

М. Вороний

Регисер.

77.
ВИДАННЯ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ Ч. 694.

Загальна бібліотека ч. 7.

4334,07592

РЕЖИСЕР

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПІДРУЧНИК

НАПИСАВ

МИКОЛА ВОРОНИЙ

ЛЬВІВ, 1925.

НАКЛАДОМ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“.

Драматичні твори для аматорських гуртків.

Артемовський: Запорожель за Дунаєм, опера на 3 дії	0'80	зл.
Балевичева: Не всі дома, жарт на 1 дію	0'30	"
Баффіко: Дві поради, комедія на 1 дію	0'40	"
Бернзон: Понад наші сили, драма на 2 дії	0'10	дол.
" Новоженці, комедія на 2 дії	0'10	"
Бобикевич: Настоящі, комедія на 1 дію	0'10	"
Борачок: Мобілізація, штука в 5 діях	0'20	зл.
Васильченко: Куди вітер віє, малюнок на 1 дію	0'40	"
" На перші гулі, жарт на 1 дію	0'40	"
Весілля з поправками, комедія на 2 дії	0'40	"
Винниченко: Гріх, драма на 3 дії	1'80	"
" Натусь, пєса на 3 дії	1'60	"
" Між двох сил, драма на 4 дії	1'40	"
" Брехня, пєса на 3 дії	1'60	"
" Закон, драма на 4 дії	1'80	"
Григоревич: Лихий день, комедія в 1 дії	0'60	"
" Тато на заручинах, ком. на 1 дію	0'50	"
Гуцькевич: Жертва темноти, драма на 5 дії	0'80	"
Гордин: Сирітка Хася, драма на 4 дії	0'80	"
Ібзен: Будівничий Сольнес, драма в 3 діях	0'20	дол.
Калинець: Знахорка Солоха, жарт на 1 дію	0'30	зл.
" Сватання в нецьках, ком. на 1 дію	1'30	"
Качмар: Пригоди вчать згоди, комедія на 3 дії	1'—	"
Квітка: Сватання на Гончарівці, опера в 3 діях	0'80	"
Котляревський: Наталка Полтавка, опера в 2 діях	0'10	"
Коцебує: Заколот, штука на 5 дії	1'—	"
Кропивницький: Дай серцю волю, заведе в неволю	0'80	"
" Невольник, драм. малюнки в 5 відмінах	0'80	"
" По ревізії, етюд в 1 дії	0'10	дол.
" Пошились в дурні, жарт на 3 дії	0'80	зл.
Курцеба: Свідки, жарт на 1 дію	0'40	"
Лотоцький: Людські язика, комедія на 1 дію	0'40	"
Манько: Нещасне кохання, нар. драма на 5 дії	0'80	"
Мартиневич: Перелесник, нар. драма на 5 дії	0'80	"

182

ВИДАННЯ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“ Ч. 694.

Загальна бібліотека ч. 7.

МИКОЛА ВОРОНИЙ

РЕЖИСЕР

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПІДРУЧНИК.



ЛЬВІВ, 1925.

НАКЛАДОМ ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА“.

1466

№ 14 1438.
288

28105/7

ПЕРЕДРУК з „АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ“.

Львівська університетська
наукова бібліотека

967

1204.



І. Характер діяльності режисера.

Режисер слово французьке; означає воно властиво те, що по нашому слід би назвати словом „управитель“, але в цім значінню воно не цілком відповідає завданню, правам, обов'язкам і характерові праці тої особи, яку ми в театрі цим іменем називаємо. Режисер не є тільки управитель; круг його діяльності остільки широкий і складний, що нерідко в великих театрах свої адміністративно-господарчі обов'язки він у значній мірі перекладає на окрему особу — директора чи адміністратора театра, крім того що має ще й інших помічників. В коротких словах охопити діяльність режисера неможливо, можна лише окреслити головні її риси. В трьох постатях проявляє свою діяльність режисер, а власне, як організатор, майстер і творець вистави.

Передовсім режисер — се організатор творчого колектива (товариства), що складається з артистичних і технічних сил театральної трупи. Яко організатор, він повинен уміло добрати й об'єднати коло себе тісніше коло відповідних виконавців-акторів, сценічних помічників (інспіцієнт, суфлер, маляр, капельмайстер) і технічну службу (перукар, костюмер, тапіцер, машиніст, електро-технік та інші фахові робітники) — словом організувати цілий театральний апарат, з яким буде працювати.

Відповідно цьому апаратові (себ-то артистичним силам і технічним засобам) він уже наперед, бодай в головних точках, намічає собі завдання, що має розв'язати й покінчити, а цим завданням є добір відповідних пєс, що будуть становити репертуар театру.

Уложення репертуару наперед потрібне для планоминого розвитку і доскональшого успіху його праці: в послідовнім переведеннї наміченого репертуару він ступнево ознайомлюється з артистичними силами і легше об'єднує їх коло себе в творчій роботі, а рівночасно має можливість по волі перевести і підготовчу технічну працю для дальших пєс з капельмайстром, декоратором, костюмером і ин.

В кожній справі мусить бути згори намічений плян і, як се не трудно, але навіть і в аматорських виставах та-

кого пляну треба по змозі строго додержувати. Яко організатор, режисер повинен виявити далекосяглу орієнтованість, меткий сприт, тонкий та еластичний такт у поведенню, як рівнож і опертий на поважанні й довіррю непохитний авторитет, що, разом узявши, допоможе йому вийти з трудного становища в таких делікатних і дражливих справах, як обсада ролів, роблення вказівок і уваг, а головню в дотриманні твердої дисципліни підчас проб і вистав.

Уміло добраний з талановитих, свідомих і поважних сил склад трупн чи аматорського гуртка вже може бути запорукою успішної праці режисера, коли сам режисер зуміє стати на відповідній височині свого призначення.

Але стати на такій височині зможе тільки той режисер, котрий зможе в працю своїх співробітників увілляти глибший зміст і дати тій праці певний ідейний напрям.

Зміст і напрям театру, як відомо, становить його репертуар, себ-то, відповідний добір пєс. В репертуарі ж відбивається і назверхній вигляд театру, його, так би мовити, естетичне обличча. Як бачимо, добрий репертуар має дві вдячні сторони — внутрішню, що глибшим змістом та художньо-ідеальним напрямом зацікавлює увагу артистів і напружує їх творчі здібности, і зовнішню, що в певнім, послідовно переведенім доборі пєс становить мов би виписане на фронті *credo* („вірую“) театру. Дбаючи про „добрий“ репертуар, театр не є обовязаний виставляти лише пєси класичні, поважні й важкі й уникати пєс із сучасного життя, легшого змісту, часом веселого, забавного характеру як рівно ж віддавати виключно перевагу пєсам строго-морального чи патріотичного напрям, бо тоді б він перебрав на себе спеціальні завдання школи й політичної трибуни і втерав би свій властивий художньо-динамічний (мистецько-рухливий) характер. Завдання педагогічно виховавчі все бажані і навіть конче потрібні, особливо в таких театрах, де глядачі мало освічені й недорозвинені, але лише при умові, щоби ці завдання не лягли невдячним тягарем для подужання їх сценічними засобами, а навпаки дали би художній матеріал для артистичного відтворення.

Крім завдання виховавчо-педагогічного, саме естетичне завдання театру (виховання в поняттях краси), яке й є першою й правдивою властивістю його, не дозволяє в репертуарі нічого такого, щоби відгонило бридким смаком чи зраджувало потурання низьким і грубим інстинктам юрби, аби лише могли досягнути дешевого успіху чи задовольнити успіхи в зиску. Театр, який піде в цім напрямі, перестане бути театром, в кождім разі він стратить на своїй гідности й повазі в очах тієїж самої юрби, яка його спотворила. Правдивий театр мусить сам підносити юрбу до своєї височини. Не обмежуючися старим і відомим, театр повинен шукати

нових течій, відгукатися на всі цікаві й свіжі прояви нової драматургії.

Вибір пєс і вироблення цілого репертуару в найбільшій мірі залежать від ініціативи і рішучого голосу режисера, значить від його доброї волі і твердої вдачі. Оскількиж то поважна й високо-відповідальна місія лягає на його рамена!

Коли як організатор трупи він мусить мати знання людської душі і практичний хист відгадування артистичних здібностей, то як організатор діяльності трупи на полі репертуару повинен виявити широку читаність, тонкий художній смак і точність вибору, без хитань і збочувань від обраного напрямку.

Коли до повищих організаторських здібностей долучимо ще такі ж здібности ще й на полі господарчому (яких йому ніяк не уникнути, хоча б лише в обсягу потреб самої сцени), то перед нами постать режисера виростає як постать дійсного господаря і начального провідника театру.

Але сього ще замало. Припустім, що трупу зібрано вміло і репертуар уложено добре, чекає лише практична праця підготовлення вистави. З сього моменту постать режисера відмінюється: замість організатора виступає майстер.

Яко майстер, режисер мусить знати і уміти все, бути компетентним і авторитетним у всіх ріжноманітних галузях технічної праці на сцені: в театральній машинерії, декоративнім малярстві, стильовім будівництві, костюмерії, мистецтві товічно-плястичнім (в інструментальній і вокальній музиці, танцях і ритмічній плястиці), характеристичній, жестикуляції, дикції, деклямації, розумітися досковало на законах зору і слуху, бути узбровним в знання історії культури, історії театру і спеціальних галузей науки фізіології, естетики, логіки, психології і т. п.

