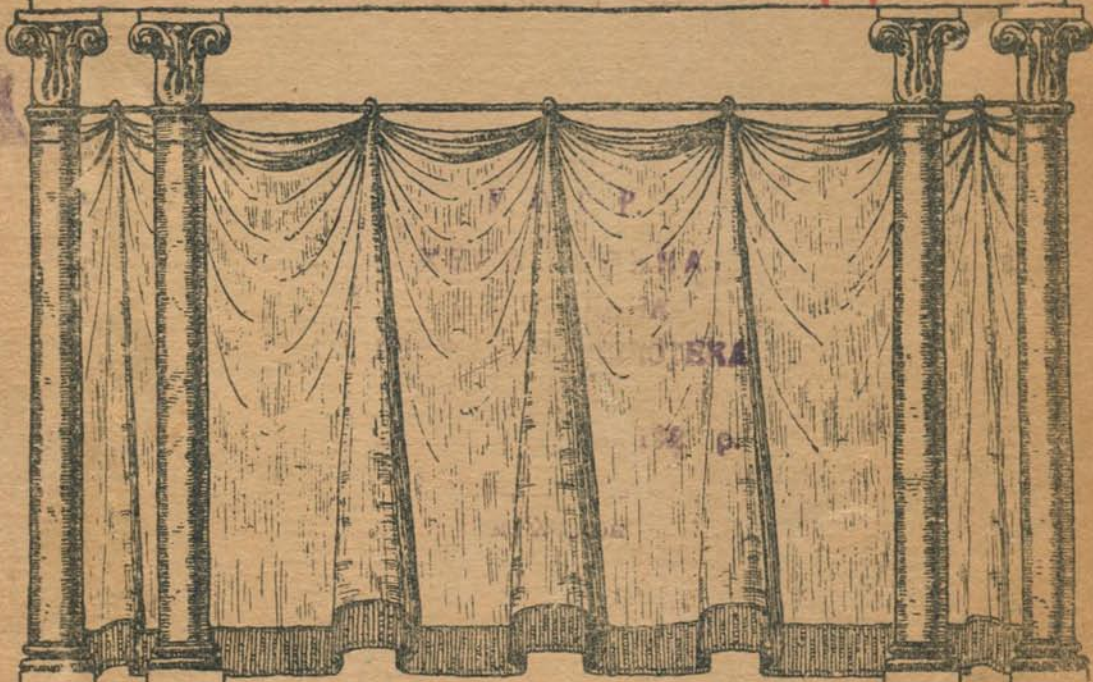


Pr 85.33  
792  
T29



# ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК



N

КИЇВ

Проф. Г. Гаєвський.  
Забуття режисера.

видавня Дніпросоюзу

1

1990



рк 85.33  
792  
Т29

фд 3223-10

1938 г.

# ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК

792 (07)

Т-30 ТОМ ПЕРШИЙ.

67736

## З М І С Т.

- 1 книжка. Проф. Г. Гаєвський. Завдання режисера.
- 2 " Проф. В. Сладкопевцев. Вступ до мімо-драми.
- 3 " О. Загаров. Мистецтво актора.
- 4 " О. Саксаганський. Як я працюю над ролюю.
- 5 " О. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру.
- 6 " М. Бурачек. Техника гриму.
- 7 " Б. Степанов. Як самому робити парики.

У. С. Р. Р.

ХЕРСОНСЬКА  
ЦЕНТРАЛЬНА  
ДЕРЖАВНА БІБЛІОТЕКА

Внесення  
днів 1925 р.  
54978

и Дарсон

Р.Т.

ВИДАВНИЦТВО ДНІПРОСОЮЗУ.

Київ 1920.

7-а Радянська друкарня, В.-Житомирська 20.  
Київ 1920.



## Од редакції.

У понурі дні тяжкого гніту і на прівесні волі народжується й утворюється народня пісня; в дні спокою народ складає свій епос; коли-ж непереможна жадаба будівництва прокидається в ньому, він захоплюється театром, адже театр—це досвідне поле життя. Недурно Україна вкрилася силою аматорських драматичних гуртків. Усе прямує через активність спізнати себе і в фантастичному світлі рамки передвідчуті і підготовити себе до прийдущої, ще невідомої, але вже радісної діяльності. Театр, як і драматичні забави дітей, може стати народові і за добро велике, і за зло найбільше. Це залежить від того, яку собі путь вибере він. Керувати ним треба, але керувати ним важко. Вплив керування на народній театр ускладнюється на Україні й тим, що театр тут дотіпу народжується. Штучно спинений що до свого розвитку, недавній об'єкт репресій і глуму, він не пішов далі хоч і прекрасного, але тільки побутового репертуару. У період нинішніх шукань питомого українського мистецтва небезпечна найменша помилкова вказівка, бо може вона знівечити всі досягнення, справити на манівці народню творчість. Ось чому Театральна Секція Дніпросоюзу, пускаючи в люди свій „Театральний Порадник“, не вважає його підручником театральної справи,—лише матеріалом для самостійної творчості на місцях, а через те обмежує своє керівництво методологічними вказівками. Театральна Секція певна, що не тут—у спарному повітрі великого міста, в лісі бездушних кам'яниць, а там—серед широких ланів українських торуються нові дороги, позначаються нові шляхи в прекрасну державу Мистецтва.

Через те випуски „Театрального Порадника“ ні в одній частині своїй не вичерпують питання, полишаючи широку волю для вільного шукання, для самостійної творчості. Звідти, з місць чекає Театральна Секція питань і вказівок і в міру сил своїх подбає про те, щоб освітлити їх або безпосередне, або через Видавничий Відділ Дніпросоюзу. І ось, коли протягнуться золоті нитки єдності, єдності шукань, турбот і досягнень між периферією і центром, лише тоді почнеться справді спільна робота. Всяка гра є справа серйозна, а гра на сцені і поготів. Не бійтеся-ж чесно „грати“, пам'ятаючи відому латинську сентенцію:

„Ми працюємо для Рідного Краю, коли здається, що ми граємо“.

Редакція.



ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК.  
КНИЖКА І.

---

---

*Проф. Г. ГАЄВСЬКИЙ.*

---

**ЗАВДАННЯ РЕЖИСЕРА**

---

У. С. Р. Р.  
ХЕРСОНСЬКА  
ЦЕНТРАЛЬНА  
ДЕРЖАВНА БІБЛІОТЕКА

\_\_\_\_\_ дня 192 р.

Ч \_\_\_\_\_  
В. А. С. С. С. С.

ВИДАННЯ ДНІПРОСОЮЗУ.  
КИЇВ 1920.



## Завдання режисера.

*„Правда, добро й краса — тісно  
зв'язані між собою“.*

*Д і д р о.*

Це ніби виходить по-за межі звичаю, коли до невеликої, відносно, статті пишуть передмову. Але роблю це я для того, аби читач не сподівався, що ця стаття відкриє йому нові обрії, нові думки про режисуру, нові проекти що до зміни чи реформи в режисерській справі. Я тільки хочу тут дати, на підставі власного звання та досвіду, картину звичайної, щоденної праці режисера в театрі і, коли іноді буду ухилятися в бік загальних питань про театральне мистецтво, — то тільки для того, щоб тим ще більше переконати читача і довести йому правдивість висловлених тут поглядів. Головна моя мета — дати схему режисерської праці, перестерігаючи від можливих в ній помилок тих осіб, які присвячують себе цій тяжкій спеціальності, та передати їм частину свого досвіду, памятаючи, що „наука нам скорочує скороминущого життя важкі досвіди“. \*)

### I.

Що таке мистецтво взагалі і сценічне зокрема. Роля актора й режисера. Ансамбль. Умови його досягнення.

Правдива краса, краса вічна, незмінна й непохитна — то краса життя. Побачити її, відчутти її, в поетичній формі передати людям та приєднати їх до неї — це й є покликанням правдивого мистця-артиста.

Життя — це правда, правда жорстока, неблагана, безсоромно-оголена і часто цинічно-жорстока. Ця зверхня форма її відштовхує від себе своєю різкістю і завважає людям занурюватись в її глибину, щоб зрозуміти у всьому обсязі її жорстоку, але повчаючу суть. Та „творчість, в якій значна частка поезії огортає собою правду й робить її ще більш ясною й зрозумілою, і зветься мистецтвом“. Якби я хотів бути парадоксальним, то міг-би сказати, що мистецтво — це фальш, що рожевим туманцем поезії огортаючи життя, позбавляє його безсоромности і зникає різкі риси його потворности. Але це не те...

Мистецтво, накидаючи легенький серпанок на деталі, подробиці, неначе хоче напружити й скупчити всю нашу увагу на самій істоті життя; мистецтво виявляє нам правду чистою, скристалізованою і робить її тим самим зрозумілі-

\*) О. Пушкін. „Борис Годунов“, пер. Ів. Франка.



шою, більш ясною для нас. Малюючи перед нами прекрасне, відкриває насолоду ідеальною істотою життя, показуючи-ж бридотне, гидке, що відвертає нас, воно законом контрасту, шляхом протилежності зазначує перед нами той самий ясний шлях Краси. В цьому власне й є істота мистецтва.

Рід мистецтва, що виявляється живим словом, найбільш виразний і доступний для зрозуміння масами. Драматичний актор має можливість впливати на слухача безпосереднє; він передає йому з кону певно зрозумілі й добре освітлені думки та ідеї авторів при відповідній обстанові, беручи собі в допомогу ще й інші роди мистецтва, як малярство, музику і навіть різьбярство. Живою діалогічною розмовою або гуртовими ансамблевими сценами актор переносить слухача в відповідну добу або в той чи інший осередок громадянства; він розгортає перед ним життя і освітлює з різних боків його з'явища, малюючи те життя в типах, характерах і образах.

