкцію над виднею, неослонену горішним краєм куртини.

Що до місця на видні призначеного до гри акторів, то і тут модерний театр не йде по лінії натуралістичній. Коли давніше дієві особи розміщувалося так, як і прочу обстанов-

ку в глибину — і то в природних розмірах, — то теперішній напрям стремить радше до приближування цілого образу до публіки. Значить, що в місце перестерігання природної перспективи, існує тенденція творення образів неглибоких, неначе на спосіб реліфу чи плоскорізби. При цім спосіб зіскується більшу виразистість плястичної композиції, а разом звільняється глядачів від заходу шукання акторів по сцені, витягання ший за віддалюючимися, кручення головою на всі боки та безнастанного уживання льорнетки.

Стиль зорових ефектів, а з окрема стиль в театральнім малярстві означає такий спосіб зображування річі, щоби вона не була копією природи, а мимо цього щоби глядач відразу пізнав, що дотичний малюнок собою уявляє. Про стилізування в малярстві можна написати цілу бібліотеку, повну дуже інтересних річей. Хто цікавий блище запізнатися з цим напрямком малярства, цей найде дуже замітну літературу в цій справі. Тут треба обмежитися лише до короткого з'ясування поняття стилю в плястиці. Відомо, що мистецьке вражіння росте з красою виконання і оригінальністю композиційної творчости автора. Мистець-маляр — як кожна инша людина — не може чогось сотворити з нічого. Він мусить всі, потрібні, композиційні матеріали т. зв. студії, брати з природи. Лише не мусить їх переносити з цілою вірністю на полотно. Навпаки, — він бере з природних матеріалів лише найхарактерніші, найголовніші, найкращі черти та краски, пропускаючи решту дрібниць, як і природа, просто в марнотравний спосіб, розсіває в своїх творах. Вибраним собою чертам надає маляр гарний естетичний вигляд, форму і кольорит і так одержує стилізований „тип“. Очевидно чим більше талановитий є мистець, тим гарніший буде його твір. Кожний від першого погляду спізнає, що образ представляє і кожний признати мусить йому, його артистичну вартість. Бо не вірність копії природи, а якраз твір композиції мистецького генія свідчить про мистецтво. Так само мальовання всіх красок розсіяних по моделю (природнім зразку) є зовсім зайве, а навіть для мистецтва шкідливе. Мистецький стиліст бачить домінуючі краски, світла і тіні поодиноких предметів і цілого кольориту. Не вдаючися в подробиці, що не мають на загальний вигляд надто великого впливу, пропускає їх в своїй композиції, а малює річ сміло, з розмахом, великими, барвними площинами і „широкою кистю“. І це є стиль. Це є дійсне і творче мистецтво. Кожна епоха чи період в плястиці любується в якихсь собі питомих лініях, або красках. Очевидно, що нічо не перешкоджує, щоби театральний маляр уживав цих способів в своїх композиціях, як до штук зі сучасного життя, так і до історичних, коли вони гармонізують з граюною драмою. Це значить, коли їх стиль гармонізує зі сти-

льом костюмів, а що ще важніше, зі стилем гри акторів. В поміч малярєви приходять ще різні світла і його ефекти, без яких годі собі уявити виставу в модернім, культурнім театрі. Ніякий грошевий видаток не є на цю ціль за високий.

Режисер, а костюми.

Питання костюмів, це також не маловажна річ. І тут, як в цілїм театральнім мистецтві, мусить бути як найточніше примінювана засада естетики і стилю. Що до костюмів до штук, яких зміст торкається недавньої минувшини, або й теперішности, то кожний уживає таких костюмів, яких уживається і в приватнім життю. Іде лише про те, щоби артисти придержувалися способів сучасного одягання людей різних станів, звань і професійного заняття. Найбільший клопіт є з костюмами жінок. Принципово їх зовсім не цікавить питання згармонізування строю з цілим стилем штуки і сцени. Особливо тоді, коли акторка виступає у своїм власнім костюмі. Кожна з них одягається у відношенню до своєї ролі за елегантно, занадто впадаючо в очі. Вона не розуміє цього, а властиво не хоче розуміти, що її задачею є творити гармонійну злуку з цілістю. Вона хоче лише щоби передусім її особу було видко, як зовсім окреме, нічим з цілістю не звязане явище. Ця справа вимагає реформи і тому режисер — йдучи до певної міри на зустріч вимогам жінок — повинен з цілою рішучістю спротивитися всяким, нераз навіть несмачним екстраваганціям, впертих акторок.

Окрема справа з костюмами до штук історичних, або фольклористичних (побутових), себто таких, що їх акція відбувається в національних, нераз і чужоземських строях. В таких випадках костюми мусять бути теж стилізовані.

Це значить, мусять бути з них зняті всі неважні подробиці. Річ мусить бути зредукована аж до останніх границь правди, мусить бути аж до цих границь упрощена. Костюми уживані в натуралістичних театрах, були звичайно за мало простолінійні і замало звертали уваги на краску. Вони були надто переладовані подробицями, занадто неспокійні і кольористичні. Щоби облегчити собі стилізацію костюмів, треба знати, що лінії одягу підносять драматичні моменти, а площини і краски ліричні. Задачею костюмера є отже так дібрати і згармонізувати ці чинники, щоби вони відповідали характерови грані особи і її становиську в песі, а zarazом, щоби не колідували з цілим оточенням на видні.

Виконування історичних чи національних костюмів з цілою точністю є лишне також і тому, що дуже часто ці подробиці не є навіть з цілою точністю знані. Крім цього в деяких костюмах знаходяться подробиці навіть мало есте-

тичні. Добре устилізовані костюми краще викличуть ілюзію правдоподібності, чим вірні. Взагалі археологічна вірність потрібна є лише в музеях. На видні має бути згармонізований стиль. Гете, філософ, поет, маляр і знаменитий режисер, так сформулював стиль в штуці: „Спосіб, в який мистецтво представляється“, „становить загальне розуміння“ „та загальну характеристику річі“. До цієї цілі служити має аксіом Аристотеля, після якого: „можлива правдоподібність має йти перед правдоподібною можливістю“.

Режисер, а меблі і реквізити.