Слова „не знаю“, „сумніваюсь“ для режисера в межах його діяльності не сміють існувати; в противнім разі він не режисер, а лише неук або недоука і дилетант, негідний сього призначення. Не все він повинен сам власноручно зробити, але повинен, яко майстер, все знати і в кождім разі все теоретично уміти, щоб відповідно і точно розяснити виконання того, як і чого він хоче. В цім характері його діяльності нема місця для нічого фантастичного, випадкового, напевного, все повинно бути строго обчислене, з метром, цирклем і олівцем обміряне й зарисоване, все обіперте на дрібязково-точній аналізі, по кілька разів перевіреній і остаточно зафіксованій на ґрунті твердого, позитивного знання.

Працюючи з живим людським матеріалом, режисер-майстер широко використовує своє право жадати, виправляти і вказувати, чого йому треба, але нерідко він ще зобов'язаний напучувати, наводити на стежку й витягати назверх

ті властивості, які таяться в несвідомому матеріалі десь глибоко, а під час і вчити та вишколювати початкову натуру особливо в жесті й дикції, себ-то перебирати вже на себе тяжкі обов'язки театрального педагога-виховника. Ці обов'язки тим трудніші, що працюючи з поодинокими членами, режисер мусить все мати на бачності загальну лінію творчого колектива, що остаточно повинна заломитися в крузі єдиної гармонійної цілості.

Коли дві розглянені вище постаті — організатора і майстра — об'єднуються разом, доповняючи себе взаємно, перед нами буде добрий і второпний режисер-технік, який, користаючи з відповідного літературного і сценічного матеріалу, зможе сумлінно і порядно зробити виставу, — так, тільки зробити, а не утворити її, як щось самоцінне і в своїм роді нове. Такий режисер іде точно і покійно за вказівками автора, дбаючи старанно лише про зовнішню сценічну фактуру вистави і в тім полягає його заслуга. Такого типу режисерів є в театрах найбільше. Але ще є й інший, рідше подибуваний тип, сильно відмінний від режисера-техніка, — се режисер-творець.

В чім різниця між сими двома типами? Перший — ніби дослівний перекладач з чужого, другий — інтерпретатор, остільки свободний і конґеніальний авторові, що, виходячи з чужого, вміє творити своє. Для обох їх паса се, як партитура для диригентів: один, як невільник, виконує точно її формальну фактуру, другий — відтворить її глибший зміст, або як для малярів натура, яку один тільки відрисовує, дасть її холодну копію, а другий — мов би вихопить з неї саму душу і відтворить у нових і живих формах. Різницю в творчості одного й другого трудно пояснити словами, але дуже легко відчутти, як відчуваємо різницю між фотографічною знімкою й артистичним образом, зробленими з одної моделі.

Завдання режисера-творця дуже складне і трудне. Коли кождий правдивий актор, читаючи пєсу і студіюючи в ній свою роль, найперше мусить мати дар візії головно в обсягу тієї ролі, то режисер повинен мати сей дар в обсягу всіх ролей, в обсягу цілої пєси, тримаючися твердо провідної ідеї автора для переведення її з літературної на сценічну діалектику художніх образів. Коротко сказавши, режисер мусить мати дар колективної уяви, заступаючи в собі автора і всіх виконавців пєси, яку має вивести на сцену через свій власний коректив, або радше через імпульсивну волю своєї творчої уяви, яка не тільки кореґує, але й сугестіонує колективну творчість виконавців.

Творча праця режисера розкладається на два періоди: період замислу і період виконання. Перший відбувається в душі режисера, в його кабінеті на самоті, другий —

разом з акторами й технічними помічниками на лекціях, пробах і виставі. В такому порядку працю режисера ми й будемо далі розглядати і нехай дещо скорочено, але все-ж таки так, як відбувається вона в справжніх театрах. Гадаємо, що „з мудрого буде досить“ і поважний аматор театру зуміє витягнути з нашого викладу те, що буде йому потрібніше і придатніше.

II. Підготовча праця режисера.

Підготовча праця режисера зачинається з вибору пєси до вистави. Першою умовою успішности такого вибору, як уже було згадано, є відповідність пєси (в змісті та формі) тим ідеологічним і художнім завданням, які режисер собі намічує в програмі своєї діяльності. Тільки така пєса може глибше захопити, запалити любовю його творчу енергію. Залюбившись в пєсі, режисер легше зможе залюбити в ній і всіх інших виконавців, а тим самим і утворити мов би однодушний творчий ансамбль (себ-то здруженість). Але роблячи свій вибір, режисер одночасно повинен перевірити себе й переконатись, чи вибір його відповідає реальним можливостям дієвого сценічного матеріялу (здібностям, властивостям, досвідченості і підготованості певного складу акторів) і матеріяльного, технічного та фінансового апарату театру, як рівно-ж, чи відповідає сей вибір культурному рівеню тої публики, для якої пєсу має виставлятися.

Остання обставина має особливе значіння, бо де нема безпосередного й свобідного співділання творців (акторів) і приймачів творчости (глядачів), там нема і мистецтва, там воно просто безцільне і безплідне. В добре уряджених театрах по великих містах такі реальні можливості бувають нерідко дуже широкі і дають повний простір естетичній ініціативі режисера, але на невеликих сценках і особливо в аматорських гуртках на селі ці можливості звужуються до найменшої міри, примушуючи обмежувати артистичний розгін вистав після певного скромного масштабу. Се повинні твердо зятати собі особливо молоді недосвідчені режисери, щоби не заганятися задалеко в своїх фантастичних плянах. Власне для них подамо в цій справі кілька принагідних методологічних уваг.

В аматорських гуртках, що грають перед малорозвинутою, ще незвичкою до театру публикою, треба робити вибір пєси головню з огляду на легкість чи трудність зрозуміння і відчування її публикою. Звичайно треба починати з легких і переходити до трудніших завдань. Тому радимо :

1) На початку будувати репертуар переважно на змісті пєс, а вже пізніше на їх формі, бо форма вимагає більшого розвитку смаку і критичної застанови, тому тяжше

надається до розуміння, ніж цікаво виявлений зміст; варто далі звертати увагу і на літературний напрям, зазначений в змісті.

2) Виходити від конкретного (наочно ясного) і по волі переходити до абстрактного (уявного й умислового); тому на початку бажані пєси акції, інтриги (так звані романтичні й романтично-побутові пєси, як пр. „Хата за селом“, „Не ходи Грицю“, „Циганка Аза“, „Ніч під Івана Купала“ і т. п.), далі пєси звичаїв (чисто-побутові, як „Безталанна“, „Украдене щастя“, „Дай серцю волю“, а також „Мартин Боруля“, „Сто тисяч“, „Учитель“), ще далі пєси характерів (психологічні, спершу „Хазяїн“ Карп. Карого, „Олеся“ Кропивницького, а пізніше пєси Винниченка — „Натусь“, „Брехня“ „Гріх“ і т. п.) і в кінці пєси ідей (філософічні, як перекладені пєси Метерлінка, Ібзена, Пшибишевського); не слід забувати при цьому, що, чим більше пєса насичена емоцією, страстю, тим легше глядачі її відчують.

3) Йти від близького до далекого, себ-то починати не з чужого, а з власного рідного побуту і вже поволенки вводити глядачів у інші краї, часи і звичаї, стараючися знаходити там щось спільного з нашим життям. Напр. легше виставити з успіхом „Тартюф“ Мольєра і „Мірандоліну“ Гольдони, як, скажимо, „Романтичні“ Ростана чи „Кандиду“ Б. Шова, бо дві останні затонкі в своїм сенсі і мають більше льокального характеру.

4) Йти від простого до зложеного, бо зложеність залежить від ідей, емоцій, характерів, скомплікованости інтриги, від мови автора і літературної та сценічної форми, що, разом узнявши, трудніше надається до орієнтації і розуміння глядача.

5) Виставляти на початку пєси коротші, і що до розміру і що до числа актів (найліпше трьохактівки), а пізніше переходити до довших.

З огляду на суцільність вражіння, ліпше обмежитися кожного разу виставленням одної пєси і не додавати в кінці якогось пустого водевіля, щоб не розбити чи не поісувати викликаного перед тим настрою.

Коли вистава зложена з кількох пєс чи уривків, то треба, щоб ці частини взаїмно себе доповнювали, утворюючи суцільний настрій, за виїмком хіба вистав, присвячених для вшановання певного автора, коли поодинокі уривки з його творів обєднує попередній реферат чи вступне слово.

Різноманітна мозаїкова програма вистави має виправдання лише в театрах легкого типу для перенудженої публіки (як напр. недавно в театрі „Комета“), де плястично-танечний і музично-вокальний елементи переплітаються з настрєвими драматичними й комічними фрагментами.

й гумористичною деклямацією, утворюючи загальний тон пікантної естетичної забави.

В театрах, що переслідують разом з естетичними культурно-просвітні цілі, як прим. в театральних гуртках при філіях і читальнях „Просвіти“, вистави з такою програмою не мають виправдання і до них у виїмкових випадках треба ставитися дуже обережно.