Я сказав вище: „певно зрозумілі й добре освітлені думки та ідеї авторів“. Тільки тоді кожен актор зможе добре уявити собі те місце, що належить йому в п'єсі, коли він цілком вірно зрозумів ідею автора; тільки тоді він і зможе своїм виконанням тієї чи іншої ролі досягти єдності й артистичності цілого. Досягнення ансамбля можливе лише тоді, коли розрінені індивідуальні розуміння акторами не тільки всього літературно-артистичного твору в цілому, але навіть і розуміння окремих сцен в п'єсі та ролей будуть зведені до одного загального й спільного для всіх акторів розуміння річі й утворять один повногучний і гармонійний акорд.

Тільки при такій однодушності, при такому єдиному розумінні актор зможе встерегтися небезпеки занадто різко, підкреслено висунути себе з цілої картини втілення п'єси на сцені і тим порушити ілюзію, без якої нема ідеальної правди в сценічному мистецтві. Так само як найкращі солісти-музики, що беруть участь в оркестрі, потребують диригента, який встановлює загальні для всіх музик-оркестрантів нюанси, темпи і розуміння якоїсь симфонії чи опери, так само і драматичні актори потребують для свого об'єднання певної особи, що міцно їх зтулює і творить артистичний ансамбль, щоб-то дає одну спільну душу й спільне розуміння тієї праці, до якої взялося багато осіб—до виконання п'єси. Такою особою є режисер.

До в'яснення завдань режисера, до розгляду його праці й способів виявлення ним ідей автора на сцені ми тепер і перейдемо.

## II.

Якими даними мусить відзначатися режисер, щоб праця його мала добрі наслідки. Дві відміни художньої діяльності режисера: режисер задуму і режисер виконання. Робота коло тексту п'єси. Купюри. Переписування ролей.

Талант режисера—складовий, він одріжняється від звичайного, первісного таланту поета, музики. Режисер повинен мати дар колективної уяви, без цього не можна бути режисером. Він повинен перш за все уміти бачити перед собою цілу п'єсу, як її треба показати глядачам, а потім уже майстерне виконання ролей окремими особами, що беруть участь у втіленні п'єси на сцені. Діяльність





Постановка  
Г. Гаввського.

Декорація II та III дії.

Арт.-маляр  
Петерман.



його й обовязки дуже складні, вони вимагають великої й довгої підготовчої праці; розглядаючи докладно п'єсу, виясняючи текст її, показуючи способи виконання ролей акторам, встановлюючи загальний тон п'єси та її деталі, режисер єсть одночасно і актор, і лектор, і літератор, і педагог; обмірковуючи зверхню форму п'єси, тоб-то декораційну, костюмерну й бутафорські умови її, добіраючи, так мовити, рямці для артистичного твору, які-б ще більше могли визначити красу його—він, як постановщик, („metteur en scène“)—повинен мати знання артиста-малюра, архтекта-будівничого, музики; нарешті, як упорядчик репертуара, як особа, що має своїм обовязком уміло і спокійно заглажувати загострення й терпкі непорозуміння властиві виключно нервовим натурам акторів, і як особа, що повинна пильнувати порядку й дисципліни в театрі, він мусить бути дипломатом, організатором і адміністратором всієї театральної справи.

Допустимо, що ось таку п'єсу вже прийнято до репертуару і дирекція доручила її виставити режисерові. Як повинен режисер взятись до праці?

Режисер єсть товмач п'єси відповідно до ідеї автора; він повинен мати хист вказати в чому саме міститься та ідея і показати та з'ясувати, як її треба вдати на сцені. Таким чином, ми одразу бачимо дві одмінні прикмети художньої діяльності режисера, а саме: режисер задуму і режисер виконання. Як режисер задуму, він з'ясовує, що треба дати в тій чи иншій сцені, встановлює самий стиль п'єси; як режисер виконання, він показує акторам загальний тон п'єси і тон кожної дієвої особи.

Щоб виконати першу частину цієї праці, режисер повинен добре простудіювати самий текст п'єси, розібрати її з літературно-психологічного боку, з'ясувати собі архітектуру, будову п'єси, основну думку й мету автора і так споріднитися з п'єсою, щоб стати самому ніби автором її. Літературна чулисть його мусить допомогти йому знайти настрій для цілої п'єси й окремих її моментів. Читаючи й вивчаючи уважно п'єсу, режисер робить необхідні скорочення в тексті, як що розтягненість і повторювання задержують рух драми або окремі введені сцени - епізоди припиняють безперервність її розвитку; він виправляє (особливо в перекладних п'єсах) неясні місця, що затемнюють головний зміст промов та монологів дієвих осіб. Отже, ясно, що режисер зможе виконати з успіхом таку працю тільки тоді, коли він сам людина культурна, має добірний смак, де-які літературні здібности, перетончене чуття й чималий досвід. Коли-ж за таку працю візьметься людина, що має більше „відваги“ ані-ж освіти й смаку, то тоді можливі випадки знівечення режисером задуми автора й навіть випадки найгрубшого вандалізму. В одному з великих південних міст об'явився був такий відважний режисер, що „дописав“ навіть монолог героєві в першій дії п'єси М. Горького „Варвари“, гадаючи, що дія закінчується „мляво...“

Що до скорочень в тексті, то потреба робити їх ясна й не дається заперечити. Чи-ж можна, наприклад, ставити Ібсенового „Пер - Гюнта“ без купюр? Або його-ж таки „Боротьбу за трон“?

Опріч того, я вже згадував про те, що епізодичні сцени иноді розбивають і припиняють розвиток драми. В розмові Монзена з камергером Братсбергом в третій дії „Спілки молоді“ Ібсена є багато повторювань, але вони дуже мало стосуються до головного змісту п'єси, а тим часом тільки розтягають її й не дають інтризі комедії сквапно розвиватися. Увесь перелік спекуляцій Монзена слід винести, бо особу Монзена досить виразно схарактеризовано в инших розмовах,



а подробиці його штучок не додають нічого нового ні для характеристики головної дієвої особи п'єси, адвоката Стенсгорда, ні до провідної ідеї автора.

Візьмемо кінець тієї-ж таки п'єси: знеславлений Стенсгорд пішов і комедія в ґрунті річі скінчена. Уся наступна сцена малює дальшу розв'язку відносив дієвих осіб і безпосереднього зв'язку з головною ідеєю немає і, коли перейти відразу до появи служниці, яка повідомляє, що обід подано, то виявлення п'єси на сцені від цього тільки виграє, бо-ж пророцтво Люнестада що до долі й кар'єри адвоката Стенсгорда тісно зв'язане із сценою його відходу, це пророцтво дає сильний останній акорд усій комедії.

Перечитайте уважно другу дію „Огнів Іванової ночі“ Зудермана і відразу помітите, що поява пані Фогельрейтер (ява 9-та) порушує експресивність сцени перетрактування Георга з Фогельрейтером. Ви не можете не відчутти тієї краси павзи й перелому тону, що з'являється тоді, коли ви відкинете всю дев'яту яву. Читайте далі. Сцена Маріки з волоцюжкою: поява служниці (ява 15-та) після того, як волоцюжка відійшла, коли Маріка охоплена жахом стоїть скам'янілою і от-от знепритомніє—ця поява охолоджує і виконувача, і глядача: його не може не відірвати від центральної сцени поява уводної, другорядної особи. Ця поява позбавляє початок наступної сцени (ява 16-та) нервовості й сили, і глядач, емоційно приготований попередньою сценою, байдуже приймає фінал дії. Утворити-ж настрій наново, коли вся ява 16-та складається з кількох тільки фраз—майже неможливо. Краще цілком викинути яву 15-ту, як непотрібний епізод, що нічого ґрунтового до п'єси не додає, а навпаки—псує у глядача враження й шкодить акторові.

Виставляючи Гетового „Фавста“, з Вальпургієвої ночі конче треба повикидати геть усі сатиричні місця,—вони мали цікавість тільки для тієї доби, коли жив Гете, нині-ж вони тільки загромаджують картину й зменшують в ній піднесення пристрасти.

Скорочення та купюри надто бувають потрібні для комедій, де часто тільки еквалність розвитку інтриги і горячковість діалогів дають п'єсі життя та одухотвореність. Постановка такої чепурної й тонкої сатири-комедії, як п'єси Бернарда Шоу „Як він брехав її чоловікові“, немислима без скорочень тексту в діалогах; без цього, не зважаючи на силу дотепу в тих діалогах, вони робляться нудними, розтягними і їх искристий феєрверк згасає, не захоплюючи слухача.

Але роблючи купюри, режисер повинен бути дуже обережним, він мусить зважувати й оцінювати кожне слово, повинен обмірковувати кожне скорочення тексту; тільки тонке художнє чуття та досвід можуть перестерегти його від помилок.

Коли текст виправлено, п'єсу дають до переписки ролей, щоб під час счїтки ролей та на репетиціях не марнувати час на викреслення. Рідко який театр зможе присвятити більше десяти-дванадцяти репетицій на приготування найскладнішої п'єси, звичайно доводиться обмежуватись шістьма-сьома репетиціями, а тому треба берегти кожну хвилину; перерви-ж на репетиціях для виправлення тексту не тільки забирають багато дорожнього часу, а ще й порушують загальний настрій на репетиції, охолоджують акторів.