На підставі вказівок режисера що до річей потрібних на сцену, має реквізитор подбати про примінення їх до стилю штуки або дорогою евентуальної перерібки старих або закупна чи виконання у власній, театральній робітні, нових. При тім мають бути взяті під розвагу всі, ці самі засади, що при декораціях і костюмованню.

Оконечний плян обстановки.

По зазнайомленню режисера, техніка сцени, маляря, костюмера і реквізителя з усіми справами, засобами і браками в технічній вивінуванні наміреної штуки, повинна відбутися нарада цих всіх чинників під проводом директора і в присутності інтенданта. Метою наради є обдумати способи набуття нової, чи доцільної перерібки вже існуючої обстановки. Конференція доходить до конкретних рішень в напрямі технічно-мистецької „оправи“ майбутньої вистави. Щойно опісля зачинається праця у всіх робітнях театру.

Обсада роль.

Залежно від часу потрібного до викінчення технічної підготовки, приступає режисер до обсадження роль, а саме: або рівночасно з початком технічних робіт, або дещо пізніше так, щоби обі підготовчі праці — як технічна, так і акторська,—були приблизно в однім часі готові. Обсада роль належить ледви чи не до найскладніших справ. Тут виринають всякі труднощі, як під оглядом перзонально-тактичним так і артистичним. Режисер повинен числитися передусім з таланом кожного члена акторського гурту з окрема, і в порівнанню з другими членами трупі. Не може одначе забувати і про загальну придатність даних осіб в театрі, їх привязання до інституції, пильність і совісність в праці, кулянтність в поведінці супроти театру і його членів, то що. Здавалося, що ці всі умови не повинні входити — при розділі роль—в рахубу. Так одначе не є, бо не лише талан

і вмілість, але й характер співробітників сцени, має великий вплив на розвій, або занепад театру. Мимо цього вмілість і талант, а що найменше придатність до діла, є головною підставою до розділу роль. Засадничо повинні одержати ролі лише ці особи, що вказали вже свою вмілість, потрібну до їх виконання. Режисер не є учителем акторської техніки, лише диригентом вже вишколених артистів, так, як капельник не є учителем музикантів, а лише доводить до гармонійного „зігнання“ виконавців, які своєї вмілості навчилися ще перед вступленням до оркестри. Тому кожний актор повинен пильно студіювати у всіх напрямках артистично-акторську ділянку, щоби дати собі раду з чим раз труднішими проблемами модерної, сценічної гри. Хто цього не робить, цей скоро лишиться позаду і не може мати ніякої претенсії до режисера, коли не одержить більшої, визначнішої ролі. Колишнє, домінуюче становище серед своїх товаришів, не уповажнює нікого до занедбування поступу в опануванні всіх засобів мистецької гри. Протегування колишніх „премієрів“ булоб получене зі шкодою і то з великою шкодою для театру самого і для нових, талановитих акторів, примушених вдовольнятися ролями другого або й ще дальшого т. зв. положення.

Всі, особливо головні ролі, повинні бути безумовно дубльовані. Дублери повинні мати забезпечених що найменше кілька виступів в цих ролях. При обїздових театрах, ці виступи повинні бути по містах, щоби критики могли оцінити також гру нових заступників дотичних роль. Буває, що режисери мають свої окремі симпатії або вперті погляди що до талану своїх товаришів акторів. Тоді найлучше є замість одного режисера, установити колегію режисерів і передавати їм до виведення дані пєси на зміну. І хоч ці режисери, кожний з окрема, матимуть інші, „свої симпатії“, то обсаджуючи ролі тими „симпатіями“, мимоволі вирівналиб односторонність „персональної політики“. Гірше є коли самий директор є за мало об'єктивний. До нього належить затвердження або відкинення проєкту обсади роль, ще перед роздачею їх акторам. Коли отже директор є за монополем якихось роль, то його театр не може сподіватися ніякого розвитку. Він скорше чи пізніше мусить впасти, якраз з причини за малої об'єктивности самого директора.

Режисеровка проб.

Булоб найраціональніше, якби актори переписували собі ролі самі. Це облекшувалоб їм пізніщу науку. Де нема до диспозиції потрібного до цього часу, там цю роботу мусить виконати хтось другий. Коли вже всі ролі роздані, визначає режисер першу т. зв. читану пробу. Підчас цієї проби засіда-

ють всі учасники при столі, кожний зі своєю ролею перед собою і з олівцем в руці. Режисер при однім кінці стола, інспіцієнт при другім, біля нього суфлер. Добре є, коли автор засяє біля режисера. Всі актори сідають по обох боках стола від кінця, при якому сидить режисер. Другий кінець обсідає артистично-технічний персонал. Всі з записниками перед собою. Пробу починає режисер коротким поясненням ідеї твору і окремих характерів дієвих осіб та начеркує стиль, в якому штука має бути введена. Коли автор схоче щось від себе додати, не треба йому цього зборонювати. При цім одначе автор мусить мати все на увазі, що його прелекція мусить бути дуже коротка і держатися стисло лише дотичного твору, з окремим натиском на його виконання. Він мусить пам'ятати, що на цій пробі йде про практичне узмисловлення твору на сцені. Літературні прелекції не є підчас проб інтересні, а забралиб час призначений на позитивну працю. Врешті до акторів треба вміти підходити. Вже само незнання технічних слів і окремої форми дискусії, серед „театралів“, потягає за собою брак повного розуміння висказаних тенденцій.

Читання твору на першій пробі переводить режисер. Підставою є справлений вже режисерський примірник. При кінці кожного акту звертає режисер увагу присутних на відповідні уступи прочитаного. Підчас цього роблять собі всі присутні потрібні їм записки. Короткі павзи поміж актами призначені є на ставлення можливих запитів. Друга читана проба переводиться вже без технічного персоналу. Підчас цієї проби актори читають вже штуку зі своїх роль. До цієї проби повинні актори вже приготувитися. Кожний з них повинен іменно — ще перед пробою — розважити, чи і наскільки ціла роль, або окремі її уступи можуть бути ним, без надто великих труднощів, належито відіграні. Це є тому потрібне, щоби при спільній пробі міг кожний зажадати ще деяких пояснень і вказівок, або навіть счеркнення чи перерібки „небезпечної квестії“. Кожне счеркнення потягає за собою якусь люку у змісті твору, яку треба навязати до попереднього і слідуєчого змісту. Декотрі перерібки може зробити режисер або драматург. За деякими врешті перерібками може випадалоб звернутися до автора, якщо він, очевидно, є присутний. Всякі зміни мусять бути вписані до примірників режисера, суфлера і інспіцієнта та узглядені в записках других учасників будучої вистави.