Взагалі-ж репертуар кожного театрального-операційного періоду (пори року, сезону) при „Просвітах“ і подібних театрах раціональніше було би будувати на підставі якогось загального принципу, напр. циклічного чи концентричного, в залежності від того, який з них варіант для певної аудиторії буде відповіднішим. Такий репертуар на кожний період може складатися з певного циклу пес з життя селян, міських робітників, інтелігенції в послідовній еволюції цих станів, клас і верств; наприклад еволюцію селянського стану можна представити в такому циклі, зачавши від кріпацтва і довівши до новітніх часів:

1. „За сиротою Бог з калитою“ (або „Що було, те могом поросло“) Карпенка Карого, 2. „Батькова казка“ („Гріх і покаєння“) його-ж, 3. „Не судилось“ Старицького, 4. „Гли-тай“ Кропивницького, 5. „Олеся“ його-ж, 6. „В темряві“ Старицького, 7. „Борці за мрію“ Тогобочного, 8. „Наймичка“, 9. „Сто тисяч“, 10. „Хазяїн“ Карпенка Карого, 11. „Згуба“ Мирного і 12. „Батраки“ Костенка.

Можна представити в історичних циклах певні періоди з нашого минулого і т. п. Ідучи за концентричним принципом, що встановлює зв'язь репертуарів наступних періодів, треба дбати про те, щоб кожний наступний період поглиблював та розширював те художнє та ідейне надбання, що принесла з собою праця попередніх періодів, напр. від питань, порушених в українськ. побутовім репертуарі, можна перейти до тих же питань, але своєрідно освітлених в європейськ. репертуарі; скаж. робітничє питання, злегка зачеплене в „Хазяїні“ й „Батраках“, освітлюється інакше і ширше в „Лихих пастирях“ Октава Мірбо, і „Ткачах“ Гавшмана, або психологічні завдання, трактовані на певну тему в наших авторів, розвиваються глибше в трактуванні авторів чужих: „Олеся“, „Натусь“, „Брехня“ і „Нора“, „Примари“ Ібзена, „Честь“ Зудермана і т. п.

По цих коротких методологічних увагах, які належать більше до сфери педагогічно-виховавчої, обернімося до властивої праці режисера.

Як уже згадано, перший період цієї праці протікає в кабінеті режисера, на самоті, коли вперше в його уяві виникає творчий замисел майбутньої вистави.

Автор пєси дає в руки режисера лише літературний статичний (замкнений в собі, не живий) матеріал,

що складається з друкованого тексту з короткими вказівками що до вигляду дієвих осіб (і то не завжди) і скупими побіжними увагами про рух акції, які нерідко мають лише відносну цінність. Отсей-то статичний мертвий матеріал режисер має перетворити в матеріал динамічний, повний звукового життя і виразничого руху.

Режисер вчитується в пєсу, заглиблюється в ідею автора і викликає перед своїм духовим зором цілу акцію пєси в усіх обставинах, образах і змінах від початку до кінця.

Але робить це він спершу синтетично, лише в головних зарисах даної теми, незалежно і своєрідно, не в'язучись ані стислими вимогами автора, ані матеріяльними умовами театральної сцени, про яку він тоді забуває.

Він фантазує. В ті хвилини він — самостійний творець-ілюзіоніст.

Перед його очима та урочна акція, немов би в імлістім тумані, зарисовується в плястичних сплетях і заламах, хвилює й мерехтить ріжноманітними відтінками фарб і тонів, міниться світляними плямами, дзвенить співочими акордами, промовляє й шепоче свавільними інтонаціями, то знов оповивається гарячими звоями мороку, що налягають важкими таємничими брилами, аж поки з того фантастичного хаосу не зачне вилонюватися в чіткім контурі основна форма і не забрешить виразно в головнім тоні лейтмотив „творимої дії“.

В той момент режисер-творець відступає місце режисерові-майстрові, який береться до конкретизації сценічного твору.

Перше, що його тоді займає, се вибір точного методу для виставлення пєси на сцені.

Для режисера-творця великого труду з тим не буде, бо завдяки попередній роботі фантазії в його голові вже уложилася так звана „режисерська перспектива“, себ-то первістні зариси основного пляну, який пізніше буде ще частково змінитись і доповнитись, занім пєса дістане своє остаточне сценічне відтворення. З цієї режисерської перспективи сам собою виникне метод виставлення пєси. Під сим методом треба розуміти той фасон, вигляд чи спосіб, в якому найцікавіше буде показати пєсу.

Мистецька творчість хитається в межах від натуралізму до ідеалізму, і в цім виявляється буяння неспокійного людського духа, що рветься від землі до неба, від конкретного і ясного до абстрактного й туманного. Так і в драматичнім мистецтві; відповідно характерові драматичного твору, що схиляється до певної міри в бік натуралізму чи ідеалізму, залежить і виконання його на сцені в різних методах. Методів виставлення пєс є дуже багато, але го-

ловніші з них три: 1) натуралістичний, що дає лише фотографічну копію зверхньої дійсності (цей метод тепер майже закинений), 2) реалістичний, що відтворює життя в його характеристичних об'явах, відкидаючи зайвий баласт в цілях „художньої правди“ та віддаючи перевагу психології і 3) умовний або упрощений (так звана „сінпліфікація“), що не відтворює дійсності, а трактує її в своєрідний спосіб в якимсь одним естетичним напрямі або відтворює її лише в елементарних оках сценічної обстанови.

Ці методи переводяться на сцені різнородним технічним її урядженням і уформованням. Назвемо пару таких технічних методів. Метод подвійної сцени полягає в тім, що дія відбувається раз у просценіумі, раз на властивій сцені, в глибині на підвищенню, заслоненому спеціальною куртиною, що в потребі розсувається. Метод кількaperедільної сцени в тім, що сцена має кілька переділів, закритих завісою, яка відслонює тільки той переділ, де відбувається дія: сей же метод здійснюється ще ліпше на так званій „осевій“ чи „коловоротній“ сцені, яка обертається дококола тою частиною сектора, де встановлено відповідні декорації. Метод комбінованої сцени цікавий тим, що декорація в просценіумі і в глибині сцени встановлюється в той спосіб, що часть її (в просценіумі) стоїть непорушно, інші-ж части (в глибині) замінюються в разі потреби відповідними приставками або закриваються спущеною завісою, на якій намальовано щось іншого, при чому з допомогою світла увидатнюються одні части і затемнюються другі. Метод сцени з котарами („сукнами“) вживається для „упрощення“ виставлень на два способи: 1) дві пари бічних куліс і задню стіну становлять однокольорові котари, 2) задню стіну може замінити окрема намальована відповідно завіса, так само другу пару котар — намальовані бічні куліси: можуть при тому прийти ще якісь колумни, тераса зі сходами в глибині тощо.

Те-ж саме можна сказати і про метод з параванами, але він ще вигідніший, бо дозволяє легше змінювати форму площі і дає ще й ріжноманітність тонових і зорових плям в універсальному характері.

На радянській Україні тепер широко практикується ще метод конструкційної сцени: там мальовані декорації зовсім викинено, їх заступають конструкції з рештувань, помостів, сходів, моделей машин; як помічного способу, вживається кіна.

На завдання режисера лежить: до загального методу виконання пєси добрати відповідний метод технічного урядження сцени, що він і робить на спеціально уложених монтажових рисунках, де точно для кожної дії зазначає

плян декораційної обстанови, порядок розміщення меблів і в окремих вимітках про зміну світляних ефектів та в списках потрібних перук, костюмів, реквізиторських і бутафорських річей і т. п.

Але в звязку з вибором загального й технічного методу у правдивого режисера мусить ще виникнути важливе питання — в якому стилі він той метод виставлення має перевести і чи не треба йому тут застановитися ще над особною, своєрідною стилізацією пєси.

Питання про стиль і стилізацію дуже складне і потрібувало би ширшого обговорення, але тому, що на малих сценах справа переведення стилю взагалі вельми трудна, мусимо обмежитися лише короткими увагами.

І так, режисер, вибравши метод виставлення пєси, приступає до практичного його переведення, так би мовити, до матеріялізації свого ідеалу, який має стягнути з неба на землю і замкнути в тісні рамки сценічної камери.

Робота зваблива, цікава, але щоб бути вдячною, потрібує глибшої аналітичної застанови. Режисер мусить пильніше простудіювати пєсу, щоб перевірити себе, чи добре він зрозумів ідею автора, внутрішню колізію, розвій драматичної акції і т. п., укладаючи свою режисерську перспективу і вибравши певний метод виставлення.

З лінійкою, цирклем і олівцем у руках він забирається до укладання монтажу і здебільшого зразу ж на початку переконується з болем у душі, що йому доведеться або цілком відмовитися від своїх ілюзорних плянів або взятися до якогось особливого художнього засобу, щоб бодай в часті досягти ілюзії. І таким засобом звичайно буває уміння приміняти до вибраного методу відповідний стиль. Вже сам метод указує на певну категорію стилів, але який власне з них вибрати і як його приміняти повинен вказати талант і естетичний смак режисера. Дати якісь точні вказівки в цім напрямі — річ неможлива. Обмежимося лише дефініцією самого поняття „стилю“ та хіба короткими вказівками на характер стилів.

Стиль — се немов би сама істота річи або явища, що закреслюючись в характеристичних рисах, дає їх стисло-скомлікований, синтетично-художній вираз. В стилі якоїсь річи нема місця для нічого припадкового, неутраального, зайвого, лише — основне, певне, виразисте. Стилїзувати річ можна в ознаках часу (головно епох), особливостях культури певної доби (побуту станового чи клясового), властивостях літературної школи чи напряду, нарешті в індивідуальних рисах автора чи навіть і самого режисера. Стиль в театрі, як відомо, найбільше позначується в декораційній обстанові (а також костюмах, посуді, зброї, етикетальних рухах тощо) тому й залежить найперше від стилів архи-

тектурних, як скажیم стилі: орієнтальний, античний або давнє - клясичний (грецький та римський) і візантійський, романський (темні часи), готицький (середньовічний), відродження — чистий ренесанс, барок, каторзний (Людвика XIV), рококо (Людвика XV), ампір, модерн і інші; до цього характеру треба віднести і різні стилі національно - побутові (напр. полтавський, гуцульський, фляманський, японський), як пов'язані етнографічними умовами з історичною минулістю. Приміняти такі стилі на сцені не складає великої трудности — тут потрібне для режисера лише добре і пильне ознайомлення з джерелами.