Дуже добре було-б, звичайно, як-би кожний, хто бере участь у п'єсі, мав би свій власний примірник її, але це, на жаль, тільки нездійснима мрія. В кращих випадках у режисера буває два примірники п'єси. А проте п'єсу ще перед ре-



петицією повинен прочитати кожний виконувач, вона потрібна й помішникові режисера для виписки реквізиту, листів і т. п., та часто вона потрібна й адміністрації театру. От через це загальне читання п'єси можна радити як обов'язкове; тоді й виконувачі найнезначніших ролей знатимуть усю п'єсу й розумітимуть її, а не так, як тепер звичайно буває, що кожен актор знає тільки ту яву чи дію, в якій він бере участь. А яке велике значіння має таке спільне читання для співробітників, що беруть участь у масових та гуртових сценах! Візьміть першу дію „Спілки молоді“ Ібсена; тут од свідомого виконання ролі патовну залежить жвавість, яскравість і успіх цілої дії, що розгортає перед слухачем цілу низку дієвих осіб і дає загальне тло для всієї комедії.

Таке спільне читання набірає особливого значіння й ваги, коли п'єса нова і є тільки в одному авторському рукописі. Але про значіння спільного читання п'єси та про считки ролей я буду говорити ще раз нижче.

### III.

Як повинен режисер ставитись до індивідуальности актора. Актор—не маріонетка, не лялька з вертепу, яка ходить на дроті й якою порядкує режисер, а головна після автора особа в справі сценічного втілення п'єси. Креґ і Меєрхольд; їхні погляди на актора. Станіславський. Розподілення ролей. Помилки авторів. Про дублерів.

Отже, текст випростовано і режисер береться до планування п'єси. Попереду треба намітити кому яку ролю грати—треба роздати ролі, бо при плануванні п'єси й *mise en scène* велике значіння має участь того або иншого виконувача ролі та його індивідуальні прикмети.

Режисер повинен брати на увагу індивідуальність актора.

Ідеальний ансамбль—це кінцева мета кожного театру, але ансамбль той можливий тільки тоді, коли трупа складається з добірних одиниць. Навчити грати неможливо, як неможливо навчити почувати, як неможливо з нездари зробити генія або змінити самий характер таланту людини. Даремно-б намагався режисер „навчити“ актора грати ролю. Обов'язок режисера пильнувати кожного самобутнього кроку свободної творчости актора і тільки стримувати й перестерігати його, коли він починає ухилитися від тієї стежки та мети, що намітив автор. Для цього режисер опріч усіх тих відомостей, що стосуються театру, повинен чудово знати і актора, і метод його творчости при вирацьованню ним ролі. Не зловачучи на його індивідуальність, не неволячи актора, режисер повинен тільки приводити до одного гармонійно-цілого задум автора, творчість актора й свою власну. Тільки таким чином може створитися гармонія „сборної творчости“: акторської, авторської і режисерської. Тільки тоді театр буде чарувати і стане чудовим; тільки тоді він стане прекрасним живим джерелом життя мистецтва й краси і своїм блиском освіжить, освітить, оновить і очистить юрбу.

На наше щастя ті часи, коли брала перевагу тенденція зменшити значіння актора в театрі, обернути його в нівець, уже минають. Коли-ж ще й трапляються окремі апологети цієї недомисленої науки, то голоси їх стають що-раз тихшими і що-раз соромливішими і рідше чується їх мова. А як ще недавно Едвард Гордон Креґ, англійський режисер, що наробив був галасу своєю невдалою постановкою



Шекспірового „Гамлета“ в Московському Художньому Театрі, як він носився з думкою про цілковите вигнання актора з ідеального театру, кажучи, що: „сценична акція не є мистецтво, отже не випадає казати про актора, як про мистця, бо випадковість—ворог мистця. Щоб досягти якогось художнього твору, ми повинні неодмінно користуватися тільки таким матеріалом, який надається до обрхунку. Людина для цього не придатна. Людина своєю природою вільнолюбна, рветься до волі і, таким чином, своєю власною істотою людина доводить свою непридатність, яко матеріал для театру... І тому те, що актор відтворює перед нами, не є мистецтво, а тільки низка випадкових переживань“. \*) Розвиваючи далі цю тезу, Е. Креґ<sup>†</sup> приходить до висновку, що актор в театрі це єсть те гальмо й вага, що тягне за собою в безодню нікчемности мистецтво.

Другий режисер, вже росіянин, В. Меєрхольд, запевняє, \*\*) що треба неодмінно створити „умовний театр“.

„Назва ця—„умовний театр“—визначає тільки техніку сценичних вистав... Чи буде це, як то кажуть, „античний театр“, „театр містерій середніх віків“, „театр доби Відродження“, „театр Шекспіра“, „театр Вагнера“, „театр Чехова“, „театр Метерлінка“, „театр Ібсена“,—все одно, усі ці назви містять в собі розуміння, що охоплюють собою літературний стиль драматичних творів. Кожний із цих театрів можна збудувати на підставі законів умовної техніки, і тоді такий театр буде „театром умовним“.

Інакше кажучи, автори нехай собі пишуть, komponують, що їм на думку спаде, актори можуть переживати все те так чи інакше—це все одно. Важливе те, як п'єсу „ставитиме“ режисер, важливе те, що першою персоною в театрі є режисер—творець „питання про метод сценичної техніки“. Тут вже не тільки актор, але й автор зводяться на нівець: бо-ж, так доводить В. Меєрхольд,—стиль автора сам по собі, а стиль постановки сам по собі.

Ясно, як день, що такі погляди на театральне мистецтво—це смерть самому мистецтву, смерть актору, смерть театрові!

Ні один елемент, з яких складається театр, тоб-то автор, режисер і актор, не може бути усуненим, як не усунути з повнозвучного акорду жодної ноти, як не усунути зі скали спектра сонця жодного проміння, якого-б то не було кольору.

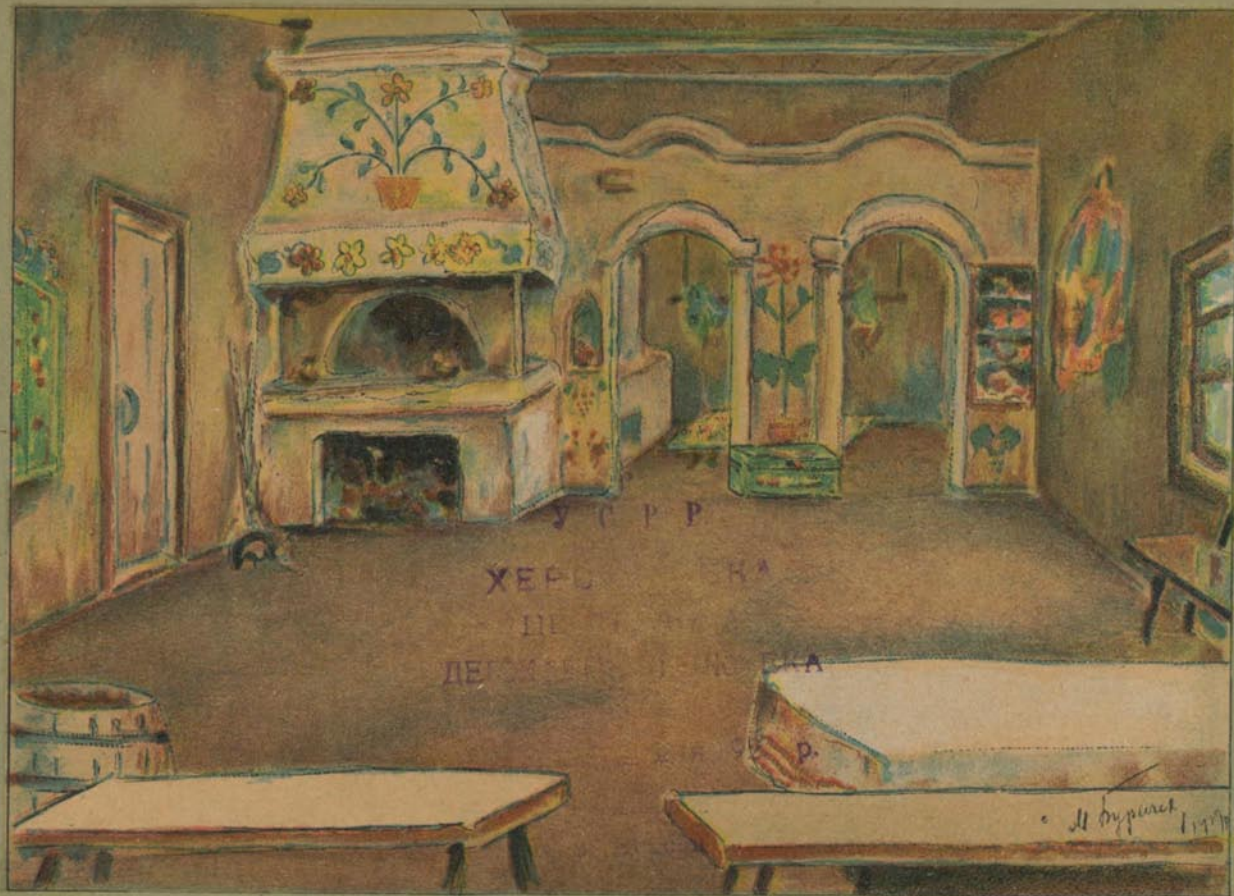
Все наше мистецтво створене й надбане віками, відбиває тільки життя, однаково, чи мистецтво має на меті змалювати картину побуту, чи створити якийсь часто абстрактний образ.

Наше пізнання не може не будуватись на досвіді та на спостереженні. І на кожен твір мистецтва можна дивитись, як на спробу відбити якусь земну річ крізь призму суб'єктивного „я“ мистця. Чим ближче до дійсного життя буде драма, чим природніш в художнім освітленню гляне на нас і із сторінок книги, і із сцени живе життя людське, тим досконалішим видаватиметься нам мистецький твір. Від життя не втечеш. В. Шекспір ось якими словами „Гамлета“ (дія III, сц. 2) визначає завдання театру: „мета якого як давніше, так і тепер, була й є немов-би підставляти дзеркало природі, показувати чесноті її власні

\*) „Актеръ и сверхъ-маріонетка“—стаття Е. Креґа.