Третя проба „позиційна“ відбувається вже на видні, або в окремо до цього приготованій салі проб. При позиційній пробі, сідає режисер біля суфлера. Тепер йде головно про точне усталення ансамблю, про угруповання, означення входу і виходу осіб і гуртів, зміни місця тошо. Передусім мусять бути усунені всі можливі неясности і сумніви щодо

розуміння твору. Також всі зміни темпа і динаміки, всі потрібні кресценда і декресценда, принайменше в грубих нацерках, мають бути підчас проби означені. Цілий час проби, актори мають ще в руках свої, писані ролі і послуговуються ними при виголошуванні роль, а zarazом роблять собі в них потрібні їм записки. Одного дня повинні відбутися лише дві позиційні проби і то з одного і того самого акту. Одна з першою абсадою, а друга з дублерами.

Щойно слідуючого дня переводиться з цього самого акту т. зв. „аранжійну“ пробу. Спершу з головною абсадою а зараз по ній з дублерами. При цій пробі грають актори вже з пам'яті при помочі суфлера, але ще з ролями в руці, щоби ще щось евентуально занотувати собі в них. Грати треба завжди цілий акт від початку до кінця, причім в міру потреби повторюється деякі уступи в середині гри.

П'ятого дня переводиться „позиційна“ проба другого акту. Шестого „аранжійна“ з цього самого акту. Смого позиційна а осьмого аранжійна третього акту. В цей самий спосіб переплітається позиційні проби з аранжійними слідуючих актів аж до кінця цілої драми. Переплітання є тому лучше чим переводження всіх позиційних проб під ряд, аж до кінця підготованої штуки, а щойно потому знова всіх „аранжійних“ проб всіх актів за порядком, бо лекше є зятати перші завваги до кожного акту з окрема, чим задержати в голові всі вказівки до всіх актів на раз, аж до доволі спізненого речинця всіх аранжійних проб цілого твору. Виходить, що всіх позиційних і перших аранжійних проб переводжених переплітано є разом два рази стільки, скільки є актів. Друга і третя а при виїмкових труднощах ще й четверта, аранжійна проба, мають бути ведені вже без роль в руках акторів і без примірника в руках режисера. Всьо повинно йти на пам'ять, з не дуже великою помочю суфлера. Підчас аранжійних проб режисер слідить гру окремих акторів і дбає про гармонію цілого ансамблю. Цю мету осягне режисер найлекше, коли зійде на видівню. Тоді він може бачити повну цілість і всі подробиці та оцінити, чи гра має вигляди подобатися публіці. Мимо цього віддалення, треба подбати про облекшений контакт з акторами, щоби евентуально звернути увагу чи то окремим дієвим особам чи й цілому гуртові деякі місця чи моменти, як напр., чи голос є за тихий чи за голосний, чи міміка за сильна або за слаба чи жести за широкі або за мало виразні, чи рухи відповідні чи ні і т. п.

Велику увагу треба звертати на вимову. Незрозуміло виголошені слова, або й цілі „квестії“ треба казати повторити, а слабші місця у грі обговорити ще раз та перевести гру в друге. Тим разом вже поправно. В театрах, де працюють справжні мистці-актори, вистарчає ця скількість —

щоб їх так назвати — шкільних вправ. Дальше слідують ще дві проби, а саме головна і генеральна. Вже при останній аранжійній пробі повинні всі артисти знати свої ролі на память. Без цього не є навіть мислима не то вже мистецька, але навіть добра гра.

При головній і генеральній пробі суфлер є лише на те, щоби на випадок якогось захитання актора стати йому в пригоді, а не на те, щоби актор заодно глядів на будку суфлера з неспокоєм в душі. Головна і генеральна проба відбувається вже на видні з повною обстановкою, в костюмах і при всіх світляних ефектах, при загальній співучасті всіх гуртів і цілого технічного персоналу.

При генеральній пробі можуть, а навіть повинні бути присутні на видівні всі прочі, не заняті чинно члени театральної трупи і запрошені гості з круга критиків, письменників і меценатів театрального мистецтва.

В театрах, де працюють фахові актори, повинно отже бути девять проб, а саме:

Перша читана режисером, друга читана акторами, третя „позиційна“ (розложена настільки днів, скільки є актів), четверта „аранжійна“ (розложена рівнож актами переплітано з позиційною) пята шеста і сема „аранжійні“ (кожний раз з цілого твору:), восьма „головна“, а в кінці девята „генеральна“. При трудніших штуках, або при слабших акторах, являється часом потреба (як вже сказано) ще одної аранжійної проби. Всіх проб є проте девять а найвище десять. В деяких театрах, які задля браку ширших кругів театральної публіки мусять дуже часто змінювати свій репертуар — ця кількість проб поменшується ще більше, бо аж до чотирьох, а навіть трьох. Тут йде про використання кожного дня. Скорочування кількості проб є облегчене — за границею — тим, що столичні театри, зараз по прем'єрі, видають друком режисерські примірники до ужитку менших театрів, через що відпадає велика частина режисерської праці. Тоді і час проб може бути скорочений до мінімум.

Натомість кількість проб побільшується непомірно в таких театрах, в яких працюють режисери т. зв. рутинівані, що не узають ніяких змін ні поступу в театральной техніці. Такий режисер навіть не пробує розібрати собі тенденції автора, ні психології дієвих осіб, ні справи мистецького представлення цих питань на сцені. Засадничо то він самий ще не знає, як він дотичні проби має переводити. Він числить на свою рутину і вірить, що добра гадка насунеться йому вже підчас самих проб. Тому він пробує і пробує так довго, на всі можливі і неможливі способи, аж доки йому справа при котромусь випадковому експерименті не вдасться з яким-таким успіхом. Старі рутиністи і їх наслідовці держаться пристрасно цієї методи і ніяка персвазія, ніякі аргу-

менти ні докази, не в силі їх відорвати від їхньої методи, що ще від часів ярмаркових, комедіантських буд є усвячена віками неучтва і заскорузлости.