Трудніше вже буде засвоєння на сцені стилів у манері напів - реврастаційній, бо тут приходять ще й впливи літературні й конструктивні умови давніх часів (напр. античний стиль — на сцені з естрадою або й на арені цирку, „комедії масок“ — в просценіумі і т. под., а також індивідуальний стиль авторів (Мольєра, Шекспіра, Шіллера або Гоголя, Чехова) і малярів (скажیم, „пасторальний“ чи „гобеліновий“ стиль, як напр. малював Вато).

Як ні як засвоєння вище зазначених стилів у зв'язку з реалістичним методом дається все таки легше. У нас цей метод найбільш поширений як відповідніший і зрозуміліший для широких мас. Він підпадає впливам стилів літературних — романтичного, реалістичного і символічного (особливо в пєсах Винниченка і в перекладених з європейських авторів) і говорити про нього, як і про щойно згадані стилі нема ближшої потреби *). До сього методу відносимо і примітивні вистави під голим небом.

Трудніше стоїть справа зі стилізацією в зв'язку з методом „умовним“ або „упрощеним“, який прикладається до пєс фантастичних, символічних, взагалі опертих не на реальній дійсности, а на якійсь абстрактній ідеї, як скажیم, „Горе брехунові“ Грільпарцера, „Затоплений дзвін“ Гавшмана і всі містичні пєси Метерлінка.

Тут уже стиль залежить ні від епохи, ні від стану культури, а виключно від ідеї автора і того естетичного помислу, яким зуміє зареагувати на неї режисер. Звичайно до стилізації таких пєс режисер підходить шляхом сімпліфікації (упрощення), замінюючи декорації однокольоровими котарами чи параванами, або малюючи їх в манері субпримітивізму, футуризму, або й замінюючи трьохвиміровими конструкціями — циліндрами, кубами й призмами в різних

*) Цікавих відсилаємо до праці М. Вороного „Театр і драма“. Київ, р. 1913, і до статей того - ж автора на театр. теми, що друкувалися в Літ. - Наук. Віст. в р. 1912 і в „Давоні“, як рівно - ж до його режисерських уваг при драмі „Ніч під Івана Купала“, вид. кооперативи „Український Театр“ сього року.

комбінаціях, не поминаючи при цьому якнайширшого використання фарбових та світляних ефектів. Нерідко в цілях стилізації він удається, як до засобу і до частинної компліфікації (ускладнення), увидатнюючи якусь деталь серед однотонного тла (штучно різблена колюмна, готицький вітраж, або визерунково виткана портієра чи гафтований рукав сукні).

Такого роду стилів може бути нечисленна кількість і годі їх перелічити. Назвемо кілька стилів: монументальний (важка масівна архітектура чи кольосальні брили скель) і його галузь статуйно-барельєфний (аркади зі статуями і такі-ж напів-статичні, плястичні постаті героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільнім повітрі; далі — стиль гротесковий (дивачна комбінація прекрасного з потворним, простацького з поважним, забавного з жагливим в ефектованих змінах обстанови, постатей і світляних плям); в нашім репертуарі такого стилю можна ужити в певній мірі до пєси В. Самійленка „У Гайхан-бея“ і вінсценізаціях народних казок; стиль фресковий уживається найліпше на вузьких релефних сценах з силуетковими посталями; стиль лубковий базується на примітивах народної творчости (взорами служать керамічні вироби ляльок, мисок, мальовання зі скринь, ложок, як і взагалі старовинні малюнки „Мамая“ й інших постатей народно-лицарського епосу); цей стиль надається до реставраційних вистав „Вертепу“, інтермедій, можна з чуттям художньої міри примінити його і до вистави „Наталки Полтавки“, чого на жаль, у нас ще ніхто не випробував.

Розуміється, дбаючи про зовнішній стиль виставлення пєси, режисер мусить звернути пильну увагу і на відповідний стиль виконання в диції й жестах виконавців, утворюючи належний тон і темп цілої акції.

Коли метод і стиль виставлення пєси цілком вияснені і твердо усталені, тільки тоді режисер може з успіхом виконати завдання монтажу, під яким ми розуміємо не саму декораційну обстанову, а урядження вистави в повній її цілості.

На монтажових рисунках, зроблених після масштабу, що точно відповідав би дійсному розмірові сцени, він повинен зазначити форму площі в пропорції поділу її на три чи на п'ять плянів у глиб, як рівно-ж розмір авансцени і просценіума ззаду, а тоді намітити пунктуально всі складові частини сценічної площі, чи то буде павільон салі чи кімнати, чи сад (або ліс), чи вулиця, чи вільна околиця; складові частини в павільоні становлять — двері, вікна, сіни, коминок і меблі, та образи в належнім розміщенні, а на площі під голим небом — задня завіса (воздух чи краєвид),

бічні куліси і різні декораційні приставки, дерева, кущі, ворота, підвищення і спорядження та прилади з дерева й картону (лавка, криниця, статуя, колюмна, тераса); на маргінесі режисер мусить зазначити, що для якої дії мусить прийти вгорі — чи радіус (опуклий горизонт), чи крита стеля, чи софіти (в яким порядку і в якій мірі повинні бути спущені), як рівнож на окремій вимітці для електротехніка — всі зміни світла в рампі (каналі), софітах і бічних кулісах, місце, де має стояти, і час, коли і в яких кольорах повинен функціонувати рефлектор або на скільки значків треба наставити реостат.

Проектуючи форму павільону, режисер повинен виявити різноманітність і певний густ у помислі, то ставлячи його по діагоналі кутом, то трапезою, то в округлім заломі, то з альковою чи з виступом стіни сумежної кімнати, відкриваючи *interieur* (нутро) передпокою або веранди, при чому, щоб не помилитися у виходах, ліпше буде, коли він нарисувє для себе плян цілого мешкання.

На монтажових рисунках повинні бути зазначені кольор чи малюнок всіх задників, що мають стояти поза відкритими вікнами і вхідними дверми. Встановлюючи околицю чи вулицю режисер повинен добре пильнувати додержання законів оптики і перспективи, уважаючи на освітлення, щоби не було падучих фальшивих тіней і щоби дерево, намальоване в темнім тоні, не стояло спереду, а в яснім — ззаду, щоби намальовані ниші і вікна з фрамугами були би слабше освітлені, коли вони стоять на першій пляні, і щоби не притулялися до них близько предмети трьохвимірові (особливо шафи), зраджуючи їх двохвиміровість (так само разять квіти і овочі вкнуті в кущі і дерева і постать актора в глибині на тлі околиці, де він видається за великана).

На великих сценах мальовання нових декорацій режисер поручає спеціально запрошеному артистові - маляреві, фаховцеві в декораційному мистецтві, познайомивши його наперед з режисерською перспективою і ближчим пляном виставлення пєси та вимогами її монтажу. По взаємнім порозумінні артист-маляр виготовлює шкіци декорацій та їх макети (мін'ятурні моделі), а технічне виконання під доглядом його, по апробаті режисера, переводить той артист-декоратор, що постійно служить при театрі (в менших театрах він виконує і попередню роботу). Той же артист-маляр нерідко подає в шкіцах і проекти укостюмовання персонажів пєси, а виконується костюми в театральній майстерні під доглядом фаховця, як рівно ж і предмети реквізиту і бутафорії, які треба зробити спеціально. Костюми фантастичні, гротескові і характеристичні ліпше робити з простого полотна і потім окрашувати їх аніліновими або діаміновими фарбами: тоді вони виглядають ефектніше. В той

самий спосіб відбувається і процес полагодження справ музичних, вокальних і танечно-плястичних. Без порозуміння з режисером, без його коректи і апробати ніщо не робиться в театрі: всяка ж ініціатива, вимоги і жадання становлять його виключну прерогативу (привилей, право).

Але на вище зазначенім підготовча праця режисера не кінчиться.

Він ще мусить попрацювати над текстом пєси і розробити плян драматичної акції в руху (проект так зван. *mise en scène*) і в загальному тоні на темпі пєси, що називається ще „драматичною перспективою“.

Автори пєс нерідко грішать проти вимог сцени, бо практично з ними менше ознайомлені ніж безпосередні сценічні діячі. От власне вигладити дрібні прогріхи автора і є покликаний в межах своєї компетенції режисер. Се він робить, приступаючи до „режисерської експозиції“ текста пєси. Сю експозицію не слід змішувати з „драматичною експозицією“, яку робить автор звичайно в першій дії пєси і яка полягає в тім, що устами деяких дівчих осіб він підготовлює появу головної особи пєси, даючи їй певну атестацію наперед, а разом з тим і робить ввід до тої інтриги, що має розвиватися далі; це немов би підготовче пояснення.

Режисерська експозиція — щось иншого.