\*\*) В часопису „Вѣсы“.





Проект постановки  
Г. Гавського.

Дія третя.

Ескиз декорації  
проф. М. Вурачека.



риси, ваді—її власний образ, а нашому вікові і виявленому в реальній формі часові—їхню подобу й відбиток“.

Театр—це актор, це людина. Суть театральної здібности людини—це відтворення світу відчужань і вражінь своїм тілом, своєю душею, своїми фізичними та духовними засобами. Театральне мистецтво відбиває індивідуальні авторові думки через виключну індивідуальність актора; в йому зливаються дві художні цінности: талант письменника й талант актора. Це досягається тільки шляхом розкриття всіх скарбів людської душі, всього внутрішнього світу людини до найменших подробиць і закрутів—її вчинків, пристрастей, вад, чеснот, шукань і досягнень.

Режисер-же—це той чинник, що одухотворює і органічно об'єднує, що допомагає як найтісніше злитися цим двом силам. Тільки при такій постановці цього питання глядач, цей четвертий активний діяч театру, доповнюючи своєю творчою уявою творчу акцію артистів, пізнаючи правду своїм розумом, а своїм серцем та душею зливаючись з тим таїнством, що відбувається на сцені,—тільки тоді він прилучається до вогню очищення, до святого вогню краси, добра й правди.

Трохи раніш, як В. Меєрхольд, що пробував створити театр „умовний“ з не театрального елементу,—К. Станіславський \*) переніс центр ваги в своєму театрі також на не театральні елементи, але—в протилежність Меєрхольдові—на додатковий елемент видовища. Його „натуралізм“ зайвими подробицями побуту і рисами буденного життя „затирав“ і автора, і актора тим, що примушував глядача часто звертати свою увагу більше на різкі рямці, ніж на саму картину, а думку—гнути під накопиченням непотрібних реальних дрібниць та трюків, що нерідко були дотенно придумані, але відтягали глядача від головного—виконання п'єси, а, значить, і від ідеї автора й переживань акторів.

Такі деталі, („Дядя Ваня“ А. Чехова) як грім, гуркіт од екіпажів при від'їзді, сценка з куркою, гитара, цвіркун і т. ин., висовувалися дуже різко наперед і робили занадто самостійне сильне вражіння замість того, щоб сприяти загальному вражінню, зостаючись тільки тлом, та й то яко мога мало помітним. При таких умовах глядач зоставався стороннім, бездіяльним, він „дивився“ п'єсу, а не „слухав“ її, він дивувався з „трюків“, з „техники“ акторської муштри; залишаючись байдужим, нечулим, глядач не переживав разом з актором його драми, не страждав з ним укупі й не болів тими болями, якими боліли дієві люде п'єси.

Я спинився на цім питанні трохи довше тому, що воно до цього часу ще не втратило своєї пекучої ваги—це одно, а по-друге—мені хотілося показати, яке поважне місце належить індивідуальності актора в виконанні п'єси.

Росклад ролей—це одно з найбільш відповідальних, важливих, а разом з тим і тяжких завдань для режисера. Успіх цілої п'єси залежить від уміння розв'язати як слід це завдання. Режисер повинен добре знати той творчий матеріал—акторів, яким він керує; він так повинен його вивчити, щоб безпомилково і часто, може, тільки художнім чуттям вгадати, оскільки той або инший з акторів надається до

\*) Режисер і основоположник „Московського Художнього Театру“.



виконання авторового задуму і буде сприяти найвищому напруженню соборної творчості автора, актора й режисера.

На практиці часто доводиться натикатися на сумне явище—марнодумство акторів: іноді навіть найталановитіші з них, цілком позбавлені чуття „зажерливості на ролі“, вважають, що їх сама природа призначила до виконання таких ролей, які ані яким чином не надаються до їхньої кебети.

Я не можу позбутись того прикрого чуття жалю до одної талановитої актриси Ш., яка напрочуд гарно утворювала ролі характерних та комічних „старух“, а для бенефісу взяла собі ролю Степаниди в п'єсі—переробці з повісти А. Потехина „Около денег“. Для чого це вона зробила?—А щоб довести, що її призначення—грати ролі драматичні, а комічні вона грає, мовляв, з непорозуміння... Це було нужденне виконання, хоча акторка під час гри плакала правдивими слізми, а коли скінчила ролю, то майже заслабла від нервового напруження; проте гра її нікого не зворушила й не захопила. І це сталося з великою, улюбленою всіма акторкою, що мала визначний сценичний хист.

Як-же боротися з таким лихом?.. Режисерові треба пізнати не тільки всі позитивні вартості акторів трупи, але також простудіювати хиби і... навіть примхи їхньої вдачі.

Ще раз кажу: поділяючи ролі, режисер повинен напружити всі свої сили, вигострити все своє чуття й увагу, щоб увияти собі виразно в думках п'єсу на сцені в виконанні того чи иншого складу учасників-акторів. Тільки тоді, коли режисер матиме внутрішнє переконання, що от в такій і такій комбінації розкладу ролей п'єса матиме успіх,—тільки тоді він має і моральне право роздати ролі акторам.

Складна й досить тяжка справа з дублерами. Мати двох виконавців для головних ролей в репертуарній „ходовій“ п'єсі дуже важливо, але це завжди ускладняє справу, приводить до непорозумінь, до хвилювань і, що головне, ніколи не минає безболізно для самої п'єси, часто-густо це негарно відбивається на виконанні ролей, навіть тоді, коли для дублерів встановлено чергу.

Памятаю, як один відомий, талановитий режисер, вагаючись, на якій актрисі йому спинитись, а їх було три, для п'єси „Анфиса“ Л. Андреева, надумався дати ролю всім трьом актрисам, щоб вони грали її по черзі, призначивши для всіх однакову й цілком належну кількість репетицій. А внаслідки того були ось які: талановита актриса, що займала в трупі більш видатне становище, поставилася до ролі майже недбало, кажучи: „це вже не моя роля, коли її грають і інші“; друга актриса, дуже нервова й самолюбна людина, бувала на всіх репетиціях не тільки своїх, але й дублерок, стежила, як ті репетиції відбуваються, при чому хвилювалася шалено і так себе тим змучила, що її виконання ролі було мляве й безбарвне, і тільки третя особа — жінка твердої, непохитної вдачі, людина уперта й працьовита, поставилася до ролі уважно й виконала її бездоганно.

Як розв'язати справу з дублерами, режисерові мусить продиктувати його такт і знання—мушу знову це сказати—душі та індивідуальних особливостей кожного актора трупи; а проте,—де дублери, там ансамбль завжди кульгає.



## IV.

Про методи постановки взагалі. Декоративний проект п'єси. Де-що з історії декоративної справи. Вагнер і Беклін. Мейнінгенці. Кумедні мудрощі.

Художній твір повинен виявляти зі сцени перед глядачем таємниці життя, що повстають перед глядачем в образах, утворених і перепущених автором через горен його світорозуміння. В залежності від того, з якою силою сам автор відчуває життя, образи ті прибрані в мистецьку форму, яка впливає емоціонально на душу глядача, вони тим більше віковічні, чим вище вони ширяють по-над життям; підносячись над тим, що випадкове й тимчасове, вони не відживають свого віку разом з одною якоюсь добою, вона їх не знищує. Уміти розпізнати в цих образах ідеї автора, зрозуміти глибочінь духовного змісту твору, це й єсть головна мета режисера. Недосить показати правдиве реальне життя, треба виявити на живі очі людям вище життя, що захоує в собі повніші, складніші й більш глибокі прояви світової тайни.

Натуралізм та ідеалізм—це два істотні елементи людської душі і вони повинні обоюдно доповняти один одного. Правдивий талант крізь видиму сферу явищ завжди бачить їх душу, світ невідомости; у створеному ним світі можливостей бачить можливу дійсність. Надмірне нездарне захоплення натуралізмом утворює грубий неестетичний матеріалізм, а таке-ж захоплення ідеалізмом приводить до безглузкого маріння, маячіння, позбавлених якого-небудь реального ґрунту.

Режисери, як люде покликані для втілення й одуховлення ідеї автора на сцені для надання їй життя, в русі, в живих образах повинні відчутти й вгадати той метод, той спосіб постановки п'єси, який найкраще й найповніше перелле авторове чуття в душі глядачів; режисер повинен допомагати злитися в одно невідільне ціле—авторові, акторові й глядачеві, щоб утворити таїнство екстаза, до якого прямує мистецтво.

Кожний автор,—і не тільки автор, а кожний твір того самого автора,—має в собі де-що своє, особливе, що при постановці на сцені вимагає також свого особливого способу, методу постановки, деб-то зовнішнього його виявлення.

Думання образами, витворений смак, особлива чуйність до всякого роду художніх явищ повинні вказати режисерові правдиву стежку. Вони підкажуть йому, як треба виставити данну п'єсу: чи треба в ній додержувати художньо-реалістичного методу, чи методу „умовного театру“, чи слід удаватися до „симпліфікації“ (упрощення), чи треба вилучити всі групи в статуарно-барел'єфному методі й таке инше. Режисерові треба тільки твердо пам'ятати, що зовнішнє вистави зможе заслонити собою її глибокий істотний зміст, але зможе й підняти на відповідну височінь, відзначивши й надавши рел'єфу всій ідеї. Отже, перш, ніж братися до праці разом з акторами, малярами, музикантами й иншими співробітниками театру, режисер повинен для себе самого як найдокладніше з'ясувати істотний зміст п'єси, щоб не було у нього жодного сумніву що до правдивости того задуму, який він собі намітив і з яким має братися до роботи. Він повинен утворити ідею-зідум постановки і на сцені із внутрішнього і зовнішнього боку його виявити.