Дивна річ, як два противенства сходяться часто зі собою. Бо так само чисельно і такою самою метою є ведені проби в висококультурній Франції. Лише, що там дороги шукає не режисер з готовим вже твором, але письменник шукає дороги до викінчення свого твору при помочи театру. У Франції іменно завівся звичай, ще десь від часів Молієра, що письменник — з окрема славніший — є самий режисером своїх творів. Театральний режисер відгриває при нім лише роль його фахового дорадника. Підчас проб змінює автор безнастанно свій твір. Вичеркує нераз цілі яви а навіть дії. В їх місце вставляє зовсім інші, нераз навіть такі, що основно змінюють зміст і тенденцію штуки. Кожну зміну пробує на театральній видні, щоби бачити її ефект. Потому знова змінює, вичеркує, додає. Одним словом творить штуку при помочи акторів. Щойно по двадцятій чи трийцятій, або ще й далшій пробі, — коли первісний текст твору є вже змінений майже до непізнаки, — кінчається проби і штука йде на афіш. У французькім театрі — з окрема в столичнім — така поведінка не шкодить нікому. Там актори мають аж за багато часу на всякі проби. Там деякі штуки удержуються в біжучім репертуарі нераз по триста або й більше вечорів під ряд. Щоби отже театр не тратив на опінії, а з ним і автор не позбувся своєї слави, мусять оба ці чинники працювати спільно не лише над виведенням готового твору, але й над сотворенням самого твору. З втратою опінії паде і театр і автор, не лише під моральним, але й під матеріяльним оглядом. Театр тому, що в місце пропавшої премієри, не в силі дати зараз що іншого, а автор тому, що ніхто вже не прийме від нього нічо до виставлення на видні.

При театрах о змінчивій програмі така поведінка не є можлива, бо не сталоби днів на проби. Присвоювання собі двох чи трьох премієр в рік, принеслоб неодмінно безоглядну смерть театрови. У нас замало є слухачів, щоби одну і цю саму штуку повторювати хочби лише по кільканайцять — а не вже по кількасот разів.

Режисер і актори

Найважнішим матеріялом, яким режисер оперує, є актори, а властиво їх гра. Всі прочі режисерські композиції служать лише до кращого узмисловлення гри акторів. Щоби цілість випала вповні артистично, не вистарчає хочби й найгеніяльніше обдуманий стиль гри. До нього треба ще й мистецької гри цілого акторського персоналу. Персоналу ви-

школеного в уживанню всіх засобів акторської техніки, аж до неначе інстинктивного примінювання їх у всяких сценічних обставинах. Актор мусить бути абсолютним паном своєї міміки, жестів і рухів, своєї вимови, інтерпункції, сили і динаміки голосу, закраски тону і творчої експресії. Крім цього він мусить уміти позбутися, на час гри, своєї власної волі, власних почувань і настроїв, а наставити всі сили свого духа після інтонації автора. Він мусить в часі гри переживати чужим життям; життям вipoетизованої фігури сценічного твору. В рамцях головної інсценізаційної композиції режисера, мусить кожний актор створити ще окрему, власну композицію, якої матеріалом є його власне тіло, а мотором його власний, мистецький талант. Взаїмне відношення поміж грою окремих акторів і релятивну динаміку цілої гри, супроти гри других співвиконавців, означає режисер, але виконання належить вже до самого актора, кожного зокрема. Не виходить з цього, щоби актори не мали обов'язку приймати ніяких завваг від режисера. Навпаки, на випадок невідповідної інтерпретації ролі має режисер право і обов'язок звернути на це увагу актора і жадати зміни способу гри. Коли це не допоможе, має режисер право відобрати такому акторови роль. Розуміється, що ніякий актор не може бути вірною копією режисера, хочби з причини відмінного фізіологічного і психологічного, а часом то й анатомічного уформування кожного чоловіка зокрема. Всеж таки завваги режисера треба приймати ввічливо і намагатися їм вдоволити в інтересі мистецького згармонізування цілої вистави, від початку до кінця, в цілості і в подробицях. Кожний, талановитий актор потрапить примінитися до вимогів режисера і не тратити при цім свого власного, індивідуального явища на видні. Всі учасники гри якоїсь штуки мусять знати, що ні оден з них не має бути самостійним, відірваним від цілості представником свого власного „я“, але що становить одно — більше чи менше — колісце в цілім апараті. А всі колісця для граного твору є рівно вартні. Немає в ніякій штуці більшої або меншої ролі; є лише, як вже передше сказано, більші або менші актори. Відірвання чие небудь від гармонійної цілості у гри, позбавляє гру дотичного актора всякої вартости. Не всі мають рівні труднощі, але всі рівну вагу для цілості.

Вже автор, що в своїй композиції хоче представити якісь духові проблеми, бореться з неабиякими труднощами у способі їх словного представлення. Ще з більшими труднощами, бореться актор. Людська мова, всі рухи, жести і міміка мають замало зверхніх символів до узмисловлення внутрішніх психічних почувань людини. Лише звичайні буденні почування дадуться легко представити глядачам, згідно слухачам. Тонкіші, вимагають вже дійсного і високо-

вартного талану актора, щоби саля глядачів відчула цілу душу представлюваної сценічної фігури і на рівні з нею переживала її психологічні переміни в такій формі, а по можливості і силі, як відтворювана на видні особа. До цього треба опріч совісної технічної підготовки актора, ще й вродженої інтуїції, аж до мистецького ясновидіння.

Грати, значить представити єство граної індивідуальности при помочи акторських засобів, так що до її внутрішньої конструкції, як що до її психічного настрою, проявлюваного діалогом поета, а рухами, мімікою і прочими сценічними засобами актора-мистця.

Образ нашого театру під теперішну пору далеко відбігає ще від цього, що театральному мистецтву моглоб принести хосен.