Вчитуючися в пєсу і студіюючи її текст, режисер з одного боку заглиблюється в її драматично психологічний зміст, а з другого рівночасно знайомиться з технічною стороною будови, з її, так би мовити, архитектурою та літературно-диксичним стилем мови і перепускає все це через свій режисерський критерій. Маючи транспонувати її зі сфери статички в цілком иншу сферу динаміки, він стає як би *alter ego* автора, або його повіреним в новім інтересі (вже не літературнім, а театральнім) і от, не ущерблюючи авторових прав, він мусить виконати свої спеціальні обов'язки. Він обережно викидає повторення, нудні безкольорові місця і непотрібні детальки, що тільки затягають акцію і можуть розхолодити настрій глядача, часом він може викинути навіть цілу яву або переставити, перенести її в инше місце, щоб не обнижувати лінії драматичного напруження, а навпаки випростувати її або й підвищити таким перенесенням, крім того він може часом (дуже рідко) і делікатно підчистити мову, напр. коли трапляється такий збіг шелестівок, що стає невдячним з диксичного боку, як рівно-ж і викинути якесь слово, що в читанні переходить непомітно, а в виголошенню зі сцени звучало би вульгарно або пересадно-бомбастично. Більше це право може поширювати собі режисер в пєсах початкуючих авторів і ще більше в пєсах перекладних, зроблених нашвидку і недбало, але в кожному разі він мусить це робити з великою обережністю і з по-

чуттям такта і пошануванням прав автора, помятаючи, що йому дозволяється лише робити так звані „купюри“ (скорочення) і ні в якому разі не додавати нічого від себе. Ясно, що таке право може дозволити собі лише режисер, широко освічений і з добрим літературним смаком, в інших випадках текст повинен зоставатися таким, як він є.

З огляду на те, що режисеру на маргінесі тексту і в самому тексті доведеться робити різні замітки й уваги, краще мати йому окремий режисерський примірник, до якого можна підклеїти ширші криси.

Всі зроблені в тексті купюри і поправки треба перенести до суфлерського примірника і дати виписати з нього ролі з зазначенням реплік (останніх слів) тих партнерів, з якими ведеться дану роль, і ремарок автора.

Дальші замітки режисера будуть торкатися вже виключно сценічної акції. Перечитуючи п'єсу, він мусить ява по яві, дія по дії приблизно зазначити напрям лінії драматично-психологічної акції, при чому вже більше точно вказати кульмінаційний пункт її напруження і головніші звороти і відхилення, бо по тій лінії він буде стежити в час проб за змінами основного і відносних тонів і таких-же темпів в грі артистів та пильнувати їх додержання; напрям цієї лінії і ремарки автора дадуть підстави хистові режисера розгорнути ритмічний рух сценічної акції і щасливо знайти *l'organe mis en scène* (розміщення персонажу на сцені).

Ці мізансцени звичайно бувають „каменем преткновения“ для молодих неосвідчених режисерів. Дати якісь точні правила в цім напрямі неможливо; успіх залежить головню від второпного й бистрого ума та імпровізаційного хисту режисера, які підкажуть йому, як найлегше вийти з трудної ситуації. Як ми вже сказали, і основний тон і темп і плян мізансцен режисер у себе в кабінеті може встановити лише більше-менше точно, а часом і тільки приблизно; певніший матеріал для цього він здобуде лише на перших пробах, бо сцена все таки не шахівниця і актори не шахові фігурки, а люде з певними індивідуальними успособленнями і різними степенями таланту, від чого й залежить їх трактовання ролів, якого режисер може й не передбачати, і на котре мусить уважати та, беручи його в рахубу, старатись упокоряти свому плянові, а часом і відступати в окремих частях від того пляну на їх користь.

Провідний принцип мізансцени вказує режисерові певна форма сценічної площі, яка ділиться на 3 і на 5 плянів (здебільшого на 3), і *l'organe* акції та психологія відчуттів, що розвиваються на тій площі. Принцип цей каже, що рух на сцені, як і в життю, походить від почуття самоохорони і визначається переходом від нападу до оборони і навпаки

від оборони до нападу, при чому відомо, що коли людина хоче зробити напад, то поміщає своє тіло в найвигіднішим освітленню і стремиться вперед, коли-ж борониться, то відступає назад і укривається в невдячній освітленню і в безпечнійшій позиції. В спокійнім стані людина не є в стані до рішучих і активних рухів. Крім того закон оптики й естетики каже, що все значніше і краще в силу самої інерції увидатнюється і потребує виступати наперед, а все слабше і гірше навпаки.

З повищих заłoженъ і повинен виходити режисер, оперуючи людським матеріалом на трьохплановій простороні; практичне ж переведення еволюції та інволюції руху на сцені залежить виключно від логічного розвитку драматичної акції в пєсі. Вироблені на початку мізансцени режисер записує в своїм примірнику так званими альтеричними умовними значками, які для кожного режисера можуть бути іншими. Здебільшого се початкові літери імен і прізвищ дієвих осіб, наприклад, замість писати „Наталка пішла праворуч вперед, Іван стоїть ліворуч на 2 пляні, Андрій входить з дверей 3 го пляну можна розмістити початкові літери в три ряди в такім порядку

A III пл.

I II пл.

H I пл.

Напрям зазначається стрілкою. Інші акції коротшими словами: „сів“, „установ“, і т. п. Часом складніші мізансцени можна зазначити олівцем тут же на крисах в маленькім плянику докладніше. Тут же в тексті іпроти нього зазначаються і всі головніші підвищення чи пониження драматичного тона і прискорення та затягнення темпа. Павзи зазначають в самім тексті клинцями: малі — √, а великі подвійними L—або й ставлять число, що показує число секунд тривання павзи. Тут же в пєсі режисер занотовує і всі зміни світляних ефектів, явища природи, як грім, блискавка, дощ, гук юрби, гвалт пєсів, початок і кінець співу, музики й інше.

Обсада ролів закінчує підготовчу працю режисера. Обсаджуючи ролі, краще уважати на саму індивідуальність актора, ніж на його амплуа, як водилося давніше, бо в строгім додержанню амплуа вироблюється лише шаблон і трафарет, під яким часом укривається ще невиявлений дар. При обсаді рекомендується все мати на увазі дублера, який би міг заступити артиста в разі хвороби чи якого випадку. Система явного дублерства не все практична, бо часто викликає заздрість, інтриги і взагалі неспокій, бо артист не чуває під собою певного становища.

III. Праця режисера з акторами.

Як ми бачили, попередня підготовча праця режисера у себе в кабінеті мала характер переважно теоретичний. Правда, ми помітили, що в першому моменті, коли режисер щойно ознайомився з пєсою, як з твором літературним, себ-то з її змістом, фабулою й основною фактурою, він зараз же кинувся на бистрі хвилі фантазії й почав уроювати собі, як малаби ся літературна пєса виглядати вже як твір сценічний. З перспективи письменника він почав її переносити в перспективу режисера і відтоді тільки в тій його власній „режисерській перспективі“ й намагався бачити її перед своїм духовим зором. Тоді він фантазував, як поет. Скоро лише основна форма майбутнього сценічного твору в його фантазії зафіксувалась, він приступив до опрацювання його в дорозі рефлексу — себ-то, почав розглядати, оцінювати, перевіряти (як-то кажуть, робити аналізу) і врешті укладати реальний плян виставлення пєси. По цім моменті теоретична підготовча праця режисера скінчилась; тепер він виходить із свого кабінету і йде до будинку театру для практичної праці з акторами і технічним персонажем. Останнім етапом творчого процесу в праці режисера буде генеральна проба або вистави, коли він відчує як забрєнять струни його душі, його творчого замислу у вивершенім виконанні пєси на сцені.

Такий-же самий трьохактовий творчий процес (замислу — рефлексу — виконання) переходить і кожний правдивий мистець-актор в обсягу своєї ролі. Правдивий режисер ніколи не сміє на се забувати і як євангельський „кормчий“ все мусить бути наготові, щоб у кожному акті цього процесу, в кожному моменті творчої кризи прийти акторові на поміч відповідними вказівками, порадами, зглядно — приказами.

Друга, не менш важлива сторона практичної праці режисера з акторами се сам характер мистецької праці взагалі, не тільки на сцені.

Мусимо на нїм коротко спинитись. Не змаловажуючи значіння лєогіки й холодного розуму, мусимо все-ж таки зазначити, що в мистецтві ці засоби грають хоч і дуже поважну, але властиво вже другу, помічну ролю, головне ж значіння в мистецтві мають засоби експресії, що виникають з відрухової вражливості і відповідної здатності до реагування уяви мистця. Але ці засоби в інтересах доцільности і гармонії творчости мусять підлягати певним естетичним нормам, яких невільно мистцеві переступати. В першу чергу додержання цих норм на сцені належить до відповідальної бачности режисера. Відомий ідеолог театру, німецький режисер К. Гаґеман, з огляду на ці естетичні норми подає

чотири перестороги в справі практичного користання засобами експресії.

Поперше, уживання засобів експресії (скажім, в інтонаціях голосу чи в формах жесту) все мусить підлягати вимогам ощадності через контроль самого артиста. Натура буйна й марнотратна, вона годна творити все в надмірних проявах що до інтензивності, якості й скількості; навпаки мистецтво є ощадне, господарне і тому творить тільки для строго окресленої цілі, уникаючи всього зайвого або для його цілі не конче потрібного. Тому певний духовий замір, як в цілості, так і в окремих фрагментах, повинен виявлятися назверх помірковано й разом вільно, без вимушення й без найменшого зусилля.