Установити якісь провідні приписи режисерові для цього періоду його творчості—неможливо: це справа його чуття, хисту й досвіду. Всякі приписи в справах мистецтва—або мертві формули, або-ж нудота і низкість.

Виставляючи п'єсу побутову або історичну, режисер може вдатися до методу художньо-реалістичного, дбаючи про те, щоб дати повний малюнок доби, побуту й природи, але певно в тих межах, що не затупковували-б актора та автора. Може режисер удатись і до упрощеного методу (симпліфікації), даючи частину замість цілого: дати, напр., на сцені замість цілого замку ріг башти; дати схему, натяк замість докладного образу.

Уникаючи „реставрації“ доби в історичних п'єсах, режисер може вибрати тільки самі характерні риси її і тим досягти великих наслідків. Чим менше штрихів пощастить художникові-режисеру дати для докладного виявлення задуманої ідеї, тим досконалішим вийде твір. Ця здібність,—не зробити жодної зайвої риси, не дати малюнкові штрихів більш, як того вимагає зміст твору, зветься відчуттям міри. В мистецтві все однаково важить і нерідко якийсь дрібязок відіграє рішучу роль. Брюлов колись двома мазками свого пензля перетворив школярський етюд в дорогоцінну картину і сказав: „Искусство начинается тамъ, гдѣ начинается чуть-чуть“. („Мистецтво починається там, де починається ледве-ледве“).

В п'єсах фантастично-казкових і в п'єсах настроїв, чуттєвого характеру, де автор в неземних образах, можливих тільки в царстві тих можливостей, що утворила його уява, шукає видимого життя, бажання режисера досказати за автора все до останнього слова позбавляє п'єсу фантастики, нівечить авторів задум, знижує його до землі, і ажурна легкість злету авторової творчості придушується важким покривалом зайвої деталізації. Глядачеві конче треба дати простір і повну волю домалювати своєю уявою намічені контури казки чи мрії автора. В таких випадках режисерові краще вдатись до „умовного“ методу, до упрощення або навіть до постановки „в сукнах“. Треба тільки пам'ятати, що уяві глядача конче треба дати такий стимул, який скерував-би його на правдиву стежку, де можуть об'єднатися завдання автора й задум режисера.

Треба обережно та обачно користуватись постановкою „в сукнах“. Один із глядачів, висловлюючи своє враження від постановки „в сукнах“, досить влучно зауважив: „дуже багато згорток, занадто багато матерії, тхне нафталином і від того духу уява стає млявою й сонною“.

Режисер—це реальний коректив мистецтва акторів, інтерпретатор (тлумач) автора і координатор (об'єднувач) всіх художників і співробітників сцени, що спільними зусиллями йдуть до єдиної мети: як найсильніше вплинути на глядача, щоб збудити в йому емоціональний екстаз. А тому режисер повинен вважати на кожну дрібницю, щоб досягти цієї мети. Він мусить напружити всю свою увагу. До нього більше, ніж до якого иншого театрального діяча, можна прикласти парадокс: „Талант—це увага, що досягла певної міри напруження“.

Отже, для різного репертуару, для різних авторів, а значить і різних змістів потрібні й різні технічні методи постановок, бо техніка—це зовнішність, а зовнішнє в мистецтві слугує для більш рел'єфного визначення внутрішнього. Задум постановки—це рямці, що оточують і роблять суцільним на сцені твір, який в окремих частинах потрапляє до рук виконавців різної індивідуальності і тільки дякуючи об'єднуючому інтуїтивному заглибленню режисера в твір автора, твір



Рис. 3.

„Пригоди королеви Чапаї“ (казка).

ХЕРСОНЕСЬКА



Постановка  
Г. Гавського.

Декорації художом.  
Г. Садовникова.



цей стає живим і дійсним. Кажучи про примитивність обстанови, я в думках своїх далеко відхиляюсь від тієї витворної схематичности, що стала „модною“ за останні часи, так само, як кажучи про художній реалізм, я розумію не протоколювання життя або фотографування дійсности.

Коли вже той чи инший метод постановки обібрано режисером, коли задум його вже цілком дозрів, він береться до реалізації п'єси, до здійснення її з зовнішнього боку. Починається праця коло декоративної монтровки п'єси.

Ще недавні ті часи, а саме кінець сорокових років минулого сторіччя, коли декорації вважалися за неминуче лихо і тільки в роки вісімдесяті на Заході розпочинається поважна реформа декоративної справи. До того театральне малювання відіграло другорядне значіння і було в руках ремесників з більшим або меншим хистом. Певна річ, що й раніш бували випадки, коли в театральному малярстві брали участь і великі маляри-артисти. Відомо, що навіть Рафаель малював декорації до „Suppositi“ Аріосто (в рел'єфно-упрощеному стилі помпейських фресків). Всі пам'ятають також, що композитор Рихард Вагнер запропонував артиста-маляра Бекліна до праці для постановки опери „Нільде Шібелунгів“. Але все це були окремі випадки, взагалі-ж артисти-маляри в театрі не працювали. Так стояла справа до появи театру Антуана у Франції, театру Ірвінга в Англії, Мейнінгенського театру в Німеччині, на чолі якого був режисером Кронек, і до заснування найновіших театрів: Рейнгарта, Мюнхенського художнього театру, театру Гордона Креґа, театру Мамонтова і театру Станіславського в Москві. Цілий ряд видатних малярів починає працювати для театру і незабаром захоплення в цій царині доходить до переваги декоративної ініціативи над психологічно-філософським задумом режисера. Залунали голоси, що застерігали перед надмірним захопленням декораціями—голоси Р. Жене, Кіліяна, Еміля Золя. Цей останній підносить тези: „рямці не повинні затемнювати дієвих осіб своєю пишнотою та багатством“, „все призначення декорації сягає тільки аналізу фактів і дієвих осіб“.

В Росії, після подорожі туди в році 1885-му німецької драматичної трупи герцога Мейнінгенського, навіть державні театри заходилися нашвидку реформувати зовнішній бік постановок. Витратили величезну силу грошей на убрання, декорації, бутафорію. Виставили „Псковитянку“ А. Мея, де народні сцени впорядкували дуже ретельно. До свого оперового театру в Москві С. Мамонтів принажує малярів-артистів Врубеля, Поленова, В. Васнецова, Коровина, Серова та инш. Гонитва за досягненням зовнішньої мальовничости де-далі все збільшується. В Московському Товаристві Мистецтва та Літератури виставляють „Скупого лицаря“ О. Пушкіна, але в основі цієї вистави вся увага режисури була скерована не в бік виконання п'єси, а на зовнішні ефекти: на клацання замків у скринях, темряву на сцені, на скрипіння та замикання правдивих дверей. В Московському Художньому Театрі для „Сліпих“ Метерлінка малює декорації артист-маляр Сурич'янец, декорації розраховано на зміцнення вражіння сну-мрії в сірих тонах: сірі сосни, сіре каміння, перед початком вистави—в залі темрява, акорди музики, але... п'єси не було, бо не пощастило позбутися побуту: ганяючись за досягненням зовнішнього, забули цілком про автора.

Захоплення сенсаційною поверховністю все зростало. В році 1905-му в театрі Гірша (Німчинівському) в Москві, один такий собі Вашкевич виставив „Три розцвіти“ Бальмонта. В залі для глядачів бризкали запашною водичкою,



квітки були з талонами на одержання живих квітів, під час дії в залі для глядачів міняли світло на жовте, блакитне, зелене, синє, червоне і т. д. Глядачі казали навіть, що упорядчики вистави мали на увазі дати ще й „дотикове“ враження, щоби вплинути на всі органи чуття глядача, пригтовуючи його до відчуття п'єси, але-ж ніяк не змогли домислитися, яким способом це зробити... Всього запобігли дбайливі упорядчики вистави, тільки забули... про душу глядача: вона, бідолашна, мерзла на холоді, що подихав на неї від отих вигадок, заремно марячи погрітися коло багаття правдивого мистецтва.

Як це буває завжди, зараз-же виник новий протилежний напрямок, що цілком відкинув декорації: В. Меєрхольд упорядкував читання п'єси „Ганнеле“ Гавитмана. Коло столу, покритого чорним сукном, при запалених великих свічках, розставлених навколо, актори захарактеризовані й вбрані читали в щільній п'єсу по ролях. На столі стояли в вазонах білі лілеї. Всьому читанню було надано характеру якоїсь містичної офіри. І для цього... повикреслювали з п'єси всі побутові особливості, сцени бійки і всі „недоречні“ різкості тону.

Друга крайність заступила першу: там надмірне деталізування п'єси декораціями відвертало увагу глядача від самої п'єси, тут занадто велике упрощення розважало його чудацтвом і приводило до того-ж самого. Постановка в Московському Художньому Театрі „Гамлета“ в „параванах“ так само заважала глядачеві скупчити увагу на п'єсі, як і попередні „натуралістичні“ постановки.

В Московському Художньому Театрі працювали маляр-артисти: Судейкин, Сімов („Царь Федор“), Денисов („Комедія кохання“), Єгоров („Синя птиця“), Добужинський („Місяць на селі“), Ол. Бенуа, який виступає вже і як самостійний режисер, виставляючи п'єсу „Уданий слабкий“ Мол'єра. Коло замкнулося: артисти-малярі узурпували владу режисерів.