Театр повинен впливати на убагороднення мас, а не схліблювати їх низьким інстинктам. Лише звичайний комедіант тягнеться за простим почуванням цих мас і дається їм тиранізувати. Надмір комедіантів знеохочує культурніші круги суспільности і тому нашим театрам тяжко є добитися помочи від вищих культурою громадян. Завданням мистецької, стилеві режисеровки і гри акторів є створити новий, модерний культурний театр, щоби рівнодушність і легковаження громадянства супроти дотеперішних театрів, уступили місця серйозному змагання в будові власного, національного театру.

Як в кожному мистецтві, так і в грі актора, обов'язує засада не давати звичайних явищ в повній комбінації з масою річей підрядних, але з поміж цілої низки подібних індивідів вишукати спільний їм всім тип. Щойно такий вже вистилізуваний тип має актор зіндивідуалізувати назад у своїй грі. Ніхто не потрапить так точно заобсервувати способів проявлювання свого характеру всякими людьми, як актор. Заобсервовані, головні прояви треба зарепродувати зрозумілими для всіх, конвеціональними, зверхними символами, і так дати спромогу всім видцям легкого зрозуміння питання порушеного в граній штуці.

Буває нераз, що автор якусь свою сценічну фігуру не очеркне досить точно. Тоді задачею актора є доповнити ці браки своєю грою, при помочи характеристичних символів голосових, мімічних, а навіть при помочи костюму. Саму гру треба переводити ошадно. Значить, що у грі не повинно бути ні одного, хочби й найменшого руху, хочби найслабшого наголосу, який не бувби доконче потрібний. Також актор не сміє на сцені ані на один мент „вийти з ролі“, себто зняти зі себе ілюзії дійсного типу. Навіть в часі діяльогу двох иньших осіб, він не сміє бути самим собою, а мусить остати граним ним типом. При дубльованню роль, не мусять оба актори грати одної і цеї самої ролі однаково. Якраз кождий може її грати після власного зрозуміння і при

помочи власних засобів акторської техніки. Лише, що це все мусить бути мистецьке і льогічне.

Проби гуртів.

Ця ділянка буває в деяких театрах дуже, а дуже за-недбана. Попросту годі є хоч в одній штуці найти виступ гуртів виведений так, щоби він робив вражіння правдоподібности. Діється це тому, що режисер звертає за мало уваги на гурти і місто перевести з ними добрих кілька окремих проб, а останніх трьох проб спільно зі солістами, обмежується до деяких вказівок даних на скоро, часто то й перед самою виставою, лишаячи решту власному промислови самих гуртів. Тимчасом так не повинно бути, бо гурти то не є маловажна річ. Вже самий особовий склад хорів і статистерії впливає на добру гру і відповідне відношення публики до театру. В цій ділянці панує велика ріжнородність. Бувають хори зложені виключно з членів якогось співацького товариства, рекрутуючогося з круга дам і панів елегантів. З таким інтелігентним матеріалом підготовка є легка, але того рода склад дуже часто підчас вистави заводить. Ріжні члени абсентуються з нагоди всяких засідань, родинних свят, вечериць, концертів, публичних обходів і т. и. Сказати їм нічого не можна, бо всякі завваги приймають як спроби стиснення їх особистої свободи. За свою участь у виставах вимагають не лише належного їм врешті — скрипулятного перестерігання товариських форм, але ще й надскакування директора, режисера і всіх акторів, і то як раз в часі вистави, коли праця йде горячково і всі мають роботи „повні руки“. За те буває, що коли, наприклад хор має співати якийсь, дуже гарний і важний „номер“ спільно з запрошеним, знаменитим тенором, або славною співачкою, то в моменті викидування ними у воздух високого „ц“ цілий хор, як на команду перестає співати, звертається чолом до співака чи співачки і дивиться на них мовчки, з захопленням. Жінки на співака, а мужчини на співачку. Ефект сумний. Найлучші є хори і взагалі гурти, зложені з молоді купецької і рукодільничої з дуже пожаданою примішкою студентів академічних шкіл. Вони всі вступають до співпраці в театрі з замишування до штуки, повинуються вказівкам режисера чи капельника і повнять свої чинности дійсно дуже гарно. Лише, що й тут є клопіт. Вони є своєю, професійною працею, майже цілий день заняті і на вправи мають час властиво лише в ночі. Хто отже хоче мати добрі хори, компарсерію, статистерію і взагалі цілий, живий штафаж, цей мусить погодитися з вільним часом їх членів і переводити вправи в ночі. Це оплачується, бо театр дістає добрих співробітників. При обіздових, районних театрах, (що

обслуговують кілька означених міст:), треба в кожному місті мати окремі, добре вишколені гурти. Науку і вправи мусять тоді переводити висланники централі, підготовлюючи все, що до вистави треба, на час, коли з головного районного театру прийдуть актори і цілий прочий, театральний апарат. Тим способом,—пominiвши ощадність коштів,—поширюється знання основ театального мистецтва в щораз нових кругах, не лише театральних діячів, але й ширшого громадянства.

Сама гра гуртів на сцені має на рівні з грою акторів викликувати вражіння правдоподібности. Цю ціль досягнути можна лише при помочи так само запопадливої підготовки гри гуртів, як гри акторів. Ціла тайна правдоподібно вражаючих мас, лежить в індивідуалізуванні і діленню гуртів на групи. Не можна казати виконувати всім одних і тих самих рухів, бо ніяка людська маса на світі не поступає в своїй цілості однаково, хоч окремі її члени знаходяться в однакових обставинах.