Подруге, артистична експресія мусить підлягати наказам виразистості її естетичних помічничих засобів. Хоч мистецтво й ощадне, але в тій ощадності воно разом з тим і сповнене значіння, поваги, переконання й перемоги. Уникаючи буденності й тривіальності, воно свідоме внутрішньої цілості і зовнішньої виразистості, ділає на глядачів передовсім надзвичайністю й витворністю своїх засобів — воно святочне і нерідко величає. Тому артист, добуваючи з своєї душі ефектовні засоби, мусить їх не тільки очищувати, але й перетворювати та ушляхотняти.

Потретє, артистична експресія мусить підлягати вимогам простоти. Артист повинен творити просто й безпосередньо. Натуральна, найпростіша сила виразу переконує найліпше. Зрештою, почетверте, — всі засоби експресії мусять упокорюватися законові градації, себ то — виступати в такому порядку комбінування, коли окремі часті, на верстуючись і взаємно поповняючись в пляномірнім послідованню, досягають кульмінаційної точки і завершують певну цілість твору.

В кінці потребуємо підкреслити, що плинний і змінливий характер мистецької творчості, в своїм зовнішнім вияві то строго холодний, то горячково-пристрасний, може бути зкоординований і управильнений лише певною дисципліною волі самого мистця. Ця дисципліна волі базується не на військовій приказі, не на сліпім і рабським упокоренні, а лише на погоді духа, на яснім і добрім гуморі артиста, що приступає до праці зі свідомістю свого естетичного призначення, вільно, з охотою, замилюванням і товариським довір'ям до своїх співробітників. Це мусить бути передумовою кожної артистичної праці і чи не в найбільшій мірі — передумовою високо відповідальної праці режисера.

Практична праця режисера з акторами починається з ознайомлення артистичного колективу (трупі чи гуртка)

з тією песою, яку він має відтворити на сцені. Виключаючи ті рідкі випадки, коли артисти з песою вже ознайомлені з приватного читання, вони повинні з нею познайомитись на спеціально влаштованім режисером читанню пєси в артистичнім гурті. Особливий інтерес може мати се читання, коли на нїм є присутній сам автор, котрий, можливо, й сам прочитає в голос свою пєсу і дасть відповідні вказівки щодо ідеї, змісту і тих чи інших літературних завдань, прикмет і властивостей пєси або коли за відсутністю автора зробить се за нього умисне запрошений режисером відомий історик літератури або якийсь літературний критик, спеціально ознайомлений з даною галуззю літератури. З літературною стороною твору, певна річ, краще всього, користаючи з випадків, знайомитися від самих же представників літератури. Але в театральній практиці здебільшого се завдання спадає, як відомо, на плечі режисера. Звичайно, на першій збірці пєсу відчитує в голос, без особливих інтонацій та інтерпретацій, сам режисер або хтось з акторів або й суфлер театру, почім на другій збірці або й тоді ж, але по довшій перерві, в час якої актори встигнуть засвоїти собі ідею, зміст пєси та її основну фактуру, приходить до голосу режисер. Він виголошує свій „режисерський вступ“, в якому на початку, яко заступник автора, викладає головну ідею твору та спосіб її переведення в драматичній колізії в звязку з психологією змальованих в пєсі типів і характерів, а далі розкриває в режисерській перспективі плян виставлення пєси на сцені; в цій другій частині своєї промови він широко говорить про стиль і технічний метод виведення пєси—декораційне урядження цілої обстанови, костюмування і характеристику, ілюструючи свій проєкт вистави власними монтажовими рисунками, а також по змозі шкіцями костюмів і ухарактеризовань, зробленими на спеціальне замовлення малярем, або взірцями, витягненими з різних мистецьких матеріалів. Сей „вступ“ режисер повинен зробити з можливою докладністю і повнотою, присвячуючи в нїм найбільше уваги синтезові драматичного твору і висвітлюючи, поскільки внутрішній його зміст має виявитися в зовнішньогарній мистецькій формі; він повинен зробити се з такою майстерністю й одушевленням, щоб своїм викладом зразу-ж захопити й запалити душі артистів огнем творчого екстазу, зуміти через свою особу залюбити їх в пєсі, щоби дальша майбутня їх праця над ролями і цілою песою розвивалася під одним спільним естетичним кутом з режисером.

По скінченню вступу між режисером і артистами може зайти ширший обмін думок чи й виявитися дискусія, в часі якої режисер подає докладніші умотивовання, докази й пояснення своїх поглядів. Тоді ж технічний персо-

наж дістає від режисера певні диспозиції, інструкції та вказівки, з якими має негайно приступити до праці в декораційній, тапіцерській, кравецькій, фризерській та інших майстернях.

Перше зерно замислу режисер уже кинув. Доки не охолонув запал і ще шукає творча думка, приступається до так званих „чернових“ або „читаних“ проб. На сих пробах актори, з рольками в руках, вивіряють та вирівнюють диксичну фактуру пєси, себ-то виправляють і згладжують невизначений чи невідповідний для вимови текст в тих місцях, які уникли уваги режисера чи сталися з вини переписувача ролів і тоді ж пробують зорієнтуватися в драматичній ситуації щодо головного тону пєси і мізансцен. На дальших „чернових“ пробах робота розвивається ступнево в цім же напрямі. Актори так само, заглядаючи в свої зошити, читають у голос ролі, вони при невідступній увазі режисера і за його помічними вказівками стараються знайти основний і відносні тони в пєсі, засвоїти зміни темпів, з'ясувати точно головні позиції та еволюцію мізансцен. Треба зауважити, що вказані на початку мізансцени режисер може пізнійше відмінити або й цілком переробляти, встановлюючи зв'язок між тоном і рухом, що впливають безпосередньо з індивідуального відчуття актора, і що тільки в цей спосіб вироблені, а не накинені згори, мізансцени мають високу вартість. Під час таких проб між режисером і акторами відбувається живий обмін думок в цілях вияснення непорозуміння, неясних місць ролі і т. п. Вага таких проб незвичайно велика, бо на них оформлюється первісний творчий замисел і виробляється здібність до свіdomої аналітичної праці над ролю, завдяки чому скоротиться пізнійш число „чистових“ проб. Але задержуватися довше на чернових, читаних пробах також не слід, бо заглядання в зошити зв'язує рух актора і тамує звук голосу та й не для всіх акторів в однаковій мірі такі проби потрібні. Тому, щоб скоротити їх кількість, режисер для деяких акторів, менш зорієнтованих чи непевних, призначає ще окремо спеціальні лекції або „читанки“ — поєдинко або й групами. На таких „читанках“ старі режисери колись просто сами начитували акторові ролю з голосу, чим, очевидно, тільки забивали розвій його індивідуальної творчості. Модерний режисер сього уникає, він лише наводить актора на відповідний тон, розштовхуючи його уяву влучними натяками чи вказівками на подібні до даного моменту візрі з життя чи літератури. Треба вміти розбудити в акторі здібність до самостійної творчості, треба добиватися, щоб на початку він менше міркував чи роздумував холодним розумом, а більше „вживався“ в ролю, відчувуючи безпосередньо кожний її момент. Коли напр.

актор не вмів відповідно вдати, живо відтворити якийсь момент з ролі, буде слухно зробити йому два запитання: 1) що ви відчуваєте? 2) що вам ось тепер хочеться зробити? Бо звязуючи відчуття з рухом найлегше знайти вірну інтонацію. Багато тут залежить від самої натури, від степеня талановитости актора, від вродженого йому „дару візії“, але нерідко сей дар досвідченому режисерові вдається й розбудити чи урухомити.

Дуже важним є напр. визначити в давній натурі, до чого в своїм виображенні вона більше має схильности — до плястики чи до тоніки? до образowości чи до музичности? Часом актор просто сам собі не може уявити, як він має грати дану роль. Тоді можна випробувати здібність його уяви, давши поштурх до її обудження з о р о в н и м чи с л у х о в и м шляхом. Нехай на якийсь час актор цілком забуде за свою роль, а пізніше зажмуривши очі чи вночі в ліжку, постарається зразу викликати в своїй уяві або зовнішній образ (лице, убрання, рухи) або мелодію голосу тієї особи, яку має вдавати. Коли те, чи друге вдається йому зробити, решта прийде сама собою. Про ці способи згадуємо лише в цілях методології праці режисера, про методи-ж і способи студійовання ролі самим актором тут не місце говорити.

Крім чернових проб з ансамблем і читанок з окремими акторами в цім періоді праці режисерові часом доводиться ще робити групові вправи і проби з фігурантами та статистами, які мають удавати на сцені так зв. народні маси, що становлять „юрбу“ чи „народ“.

Завданням режисера є, щоб „юрба“ не тільки не заважала акції на сцені, а навпаки зливалася з цією акцією в єдину гармонійну цілість.

Для цього він повинен навчити, звідки і як та юрба має виходити, в яким мальовничім порядку (використовуючи площу й підвищення) розміщуватися на сцені, як на ній рухатись, подавати свій гомін і коли й як опускати сцену.

Для цього, розбивши „юрбу“ на окремі групи, він повинен вказати для кожної групи окремі позиції, рух і тональну висоту гомону чи вигуків (що неодмінно мусять складатися з окремих речень і слів і які треба умисно уложити, як що в песі їх нема). Тільки тривалими і послідовними вправами в розміщенню й руху юрби і диригуванням її вигуків (з означенням, коли яка група вступає й коли говорять разом) режисер може добитися так званої „індивідуалізації юрби“, що справить ілюзію правдивого життя на сцені.