Але тут трапилася чудна річ. Коли маляр-артисти боронили завзято свою недоторканість, своє творче „я“ від замахів на нього режисера, що укладав задум постановки п'єси, то декорації завжди здавалися безбарвними, з тавром несмаку і йшли всупереч з намірами автора. Декорації не збільшували враження п'єси, а навпаки—зменшували його, вони не виділяли суті ідеї автора, а заглушали, затушковували її своїми фарбами й тонами.

Що-ж спричинилося до того? В чому було сховано секрет цього від'ємного впливу?

Справа дуже проста! Для артистів-малярів театр не був їх життям; вони прийшли до нього робити спроби до малювання великих холстів, їм хотілося вдовольнити свою пробуджену „тугу за фресками“;\*) вони принесли театрові нові декорації, нові фарби, але вони зовсім не зацікавилися внутрішнім змістом тих п'єс, для яких все те робилося, їм не прийшло на думку поцікавитися світоглядом автора, вони забули, що в театрі головна річ думка драматурга, яка повинна виявитися в яскраво конкретній формі. Артисти-малярі мали одну лише тенденцію—панувати в театрі самим, панувати, щоб там ні було. Вони не могли погодитися з думкою відігравати тільки службову роль в театрі, вони не могли з'ясувати собі, що декорації суть тільки частиною цілого, тільки облямівка, ілюстрація п'єси,—і в таких випадках, коли режисерові не ставало сили боронити

\*) Вираз Ігоря Грабаря (стаття „Театр і артист-маляр“).



театр од переваги артиста-малюва, — цілість вистави, вияв п'єси в дії так, як це уявляв собі в мріях режисер, творчість актора, душа автора, все це заслонювали перед глядачем строкаті малювання артистів-малювців, і п'єса гинула. Вистава губила цілість. Стиль було загублено, були лише окремі різнокольорові шматки позшивані сяк-так, але не було твору одної руки — владки, одної волі, одного завдання. Не було однієї загальної картини, певного колориту. Колектив, соборна творчість умерла і драматичне мистецтво зблідло й стало вицвітати, ливити. Театр став хиріти. А все через те, що артистові-малювці театр був чужим, а режисер не завжди розумів завдання малярства в театрі. Режисер повинен розумітися на малярстві і Гордон Крег мав рацію, коли казав: „той режисер, що не маляр в душі, так само непотрібний для театру, як і кат для лікарні“.

Але прикрий досвід незабаром, на щастя, примусив схаменутися, тверезі думки почали брати гору і театр потроху стає на правдиву путь, скеровує свою течію в здорове й певне річище.

Вся ця історія дуже повчальна: вона ще раз в'очевидь виявила і довела, що тільки спільними об'єднаними силами всіх співробітників сцени, зв'язаних одною спільною з автором ідеєю та його індивідуальністю, можна дати закінчене ціле. Всі ці експерименти дали доказ, що драматичне мистецтво народжується тільки там, де є соборна творчість сил колектива — автора, актора, режисера, маляра, музики і всіх тих осіб, що беруть участь в постановці п'єси.

В театрі ніщо не стоїть осторонь; навпаки, там все зв'язане одно з другим і мусить триматися купи.

## V.

Що таке стильова постановка? Художньо-реалістичний метод постановки. „Північні велетні“ Ібсена. „Безталанна“ Карпенка-Карого. „Стилізація“ в казці.

Коли режисер студіює п'єсу, він здобуває всі відомості для вияснення тієї епохи, коли відбуваються події, змальовані в п'єсі. Нехай то буде п'єса історична, побутова або сучасна, нехай буде п'єса, що малює події якоїсь непевної фантастичної доби, — однаково, режисерові конче потрібно твердо спинитися на тому чи іншому історичному періоді, щоб, обмірковуючи вкупі з декоратором виставу, мати вже певний і сталий висновок що до хронології п'єси. З п'єсами історичними, датованими самим автором, справа розв'язується дуже просто, але для деяких історичних п'єс або краще сказати — для п'єс на історичні теми, режисер мусить сам встановити ту чи іншу половину, ба навіть четвертину сторіччя, бо в де-які періоди історії такі проміжки часу різко визначаються характером стилю. Зовнішній бік п'єси, її декорація, вбрання і т. ин. невідривно сполучені із загальним характером і тоном виконання п'єси, бо ті чи інші будівлі, крій сукні, фасон убрання чи там зброї зв'язані з побутом певної доби: хода, вихватки, рухи, постава, звичаї, поведінка в житті — все це взяте разом складало колорит і характер доби, її стиль. Говорячи про стиль постановки історичної п'єси, ми маємо на увазі не додержану в подробицях археологічність її зовнішнього виявлення, а цілковите погодження зовнішнього вияву її на сцені з духом того часу, того періоду доби, до якої пристосовано п'єсу. З того періоду



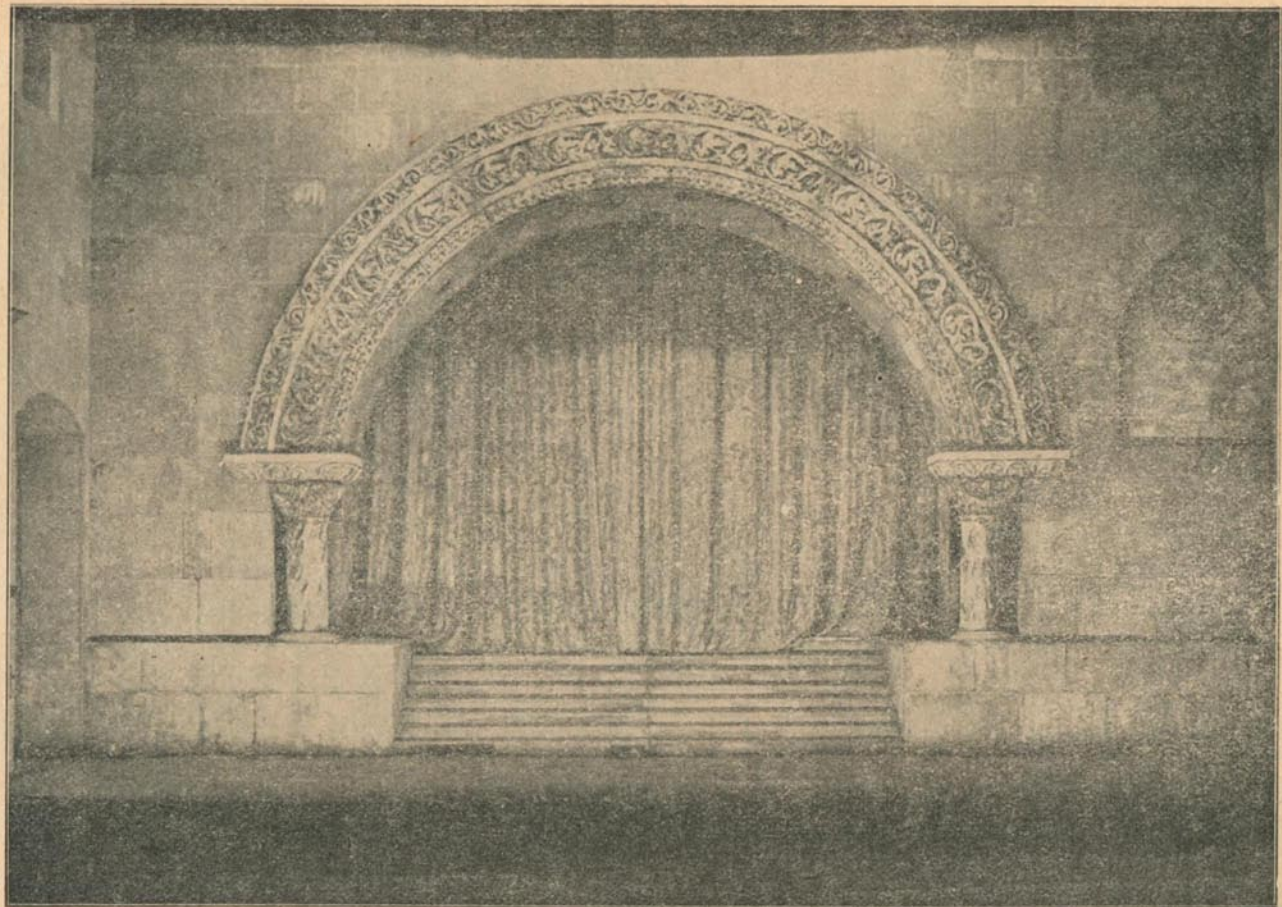
й повинно взяти всі характерні риси побуту. Будівництво, вбрання, меблі, начиння, озброєння—все це тісно зв'язано з цілим побутом людського життя певної доби і на цей зв'язок режисер повинен звернути як найпильнішу увагу.

Те-ж саме треба сказати й що до побутових п'єс. Тут має велике значіння й місцевість, де відбувається дія, не кажучи вже про те, що чим ближче до нас доба п'єси, тим помітніші будуть ухилення від її хронології, тут інколи матиме значіння навіть несвідома помилка на якийсь десяток років. Є багато п'єс, що грають їх по „інерції“ в сучасному вбранні, бо так, мовляв, „принято“ грати. Так грають багато п'єс Островського. А проте більшість їх змістом своїм малює ту або іншу добу життя Росії, через це багато де-чого в п'єсах зостається не тільки незрозумілим, але навіть попросту покаліченим. Чи-ж можна собі уявити п'єсу „На всякаго мудреца довольно простоты“ або навіть „Женитьбу Бальзамина“ в сучасній обстанові й побуті сучасного життя? Або-ж уявіть собі „Грозу“, перенесену кудись з-над Волги, з її споконвічним, виробленим на протязі віків купецьким світоглядом. На щастя, такі п'єси кращі театри починають виставляти в зв'язку з добою і може бути, що не далеко вже той час, коли дивитися іншу постановку п'єси Островського буде так само чудно, як чудно було-б бачити тепер навіть в якомусь закутку, на маленькій сцені дієвих осіб в „Ревизорі“ Гоголя або в „Наталці - Полтавці“ Котляревського в сучасному вбранні.