Старі люде реагують інакше чим молоді, мужчини інакше, чим жінки, або діти, загорільці знова інакше чим зрівноважені звичайні перехідні інакше чим випадкові і т. и. Сценічне, стилізування мас мусить бути переведене по точнім заставовленню. Вислати на приклад на видню кільканайцять осіб, уставити їх в одну купку і казати публиці бачити в них якусь армію, або розбурхану товпу, булоб за наївне. Звичайно—ще й тепер—в моментах, коли гурт має представити якесь підбальорення, вся товпа без розбору підносить праву руку в гору, або звертається до себе двійками рівночасно і жваво жестикулюють з можливою енергією, або зі всіх грудей, також нераз, підноситься одностайний оклик, що має представляти гомін втіхи, болю, здивування чи гніву. Все це відбувається, з правила, з рівночасним захованням неодмінно стереотипово непорушимого, зівсім рівнодушного лиця. Навіть маскою (характеризацією) ані костюмами не різняться члени товпи поміж собою. Всі як в одностроях. При відгомоні з поза видні нема дійсної різнородности голосів. Все чути один і цей самий відгук викликаний повторюванням всіма одного і цього самого слова. Режисер повинен числитися з тим, що кожний чоловік—ще не витренуваний—хоче на сцені доконче щось робити і то як найширше робити. Цілі гурти є через це за живі, занадто рухливі, без можности погамування лишніх рухів. Коли хтось не знає що робити, то уважає за доконечне бодай секундувати солістам при кожному реченню, якимсь притакуючим рухом, або й окликом. Тимчасом дійсна товпа хоч і рухається, то всеж таки є спокійніша чим декотрі сценічні гурти. Шойно кінцевий ефект потягає за собою звичайно оклики і жести. Також відхід зі сцени є за пинявий, хочби за кулісами було навіть

досить місця для розміщення всіх його членів. Тому треба заздалегідь гурти виводити частинами за сцену.

Само утавлення людських мас на видні противиться дуже часто вражінню правдоподібності. Приміром буває, що по майдані перед рестораном — або на іншому збірному місці—засідають люди різних станів помішано. В дійсності воно ніколи так не буває. Таке розміщення може викликати вражіння смішності. Краще є, коли товпа гуртується після станів. Старші окремо, діти десь бавляться на боці і т. и. Обсервація дійсних товп при збіговищах, фестинах, масових обходах і тим подібних гуртів, лектура що кращих режисерських підручників, дасть режисерови багато матеріалу до стилевого зіставлявання товп на видні. Шабльони—зокрема невмісні—час покинути. Подібно як плян гри солістів так само, плян входів і виходів та цілої гри мас, повинен режисер ще перед пробою обдумати і з як найбільшою енергією перевести його в практиці.

Вистави на вільнім воздуху.

Ця ділянка театрального мистецтва є у нас майже незнана. Але не лише у нас. Чужоземські критики жаліються також на це, що театр не зумів цієї ділянки своєї праці поставити надто високо. Причиною цього є литомі услів'я самої видні під голим небом, з її природною сценерією і цілим оточенням, яке не дасться нагнути до волі режисера, а примушує його працювати в такому оточенню, яким воно є. Тут нема нічого штучного, нема нічого, що булоб плодом мистецтва. Все є природне. Колиб навіть додано щось штучного, то воно мусить бути точно примінене до оточуючої природи. І куліси (додаткові приставки) і костюми і гра і музика. При тім спосіб гри, ціла експресія і ціла поведінка акторів та гуртів мусять засягнути до сильніших проявів аж до патетичности, величі і увійти майже в шаржу. З причини, що чоловік на вільнім воздуху видається все менший чим він є, не можуть у виставах брати участь актори малого росту. Треба добирати людей високих. Цих, що виступають треба, по можности, одягнути в костюми о прямовісних лініях, щоби через це удержати ілюзію висоти. При гуртових виступах не мусить бути ціла площа заставлена гуртами. Децентралізацію можна з корисним виглядом перевести утавленням для поодиноких груп окремого опертя, біля (хочби спеціально утавлених штучних дерев. Більше віддалення глядачів дає довше і ширше поле зору, обняте раменами, розмірно невеликого кута бачення. Чисто говорені штуки не можуть бути грані з надто великими успіхами. Самий відступ поміж акторами а публікою, брак резонансу і великий простор, визначений для глядачів, доводять зусилля акторів—при говорених штуках—майже до зера. Ціла праця режи-

сера мусить супроти цього бути звернена головню на образівість вистави. А це є річ доволі трудна. На вільнім воздусі нема ні антрактів, нема ніякої перебудови сценерії в часі штуки, ніяких проблемів світла (хиба вечір) ніяких наслідовництв природних і космічних явищ. Природні і доставлені, бутафоричні декорації, остають цілий час ці самі. Коли хочеться змінити образ, то муситься — в противенстві до гри в замкненім театрі—переносити акторів на иньшу частину природної видні; одначе все в границях кута бачення видців. Корисне є для режисера грати штуки, які вже автором написані були так, що ціла акція у всіх діях відбувається на одному і цьому самому місци під голим небом. Инші твори мусять бути основно перероблені аж до залишення лише сомої теми і змісту. Хід пєси мусить бути зовсім инший. Найкраще виходять відповідно перероблені інсценізації народних пєс, при чинній співучасті місцевої людности. Саме собою розуміється, що і тут не може режисер нічого імпровізувати, а приступати до підготовки свого примірника з цілою старанністю. Так само старанно мусить перевести проби не лише з акторами, але з тим більшою увагою з гуртами. Асистуюча таким виставам музика мусить бути сильно обсаджена.

Директор.

На чолі театру, як його власник чи управитель стоїть директор. Його діяльність опирається на двох головних ділянках, а саме: купецькій і мистецькій. Він мусить в одній особі бути драматургом і режисером, а zarazом підприємцем, обзнайомленим з інтересом. В практиці рідко коли обі ці сторони директорських прикмет стоять у відповіднім відношенню. Одначе ідеально беручи, так воно повинно бути. До директора належить поза купецтвом і репрезентацією, ще зіставлявання і доповнювання перзоналу, уложення пляну гри і проб, умови з гостинними „віртуозами“, приймання або відкидування нових штук по їх оціненню (ним самим або окремих драматургом і режисером). Час від часу мусить директор станути лично на чолі своїх співробітників як управитель видні, як режисер, або взяти також участь у виставі спільно з товаришами, як актор, хоч не доконче в головній ролі. Він є відповідальний як за артистичну так і фінансову ділянку театру. Директор повинен пильно стежити за всіми новітніми проявами театрального мистецтва і точно здавати собі справу з дійсного звязку поміж гарно і добре виведеним репертуаром а касою театру. Він мусить знати, що кожний вклад грошей і праці в театральный варстат, в естетичне вивінування театру, приносить користь і штуці і касі. Директор мусить мати великий опит в поведінці з людьми в театрі і поза театром, впливати на своє оточення убагороднюуючо, та вести його на чимраз вищі ступіні Парнасу.