Кількість чернових чи читаних проб наперед визначити не можна — все залежить від складности пєси, від

числа дієвих осіб, від щасливого добору виконавців і т. п. Провадиться їх доти, доки не відчується зорієнтовання в загальній ситуації, не схопиться головний тон пєси і не засвоються основні мізансцени, — доки, як кажуть актори, не стане пєса „на слуху“.

Для актора в цім періоді важним є схоплення оригінального творчого замислу, в яким він уже бачить в основній формі урівний ним спєнічний образ. Для режисера в цім періоді найважнїйше дістати переконання, що актор „впав на тропу“, з якої вже не схибне, працюючи далі над ролю самостійно в напрямі її аналітичного оброблення. Коли таке переконання є, можна приступати до так званих „чистових“ проб.

Що до техніки праці над пєсою в часі проб, то досвід виробив такий, більш раціональний порядок: на „чернових“ пробах спершу одним тягом переходиться цілу пєсу, а потім студіюється її ступнево по актам (діям), а на пробах „чистових“ навпаки — від акту до акту переходиться поволі, зупиняючись довше на труднїйших місцях акту, а часами повторюючи окремі акти або обєднуючи їх кілька в однім крузі праці, аж у кінці доходить до переведення цілої пєси тягом на одній пробі.

Виникає питання: коли актор повинен знати ролю цілком на пам'ять? Є два способи засвоєння ролі. Де-які актори, особливо старі (напр. Мітервурцер, Кайнци) передовсім забиралися до механічного вивчення на пам'ять тексту ролі, а потім вже до її мистецького оброблення; більшина ж акторів засвоює текст ролі автоматично, і зате поверхово, в процесі провадження проб разом з її артистичним обробленням. В новітніх часах і той і другий спосіб відкинуто, а вибрано посередній: зразу ролю на пам'ять не вчиться, лише засвоюється те, що найбільше зафіксується в виображенню само собою („меморичні оази“), далі в міру вияснення загальної орієнтації і засвоєння драматичного тону тих чи инших поодиноких місць ролі, вивчується на пам'ять тільки ті місця, де-далі число таких місць збільшується, а в кінці рєшту доучується вже легко. В кожному разі перед початком „чистових“ проб актор повинен знати ролю на пам'ять так добре, щоб провадячи свою ролю на пробі, йшов не він за суфлером, а суфлер за ним лише для потрібних поправок, коли актор випадково помилиться.

Як згадувалось, в часі „чернових“ проб кожний актор мав право голосу, міг запитуватися режисера, жадаючи пояснень або навіть оспорюючи перед ним свою позицію. З моменту початку проб „чистових“ режисер підносить батуту і вже актор цілковито упокоряється його волі: режисер наказує, поправляє, жадає повторень — актор лише виконує. Властиво се вже ніби й не проби, а свого роду

пробні представлення, що складаються з самої гри і які має в кінці завершити лише остання „генеральна проба“, яка нічим від представлення не відрізняється. Вже на чернових пробах актори старалися читати свої ролі, замаркувавши їх в повнім тоні; на чистових пробах режисер жадає від них певного тону і правдивих інтонацій до найменших нюансів. Тут режисерові ходить не так про поодинокі ролі, як про цілість загального драматичного тону, про викінченість архітектурної будови пєси. Завданням його є: намітити і строго через цілу пєсу перевести лінію драматичного тону в усіх їх каденціях, які позначаються в так зв. „психологічних фокусах“ (або „вузлах“) окремих головних ролей і які власне й утворюють відповідний „настрій“. Близший практичний взірець такої роботи зацікавлені особи можуть знайти в моїх режисерських вказівках і увагах до пєси „Ніч під Івана Купала“, видання кооперативи „Український Театр“ (Львів, 1925 р.). Успішність чистових проб залежить цілковито від того, оскільки актори зуміють безпосередньо широко віддаватися певним настроям і, прислухаючись до внутрішнього естетичного контролю, глибоко-інтенсивно свої ролі переживати. Се буває тоді, коли ширість натури і техніка мистецтва сплітаються в спільній гармонії.

Тепер нам залишається ще сказати про технічну сторону провадження проб.

Звичайно, в час проб в тій помешканні, де вони відбуваються, повинна бути повна тиша дококола і певний порядок, що г'варантував би всяку можливість прикрих несподіванок, зайвої метушні й різних перешкод.

Своєчасно повідомлені артисти повинні бути в повнім комплекті ще перед початком проби, а в часі проби не мають права десь відходити без спеціального дозволу режисера. Ніхто з сторонньої публіки на проби не допускається.

Бажана річ, щоби проби відбувалися на тій же самій сцені, де має бути вистава; в кожному разі для „чистових“ проб се бажання є обов'язковим. Читання пєси, „чернові“ проби й окремі лекції з акторами можна провадити і в иншій помешканні; причому на „чернових“ пробах таке помешкання повинно своїми розмірами відповідати фактичним розмірам сцени, а в випадку, як воно ці розміри перевищує, його можна скоротити, зазначивши границі поставленими з боків меблями або ще краще — спеціально для цього зробленими загородками чи невеликими бар'єрчиками, які легко переставляються.

Під час проб на сцені або в такій помешканні, що її заступає, мусять стояти всі потрібні для ходу дії меблі.

приставки, сходи й підвищення хоч і не ті самі, що будуть на виставі, то бодай приблизно такі або подібні.

Всі головні зміни тону і темпа, павзи і всю еволюцію мізансцен, а також інші спеціальні уваги режисера актор повинен зазначувати на крисах своїй ролі і в записнику.

Відмовлятися від повторення на жадання режисера невідалих місць ролі через „брак гумору“, актор не має найменшого права, хіба би дійсно був нездоров; так само рішучо не має права відмовлятися від ролі тому, що вона видається йому несимпатичною чи невідповідною, бо право децизії в таких випадках належить виключно режисерові.

Не без рації, певно, склалася давня режисерська приповідка: „Нема поганих ролів, бувають лише погані актори“.

„Правою рукою“ режисера є його близький помічник на пробах і виставі — так званий інспіцієнт або сценаріус. Обовязки його незвичайно складні, відповідальні й можуть бути дуже широкі, коли він напр. заступає режисера на вправах з фігурантами або переводить часткову пробу, а иноді й коректу вже граючі пєси. Тоді він виступає як дійсний „помічник режисера“, бо виконує властиво обовязки технічного режисера. Звичайно на нім лежать обовязки секретарські, що повязані з ходом проб і вистави, він пише і розсилає повідомлення про час проб і зміну в обсаді ролів і різні оголошення (про штрафи й догани акторам в імени режисера і т. п.), а також укладає афіші й програмки; далі, він виконує обовязки режисерської техніки, як: обставлює сцену в час проб і стежить за її повним декораційно-меблевим урядженням в час вистави, пильнує світляних та інших технічних ефектів (грім, дощ, гуркіт юрби і т. и.), перевіряє реквізит і бутафорію, викликає акторів з гардероби й випускає на сцену, подає сігнали до піднесення і спускання куртини. Підготовча праця інспіцієнта зачинається ще з початку проб, коли він з монтажових рисунків режисера робить собі копії декораційної обстанови й розміщення меблів на сцені, а з режисерського примірника пєси виписує сценарій — себ-то покажчик руху дії і виходів дієвих осіб.

На першій пробі він сидить на авансцені побіля столика режисера і, старанно стежачи за вказівками режисера, відновує собі всі павзи перед виходом акторів на сцену та всі уваги, що дотичні техніки звукових і світляних ефектів за сценою, як рівно-ж всі додатки чи зміни в списові реквізиту й бутафорії.

Інспіцієнт, яко помічник режисера, повинен мати кодьосальну пам'ять і сприт вигадливості та винахідливості, так потрібний в час вистави, коли за сценою чи й на сцені стався якийсь „пєх“, щось зіпсулось чи чогось нещасним випадком забракло. Він повинен бути чоловіком зимної

крови, зрівноваженим, точним, певним і акуратним у виконанні своїх обов'язків та ще й чоловіком виносливим і довготерпеливим, бо ні на кого-ж як на його нещасну голову кидають розлючені актори свої колюнні за всякий свій промах (спізнення на сцену, вихід без реквізиту і т. и.). Затеж і добрий інспіцієнт для режисера є справжнє золото — спускаючись на його второпність і хист, він може працювати спокійно і впевнено.

Другою важливою особою на пробах і виставі є суфлер. Гарний суфлер се той, котрий як добрий дух вміє своєчасно прийти акторові на поміч, а разом той, що його присутності публіка й не підозріває. Для цього такий суфлер повинен передовсім досконало орієнтуватися в способі гри різних акторів, придивляючись до них ще в часі проб, а також настільки орієнтуватися в драматичній ситуації, щоби в разі заплутання актора в якомусь місці (коли напр. актор візьме чужу репліку або перескочить на іншу сцену) вміти зручно визволити його з біди. Сприт суфлера виявляється особливо у влучнім подаванні акторові половини довгого речення і у сквапнім підказуванні найважливіших слів у гарячих сценах. На пробах не мале значіння суфлера полягає в процесі затямлювання актором своєї ролі, коли суфлер, знаючи непевні місця і ріжні „lapsus“-и актора власне в цих місцях натискає свій голос і навертає актора. Властиво, обов'язки суфлера повинні би кінчатися перед генеральною пробою; на цій же пробі й на виставі він майже непотрібен, хіба на випадок „поготівля“, на жаль се бажання ще й досі лишається тільки ідеалом, якого вміють досягати лише на зразкових сценах (Художній Театр Станіславського в Москві).