В п'єсах, що малюють народне життя, важливо встановити,—я вже згадував про це—і місцевість, де відбувається дія, бо-ж і характер убрання, і місцеві звичаї, і влача людности, а особливо побут, обходини ріжні часто між собою сильно ріжняться навіть по близьких сусідніх округах; весільна справа в полтавському селі зовсім не так відбувається, як на Поділлі, а звичаї, що повелися в людей горішньої Волги, не такі самі, як у населення середньої течії цієї ріки та на низу її. Етнографічні відміни можна спостерігати трохи чи не через кожні десять верст, а в п'єсі, яку автор пристосовує до певної виразно вказаної місцевости, режисер повинен дати в міру можливости певне характерне тло, щоби змалювати на ньому живу картину побуту. Не слід ганятися за фотографуванням дійсности, не в тому завдання мистецтва, але-ж невдалий помилковий вчинок порушить цілість, ансамбль, загальну гармонію п'єси; так само, як не годиться до п'єси, що малює одинадцять сторіччя, укладати музичний супровід із композицій сімнадцятого сторіччя Люлі (Lully) або з шіснадцятого сторіччя Клеман Маро (Clément Marot), так-же точнісінько не годиться побутові пісні з Волги переносити на береги Дніпра або Дону. Та про це я докладно говоритиму нижче, в розділі про музику на сцені.

В п'єсах фантастичних, в казках або в таких п'єсах, де дії відбуваються по-за межами простороні й часу,—в цих п'єсах фантазії режисера, його вигадливості й творчості дається повний простір, але й тут він повинен якомога точно відгадати задум автора: в образах не існуючих, перетворених фантазією й творчістю автора, відбивається існуючий, можливий світ. От цю можливість, припустимість існування її—режисер втілює на сцені в реальних, але недоговорених натяках та нарисах, які дають по́рух уяві глядача і ключ до зрозуміння вибагливих зворотів та візерунків фантастики автора. Головним завданням режисера є не знижати казку до землі, а надати їй того широкого вільного злету,





Просценіум: арка та його завіса.



зберегти ту прозоро-серпанкову туманність, від якої віє пахощами й красою казки-мрії, казки-омани.

Казати про декорації, про декоративне малярство, не маючи під руками рисунку чи репродукції декорації незручно, а тому я подам тут кілька прикладів, ілюстрованих копіями декорацій, і тоді мої пояснення будуть зрозумілішими; опріч того, молодий неосвідчений режисер матиме змогу виразніш уявити собі ріжницю, що існує в зовнішньому пристосуванні того чи іншого методу постановки п'єс.

Рисунок 1-й дає репродукцію декорації 2-ї й 3-ї дії п'єси Ібсена „Північні велетні“ („Войовники в Гельголанді“). Для вистави вжито методу художньо-реалістичного.

Художньо-реалістичним методом звемо ми такий, що тими чи іншими засобами змальовує тільки риси характеристичні тієї чи іншої речі чи з'явища, при чому найбільш характерні риси виявляються й змальовуються більш рел'єфно й виразно, і, навпаки, риси випадкові, що не стосуються до „ідеї“, яку артист має виявити, зостаються без виявлення.

Ібсен виразно занотує добу, коли розгортається подія змальована в драмі: „Дія відбувається в епоху Ерика („Кривавої сокири“) близько 933 року, недалеко від дому Гунара, в Гельголанді, в північній Норвегії“ \*). Тут подано всі вичерпуючі відомости, і режисерові треба тільки точно йти за тими вказівками. Розуміється, коли режисер ставиться поважно до справи, він мусить вивчити цю добу історії Норвегії і переглянути купу художніх праць і джерел. Не завжди його шукання матимуть успіх, йому доведеться розбиратися в різних суперечностях, та не завжди можна й натрапити на ті помічні заводи, яких саме треба. Та коли режисерові не сила буде розібратися в зовнішньо-побутовому матеріалі, коли він не годен буде дати правдивих відомостей тим особам, яким доручено монтировку п'єси, коли він не зможе систематизувати увесь монтировочний матеріал для вистави (декорації, обстанову, меблі, начиння, вбрання, освітлення, музичний супровід і т. ин.),—то краще він зробить, коли одмовиться від постановки такої п'єси. Перше й найголовніше завдання режисера, що збирається виставити історичну п'єсу,—це віддати правдиво дух і побут п'єси, психологію її.

При уважному розгляді малюнка I-го ви помітите, що колориту доби досягнуто характерними особливостями будови: палац Гунара зрубано з дуже товстих колод, про це свідчать і важкі двері з товстими одвірками; різьбу й прикраси на лиштві дверей, на балконах та колонах зроблено грубо, примитивно—сокирою, а не різцем. На товстому залізному ланцюгові, над багаттям, розведеним на круглому камені, висить казан. Це-ж огнище, разом з двома-трьома смолоскипами, застромленими в залізні кільця в стовбах-колонах, освітлюють палац червонуватим світлом. Але світло огнища переважає. Отже, все освітлення декорації з низу—справа, на яку режисер повинен звернути увагу декоратора. Стіни прибрано шкурами звірів та зброєю. Режисер дбав про шляхетну стриманість в декораційних прикрасах. Цей коротенький опис виразно показує, що саме повинен з'ясувати режисер декораторові, які головні умови для композиції ім декорації.

\* „Съверные богатыри“ Г. Ібсена, переклад Н. Мировича (кращий переклад досі сцени на російську мову).





Двір Леонато.

У. С. Р. Р.  
ХЕРСОНСЬКА  
ЦЕНТРАЛЬНА  
ДЕРЖАВНА БІБЛІОТЕКА  
ж. Херсон



Рисунок 2-й—шкіц (нарис) середини української хати для п'єси—„Безталанна“ Карпенка-Карого. Декорацію скомпонував професор Української Академії Мистецтв М. Бурачек до мого проекту вистави цієї п'єси. Головним завданням цієї вистави з зовнішньо-побутового боку було показати глядачеві не етнографічний малюнок, а реальну селянську замешкану хату, таку хату, щоб коли завіса підніметься, то щоб одразу було зрозуміло, що це не звичайна „театральна хата“, а хата справжня, що тут живуть люди і присутність їх почувається всюди навіть тоді, коли їх немає в хаті. Бажалося створити в цій п'єсі затишний куточок, дати те, що німці визначають словом „gemütlich“, і вже на цьому затишному тлі розвинути психологічну драму дієвих осіб.

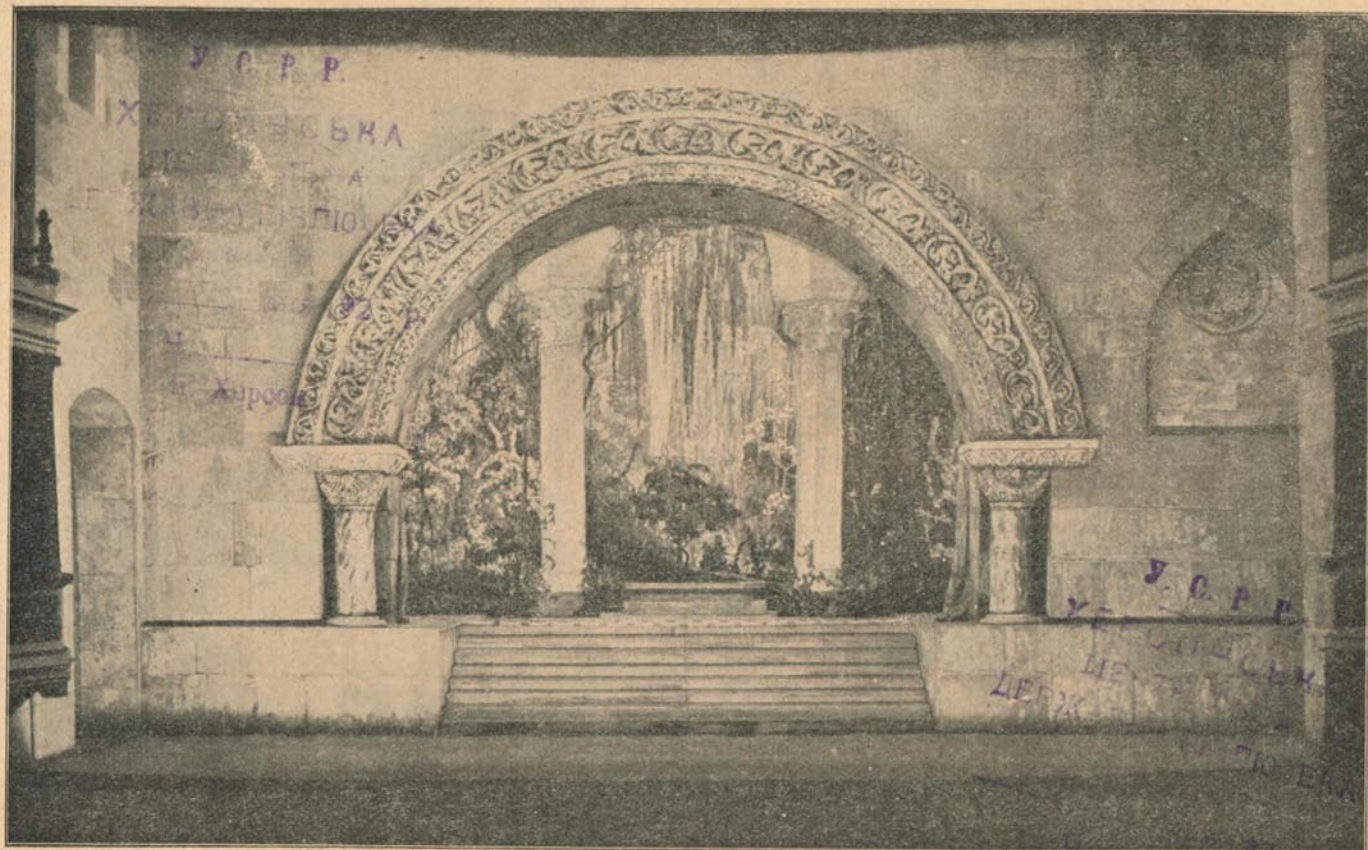
Помилка наших українських режисерів полягає, головним чином, в тому, що декорації в побутових п'єсах не злиті в одно з життям дієвих осіб. Декорація сама за себе промовляє до глядача, а п'єса, дієві особи її—сами за себе. Кожна людина не тільки зовнішнім виглядом своїм,—вбранням, поведінкою,—відбиває свою особистість, але скрізь і усім, до чого тільки людині доводиться приторкнутись, скрізь вона накладає своє „я“. Побут—це умовини життя, умовини, що відзначилися й стали традиційними в поглядах і навичках, це відсвіт духовного життя людини на її зовнішньому щоденному житті. Вся обстановка хати, її окраси й оздоба навіть у дрібницях містять в собі відбиток індивідуальності господаря, а про це завжди забувають режисери. От через це й нема того злиття декорації з п'єсою та дієвими особами, про яке ми допіру казали: від декорації віє холодом, вона бездушна, неодухотворена, набірає шаблонності й стає бридким графаретом. Не звертається уваги навіть на такий дефект, як от розмір хати. Зменшити хату—найпростіша річ, тим часом доводиться спостерігати, що найубожіша хатина на сцені має аршинів з дванадцять завдовжки... Такі „традиції“ твердо вкоренилися й за них цупко тримаються по наших навіть зразкових театрах. Будемо вірити й сподіватися, що нові підходи в громадському житті знесуть ту цвіль і павутиння, якими оплутано нашу українську сцену.