Він мусить бути чоловіком супроти чоловіка, мистцем супроти мистця, поетом супроти поета і купцем супроти купця. Він мусить бути психологом, знати настрої окремих людей і цілих мас, розуміти і знати замилювання „своєї“ публіки і орієнтуючися цими замилюваннями, викорінювати поступенно грубіші почування, а вводить в їх місце культуру. Хто потрапить злучити кінці доходу з видатками, а рівночасно піднести мистецьку вартість театру, цей є в цілیم цього слова значінню добрим директором. Такі два протилежні талани рідко коли концентруються в одній особі. Тому держави, міста або й інституції, що є власниками театрів, устанавляють директора головно для артистичної ділянки, а окрім цього ще й другого члена управи в особі інтенданта. Задачею інтенданта є дбати про цілість театрального майна, його реновацію і побільшування всяких матеріальних засобів театру, як підприємства.

В цих справах обов'язаний є директор працювати завжди в згіднім порозумінню з інтендантом. В прочих ділянках є директор зовсім самостійний. Добре є одначе, коли і в цих справах порадиться також інтенданта. Бо кожний крок театру потягає за собою якісь, корисні або шкідливі, економічні наслідки.

Критика.

Здавалося, що в розвідці про артистичну працю театру, є ніпричім писати про критику, яка стоїть поза театром і на перший погляд не є з ним органічно зовсім зв'язана. Тимчасом ця мнима окремішність є лише позірна. Бо обі ці справи: театр з режисером і критика мають так багато взаємин, що ні добрий театр без критики, ні критика без театру існувати не можуть. Про ці взаємини було вже писано багато разів, тож і нема до цього що так багато додавати. Можна одначе запримітити, що критика є помостом поміж театром і літературно-театральною творчістю з одного а публікою з другого боку. Критика інформує публіку про саму штуку і про театр, а рівночасно орієнтує театральних діячів про вимоги культурного загалу з обсягу театрального мистецтва. Коли критика відноситься до праці театру з можливим у людей об'єктивізмом, коли не захвалює мірнот, але й не нищить ширих зусиль людей, що з посвятою стремлять до естетики і до мистецької краси, що з великим трудом і мукою віддаються культурній праці на видні, тоді і самий театр і його стремління мають вигляди на розвиток. Разом з театром зростає і літературна творчість до висоти, якої загальне духове добро народу вимагає.

Критика є разом з театром рівно відповідальна і за розвій театру і за вартість театральної, літературної творчости.

КІНЕЦЬ.



„Театральна Бібліотека“

випустила досі слідуючі пєси, які можна набути
в Редакції „РУСАЛКА“, Львів, Куркова 10.

(Порядкові чч. вичерпаних пєс, є в списку пропущені).

- 5) О. Бабій: „Воєнна любов“, жарт на 1 дію зі співами . 0 60 „
- 6) Г. Сургучев: „Осінні скріпки“, драма на 5 дій, переклад І. Стадника . 1 50 „
- 7) Микола Айдарів: I. „Фіцлі — Пуцлі“, жарт сценіч. на 1 дію; II Побреженька про 3 лопців . 0 40 „
- 9) Леонід Андрєєв: „Життя людини“ . 1 50 „
- 10) І. Стадник: „Він не задрісний“ жарт на 1 дію. 0 80 „
- 11) А. П. Чехов: „Медвідь“, шутка на 1 дію . 0 50 „
- 12) М. Старицький-М. Степняк: „Ніч від Івана Купала“, 1 дія . 0 40 „
- 14) В. В. Білібін: „Драконі“, жарт на 1 дію . 0 40 „
- 15) М. Степняк: „У Різдвяну Ніч“ сцен. карт. . 0 60 „
- 16) Ф. Дудко: „Гріх“, драм. карт. 1 дія . 0 30 „
- 17) В. Самійленко: „У Гайхан Бея“, 2 дії . 1 20 „
- 18) „Сатана в бочці“, комедія зі співами, 1 дія . 0 50 „
- 19) В. В. Білібін: „Танцюрист“, комедія, 1 дія . 0 50 „
- 20) Фр. Аляхнович: „Пташка щастя“, 3 дії . 0 80 „
- 21) Нікорович: „Ніч новоженців“, 1 дія . 0 30 „
- 22) О. Мірбо: „Злодій“, 1 дія . 0 50 „
- 23) А. П. Чехов: „На битому шляху“, драма, 1 дія . 0 50 „
- 24) М. Майно: „Гордість“, сценічна карт. 1 дія . 0 30 „
- 25) У. Балевицева: „Не всі дома“, комедія 1 д. . 0 50 „
- 26) Сатирично-гум. Монолог, часть II. . 0 50 „
- 27) Тріст. Бернар: „Одинокий вломник на селі“ комедія на 1 дію . 0 40 „
- 28) Чибішева-Садотський: „Ялинка“, рідвяна пєса на 1 дію 0 40 „
- 29) Иос. Ваффіко: „Дві поради“, комедія, 1 дія. . 0 60 „
- 31) „Жонатий Мефістофель“, фарс на 3 дії . 1 50 „
- 32) Я. Гордин: „Сирітка Хася“, драма. 4 дії. . 1 50 „
- 33) К. Полішук: „Тривожні душі“ пєса на 3 дії . 1 50 „
- 34) В. Білібін: „Її недуга“, комедія 1 дія . 0 60 „
- 35) Трістан Бернар: „Примхи долі“ комедія на 1 дію. 0 60 „
- 36) Л. Андрєєв: „Дні нашого життя“ пєса на 4 дії . 0 40 „
- 39) В. Мартиневич: „По коляді“, жарт на 1 дію . 0 40 „
- 41) С. Калінець: „Сватання в нецках“, жарт на 1 дію. 0 50 „
- 43) Вол. Мартиневич: „Перелесник“ драма 5 д. . 1 50 „
- 44) Д. Гункевич: „Жертва Темноти, драма з життя канадійських переселенців . 1 80 „
- 45) В. Мартиневич: „Весілля з поправками“, жарт . 0 60 „
- 46) Клим Полішук „Гад звіринецький“, драмат картина. в 4 відсл. . 0 40 „
- 47) Степан Качмар: „Пригоди вчать вгоди“ комедія . 1 50 „
- 49) Д. Гункевич: „Клуб Суфражисток“, комедія з амєр. життя 5 дії . 1 50 „
- 51) (I—1926) І. Луцик: „Три герби“, комедія на 3 дії 1 60 „
- 52) (II—1926) О. Бабій: „Родинна тайна“, драма на 3 дії 1 60 „
- 53) (III—1926) В. Казанівський: „Чорт не жінка“, жарт 0 60 „
- 54) (IV—1926) І. Зубенко: „Горе бабям“, оперета на 3 дії 1 20 „
- 55) (V—1926) Л. Лотоцький: „Закукурічені тітки“, 3 дії 1 20 „
- 56) (VI—1926) І. Я. Луцик: „Вифлемська ніч“, сценічна ораторія з партитурою . 3 00 „
- 57) (VII—1927) Казанівський: „Адамові сльози“ жарт на 1 д. 0 60 „
- 58) (VIII—1926) Гр. Марусин: „Хоч раз його правда . 0 60 „
- 59) (IX—1926) * * *: „Сатана в бочці“ . 0 50 „
- 61) (XI—1926) Гр. Марусин: „Хлопський Син“, комедія . 1 00 „
- 62) (XII—1926) Дм. Гункевич: „Криваві перли“, роб. др. 1 80 „