Треба уважати, що бувають суфлери: „шептуни“ і „говоруни“; говоруни — ліпші, бо їх публіка не чує, за те добре чують актори, шептунів-же, хоч і чують актори, але їх шепіт докучає публіці.

Коли чистові проби наближаються до кінця, режисер переводить ще „технічну пробу“ або „пробу монтування“, яка відбувається вже без акторів, лише в співробітництві з технічними працівниками сцени — декоратором, машиністом, електротехніком і т. п.

На такій пробі встановлюють все декораційне урядження, зачавши від павільону, лісу чи околиці з різними приставками (хат, колюн, терас) і скінчивши повним умеблюванням та оздобленням сцени. На ній же вивіряються всі світляні, звукові та інші технічні ефекти на сцені і поза сценою (грім, блискавка, дощ, виття вітру, собачий гвалт, гук дзвонів, свистки, ракання жаб або завища при-

видів на сцені, гра струй водоспаду і т. п.). Спеціальну увагу звертає тут режисер на зміну освітлення на сцені, що має велике значіння для утворення певних „настроїв“. Всі зауваження і вказівки режисера кожний фахівець зазначає точно в своїм записнику: машиніст, — коли й як спустити куртину, який ставити павільон і якими задниками закривати вікна і двері, електротехнік — наскільки значив ставити реостат і з якого пляну за кулісами подавати світло рефлектора та в яких кольорах його міняти або дати соняшне проміння, де сяйво місяця і т. п., подібні ж замітки роблять тапіцер, реквізитор, бутафор кожний в своїй галузі. Інспіцієнт переглядає їх записки, звіряє з своїми та перевірює точність занотованих ним реплік, по яких приходять різні „ефекти“ за кулісами, бо на його відвічальності лежить контроль своєчасного їх виконання.

Така проба має величезне значіння, бо на ній усувається можливість технічних дефектів і випадкових помилок на виставі, видосконалюється досягнення художніх ілюзій та точність і акуратність праці технічного персоналу.

Очевидно, всі свої спостереження в час технічної проби режисер робить із салі глядачів.

По технічній пробі, коли режисер бачить, що чистових проб з акторами більше вже робити нема потреби, бо гра артистів разом з виступами народніх мас і супроводом співу, музики й танців творить один викінчений ансамбль, тоді він призначає ще останню „генеральну пробу“.

Не потреба, здається, казати, що ця проба мусить відбуватися як справжня вистава: при всій декорації і повнім укостюмованні та ухарактеризованні, без найменших компромісів і випущень. Коли ще щось не готове, генеральної проби призначати невільно. Генеральна проба повинна відбуватися без жадних перерв у грі з точним додержанням певного часу для антрактів. Режисер лише дивиться з пубрики і робить свої нотатки. По скінченню генеральної проби він робить свої уваги артистам і технічному персоналу і щоби запобігти повторення занотованих ним промахів і дефектів, призначає ще в день вистави „ревізію“, на котрій їх остаточно усуває.

Перед виставою режисер заходить на сцену тільки для того, щоби ще раз оглянути все обладнання сцени, убрання і характеристизацію артистів, потім переходить до пубрики і десь непомічений з льожі дивиться на виставу.

Всю виставу може провадити сам помічник режисера, коли таким достойним помічником може бути інспіцієнт. На другий день по виставі режисер оповідає артистам свої вражіння і переводить „коректу прем'єри“ на спец. пробі.

Як ми бачили, ціла процедура творчости режисера потребує величезного знання, високого напруження духа і героїчної витривалости.

В цій процедурі далеко не все може бути точно виконане на менших сценах, тим більше на сценах аматорських, але нехай і для таких сцен вона послужить наукою, на котрій вони повинні взоруватись.



З М І С Т :

I. Характер діяльності режисера.

II. Підготовча праця режисера.

III. Праця режисера з акторами.

Книжки для бібліотеки.

М. Возняк: Іст. укр. письменства, I.—III. тт.	23.50	зл.
Терлецький: Іст. укр. держави, в 2 тт.	4.—	"
О. Брієн: Ірландські оповідання	1.20	"
Істор. бібліотека Т-ва „Просвіти“, 9 вип.	0.65	"
Чеканівський: Огні срібної землі	0.20	"
Мурський: Пан майстер Копитко, ком. на 3 дії	0.90	"
Шевченко: Твори, в 5 томах в люкс. оправі	8.—	дол.
Коцюбинський: На віру	0.20	"
„ Фата Морґана	0.30	"
Лепкий: Під тихий вечір, в люкс. оправі	1.80	"
Мирний: Лихі люде	0.20	"
„ Серед степів	0.10	"
„ Як ведеться, так живеться	0.20	"
„ Лихо давнє і сьогочаснє	0.20	"
Нечуй-Левицький: Над Чорним морем, в люкс. оправі	1.50	"
„ „ Пропанці	0.20	"
Конан Дойль: Знак чотирьох	0.40	"
„ „ Бес Баскервілів	0.50	"
Бобикевич: Настояці	0.10	"
Кропивницький: По ревізії	0.10	"
Молієр: Лікар-штукар	0.10	"
Ромен-Ролян: Вовки, рев. драма	0.20	"
„ „ Дантон, рев. драма	0.20	"
Нікольський: Замітки про сільське господ.	0.16	"
Свен Гедін: Єрусалим	0.16	"
„ „ Багдад. Неневія	0.16	"
Запорожець за Дунаєм — ноти	1.30	"
Наталка Полтавка — ноти	1.—	"
Вечерниці — ноти	0.80	"
Ой не ходи Грицю — ноти	0.50	"

Т-во „Просвіта“

Л ь в і в, Ринок ч. 10.

М. Вороний.

Драматична прімадонна

(про жіночу творчість на сцені і працю арт.
Л. Ліницької). Л. 1924. В-во „Волосожар“. Ц. 1 зл.

М. Старицький.

Ніч під Івана Купала

др. в 5 д. під ред. і з режисерськими увагами
М. Вороного

(цінні вказівки і поради для режисерів і артистів).
Л. 1925. В-во кооп. „Укр. Театр“. Ц. 2 зл.

Марусин:	Хоть раз його правда, штука на 1 дію	0'30	зл.
"	Пан писар, пєса на 3 дії	0'50	"
Мурський:	Пан майстер Копитко, ком. на 2 дії	0'90	"
Молієр:	Лікар-штукар, жарт на 1 дію	0'10	дол.
Паливода:	Заручини по смерті, комедія на 2 дії	0'80	зл.
Самійленко:	У Гайхан Бея, фантазія—сатира на 2 дії	0'60	"
Старицький:	Зимовий вечір	0'30	"
"	Ой не ходи, Грицю	0'80	"
"	Ніч під Івана Купала, драма в 5 діях	2'—	"
Сургучев:	Осінні скрипки, пєса на 5 дії	0'80	"
Тобілевич:	Безталанна, драма на 5 дії	0'50	"
"	Бурлака, драма на 5 дії	0'20	дол.
"	Житєйське море, комедія на 4 дії	0'20	"
"	Батькова казка	0'80	зл.
"	Мартин Боруля	0'80	"
"	Наймичка, драма на 4 дії	0'80	"
"	Розумний і дурень, комедія на 5 дії	0'80	"
"	Суєта, комедія на 4 дії	0'30	дол.
"	Хазяїн, комедія на 4 дії	0'30	"
"	Чумаки, комедія на 4 дії	1'60	зл.
Тогобочний:	Борці за мрії	1'—	"
"	Жидівка вихрєстка, драма в 5 діях	0'80	"
Толстой:	Живий труп, драма в 6 актах	0'20	дол.
Федькович:	Довбуш, трагедія в 5 діях	0'20	"
"	Так вам і треба, іграшка в 1 дії	0'10	"
"	Як козам роги виправляють, грашка в 1 дії	0'10	"
Франко:	Будка ч. 27, драма в 1 дії	0'80	зл.
"	Майстер Чернак, ком. в 1 дії	1'20	"
Франс:	Комедія про чоловіка, що оженився з немовою	0'10	дол.
Черкасенко:	Казка старого млина	0'25	"
"	Про що Тирса шелестіла	0'30	"
Яновська:	На сіножаті	0'40	зл.

Т-во „Просвіта“

Львів, Ринок ч. 10.

Товариство „ПРОСВІТА“ у Львові

розписує передплату на фаховий
освітний орган

„Народня Просвіта“.

Виходить раз на місяць (з виїмком липня і серпня). Передплата виносить на рік 4 (чотири) злоті. До цього часопису буде виходити як додаток що кварталу (раз на три місяці)

„Бібліотечний Порадник“.

Передплата річно за 4 випуски 2 злоті.

Дальший додаток це:

„Аматорський Театр“.

Є се poradnik для читальняних Виділів, провідників, режисерів та членів аматорських гуртків. — Виходить 4 рази на рік.

Передплата на „Аматорський Театр“ — 2 злоті.

Всі три часописи: оплата річна 8 злотих.

Для Америки два долари. Для других країв рівновартість двох доларів.

Передплату посилати чеком ч. 143049 через

П. К. О. в Варшаві, або переказом на

адресу: Товариство „Просвіта“, Львів,

Ринок ч. 10, II. пов., з допискою

на котрий часопис, або на

всі разом. Гроші з закор-

дону посилати в гро-

шевих листах або

в рекомендо-

ваних ли-

стах.

121

967

М. Вороний

Режисер.