0,96 (1987)

Р 6644

50946/109

- 63) (I—1927) І. Мисик: „Розшматоване серце“, ф
64) (II—1927) К. Баранцевич: „Горобчик“, жарт н
65) (III—1927) І. Мисик: „Остання лекція“ сце
66) (IV—1927) * * * „Гаївки“, сценічна картина н
67) V. І. Чайківський: „Захотіла пана втратила Івана“,
68) (VI—1927) Нові монологі і деклямації 0'60
79) (VII—1927) Др. Марусин: „До сходу сонця“, комедія 0'60
70) (VIII—1927) І. Я. Луцик: „Перешкода“, 3 дії 1'20
71) (IX—1927) І. Я. Луцик: „Пещена дитина“, 4 дії 1'20
72) (X—1927) І. Лисенко-Конич: „Голодний Дон-Жуан“
жарт на 1 дію 0'60
73) (X—1927) А. Чужинин: „Периста Красуня“, жарт і д. 0'60
74) (XII—1927) О. Коженьовський: „Верховинці“ 1'20
75) (I—1929) Гр. Марусин: „Пан писар“, комедія на 3 дії 1'20
76) (II—1929) А. Фредро: „Які хори, — такі доктори“, ко-
медія на 1 дію в перекладі Й. Стадника 1'20
77) (III—1928) М. Старишкий: „Як ковбаса та чарка“ 1'20
78) (IV—1928) М. Омелянець: „Лихо з жінкою, лихо без
жінки“, комедія на 1 дію 0'60
79) (V—1928) П. Карпенко: „Заручини по смерті“
комедія на 2 дії 1'20
80) (VI—1928) І. Тогобочний: „Мати наймичка“, драма, 4 д
(Ноти до співів 1 зл.) 1'20
81) (VII—1928) Гр. Марусин: „Мовчи язичку“, комедія, 1 дія 0'60
82) (VIII—1928) Сучасний: „Пильний своєї хати“, жарт 0'60
83) (IX—1928) В. Крижанівський: „Веселий вечір“ 0'60
84) (X—1928) Д. Гункевич: „Панські примхи“ жарт на 1 дію 0'50
85) (XI—1928) І. Я. Л. „Вертеп“, різдв. сцен. карт. 0'50
86) (XII—1928) Д. Весняний: Товариські гри й забави 1'20
87) (I—1929) „Татусь на відпочинку“ жарт на 1 дію. 0'60
88) (II—1929) „Шалена молодичка“, комедія на 3 дії 1'50
89) (III—1929) С. Белая: „Старі гріховодники“, трагікомедія, 3 д. 1'20
90) (IV—1929) О. Цюк: „Замотана справа“ жарт на 1 дію — 0'80
91) (V—1929) О. Глум: „Безбожник“ жарт на 1 дію 1'00
92) (VI—1929) Гр. Марусин: „Жінка горою“ жарт на 1 дію 0'60
93) (VII—1929) Деклямації й монологі 0'60
94) (VIII—1929) „У кожного розум є“, 2 дії 0'80
95) (IX—1929) Пригоди — вчать згоди, комедія 1'50
96) (X—1929) „Закляте джерело (з нотами)“ 1'20
97—98) (I—II—1930) „Засистали козаченьки“, спів. з нотами 3'00
99) (III—1930) „Граф фон Габенікс“, жарт на 2 дії 0'80
100) Лев Лотоцький: „Людські язички“, комедія 0'60
101) (V—1930) І. Трембіцький: „Ідко сват“ 0'80
102) (VI—1930) І. Луцик: „Бабський бунт“, народна оперета 1'20
103) (VII—1930) С. Калинець: „Знахорка Солоха“ 0'60
104) (VIII—1930) Е. Мисевич: „Гарна грішниця“, трагі-
фарс на 2 дії з партитурою 1'20
105) IX—1930) В. Павлусевич: „Американка“, ком. на 3 дії 1'60
106) (X—1930) С. Калинець: „Вуйко з Америки“
комедія 1'20
107) (XI—1930) В. Некрашевич: „Закулісам“ гро-
теска 1 дія 0'60
108) (XII—1930) В. Крижанівський: „Веселий вечір“
монологі — ч. II 0'80
109) (I—1931) А. Будзинівський: „Підручник режисера“ 1'50
Опірці вище згаданих видань „Театр. Бібліотеки“ можна
набути в нашій редакції слідуючі пєси
1) А. Чехов: „Ювильей“, комедія 1'60
2) А. Франс: „Чоловік, що одружився з німою“, 1'60
3) Л. Андрєєв: „Прегарні Сабінянки“, комедія-сатир 1'60
4) Данієль Ріш: „Відвідини“, комедія, 1 дія 1'60
5) Чебишева-Садівський: „Самотній у лісі“, 1 дія 0'40
6) Галина Орлівна: „Князівна жаба“, діточа песка 0'40
7) Тойж автори: „Христова ялинка“, 3 дії 0'40
8) М. Васків: „Де Бога нема“, сцен. карт. 1 дію 0'80