Перші два рисунки познайомили нас з постановками в методі художньо-реалістичним; цей метод тепер переважає і живиться в постановках більшості п'єс. Але чимало є п'єс, які треба з різних причин виставляти в іншим методі, вживати інших способів виявлення автора не тільки грою акторів, але й зовнішньою декораційно-обстановочною формою вистави.

Багато п'єс казкових і фантастичних, виставлених в реальних тонах,—я вже згадував про це,—траять багато на своїй виразності. Глядачеві не залишається місця для здогаду,—губиться інтерес до дії й сама казка засушується—стає менш цікавою й привабливою. Отут недорисованість, стислість схеми рисунка належить вжити в повнім обсягу. Тут широке поле для праці режисера в напрямку упрощення (симпліфікації) і стилізації малюнка.

Не можу не навести тут влучного означення стилізації, зробленого відомим режисером Н. Євреїновим: „Стилізація—каже він—це виявлення істоти речі, при чому це художнє виявлення хоч і може йти шляхом симпліфікації (цеб-то очищення природи від неважливих дрібниць, які тільки заважають), але ні в якому разі воно не звязано логично з методом останньої, річ зостається стилізованою навіть і тоді, коли над її частиною зроблено заходи як раз протилежні симпліфікації—компліфікація, наприклад,—навмисне вимальовано в подробицях квіт-





Сад Леонато.

У С Р Р  
ХЕРСОНСЬКА  
ДЕРЖ  
Херсон



часті узорі на сукні героїні, яку показано взагалі в методі упрощення її обличчя і т. д.“<sup>\*)</sup>).

Малюнок 3-й знайомить нас з такою стилізованою постановкою казки „Пригоди королевича Ладо і його слуги, блазня Барбо“.

## VI.

Постановка многокартинних п'єс. Метод подвійної умовної сцени. „Багато галасу з нечев'я“ Шекспіра. „Коловоротна“ сцена Лаутеншлегера і реформована сцена системи Бранта. „Лі-вістрата“ Аристофана. Метод поділу сцени. „Пробудження весни“ Ведекінда. Метод подвійної комбінованої декорації. „Ромео і Джульєта“ Шекспіра. „Овеча криниця“ Лопе-де-Вега.

Коли виставляються п'єси, що мають велику кількість дій та картин, що переносять дію драми з одної місцевості до другої й потребують частої й швидкої переміни декорацій, як от, наприклад, під час вистав драм, комедій та хронік Шекспіра, п'єс: „Живий труп“ Л. Толстого, „Пробудження весни“ Ф. Ведекінда, „Ню“ О. Димова, де-яких п'єс Метерлінка та інших авторів, перед режисером стеляться два шляхи: або-ж удатися до надмірного скорочення тексту тих п'єс і тим, як то часто буває, покалічити п'єсу та порушити психологічне безперервне й неухильне зростання напруженості в розвитку драми, або-ж удатися до методів постановки, що дають можливість вийти з прикрого становища з меншими ганджами та втратами з художнього боку, але зменшити зовнішньозорове вражіння від п'єси. Театр часів Шекспіра зовсім просто розв'язував цю дилему: плакат, що вивішувався перед початком картини чи дії з поясненням місця, де ця дія відбувається, цілком задовольняв сучасного Шекспірові глядача. Так робити примушували керманців театру Шекспірового періоду недосить розвинені ще тоді технічні засоби сцени. Уславлені Аристотелеві три єдиності повстали також з браку досконалої сценичної техніки. Але-ж чудно й дико було-б, як-би сучасний режисер відкинув геть високо удосконалену за наших часів сценичну техніку, позбавив-би себе можливості користуватись нею під час вистави п'єс на багато картин та звернувся-б до того примитиву, що був за часів В. Шекспіра та Ганса Сакса.

Коли маляри стародавніх часів мали на своїй палітрі занатло мало фарб, коли до нас дійшли фігури вазопису, розмальовані трьома-чотирма фарбами—з цього ані як не випливає, що сучасний артист-маляр повинен розмальовувати вбрання саме такими кольорами фарби, а актор повинен засвоювати собі ті незграбні неприємні пози, що дивляться на нас з помарнілих стін старезного Єгипту та з його саркофагів. З того, що старовинний маляр кепсько орудував пензлем, не випливає, що сучасний декоратор повинен погано малювати декорації<sup>\*\*)</sup>.

Всі сучасні технічні й наукові засоби повинен режисер використати, щоб як найповніше й найкраще виставити на сцені кожну п'єсу. Всі мудрощі техніки, багатство декорацій, убрання, ріжну бутафорію, чуда механіки та електрики—все мусить бути використане, щоб досягти найбільшої ілюзії, досягти правдивого й

<sup>\*)</sup> Н. Євреїнов — „Pro scena sua“.

<sup>\*\*)</sup> П. Гнедич — „Письма о современном театрѣ“.





Постановка  
Г. Гаєвського.

Загальна декорація.

Декорації художн.  
1. Садовникова.



відповідного до життя стильового тла філософично-психологічної істоти драми. Мистецтво ніколи не було й бути не може копіюванням життя. Воно є перш за все узагальнення, есенція життя, його філософична реальність. Художня правда не збігається з правдою життя. Правдиве мистецтво відбиває тільки важливе, тільки головне. Воно утворює ілюзію життя шляхом натяків, шляхом змалювання головних характеристичних рис. Зменшенням, упрощенням кількості, а не якості таких рис і можна в повній мірі скористатися, виставляючи п'єси, що мають багато сцен, картин та дій.

Один з таких методів постановки на підставі методу „подвійної умовної сцени“ стане нам ясним, коли роздивимось рисунки 4-й, 5-й і 6-й; ми тут бачимо постановку п'єси Шекспіра „Багато галасу з нечев'я“.

Основний принцип такої постановки полягає ось в чому: перший план по авансцені є просценіум („перша сцена“). На другому плані висить арка в якому-будь будівничому стилі: в згаданому випадкові (рис. 4-й)—в п'єсі „Багато галасу з нечев'я“, арку змалювано в романському стилі. Проріз в арці завішано м'якою розсувною запоною—килимом такого-ж стилю. За аркою — підвищення („друга сцена“), до якого з просценіума пороблено сході.

Головна вага вистави на „подвійній умовній сцені“ полягає в тому, що дія п'єси розгортається то на просценіумі, то на „другій сцені“, чергуючись,— а то так і разом відбувається дія і там, і тут. Декорація просценіума (арка) залишається увесь час та сама, а на „другій“ сцені декорації міняються під час дії. Таким чином, антракти можуть бути цілком скасовані.

Рисунок 5-й показує „другу сцену“ з декорацією для першої картини комедії (двір Леонато), а рисунок 6-й—для 5-ої та 6-ої картини (сад Леонато). Для кращого пояснення методу подаю план постановки третьої дії комедії „Багато галасу з нечев'я“, з рухом дієвих осіб з просценіума на „другу“ сцену. Нумерацію картин п'єси по порядку зроблено з російського перекладу А. Кронеберга.

Третя дія починається картиною сьомою через те, що картину шосту (в саду Леонато) простіше віднести до другої дії.

Підноситься головна завіса. На сцені ніч. Завісу просценіума розсунено. На „другій“ сцені декорація „двір Леонато“. Ціла картина сьома відбувається на „другій“ сцені. Бенедикт та Леонато відходять в середину дома по сходах (див. рис. 5-й). Дон-Жуан з'являється на „другій сцені“, виходячи з лівого боку. Проводиться розмова з Дон-Педро та Клавдію; по скінченні розмови завіса просценіума заслонюється.

В ту-ж хвилину входять на просценіум з лівого боку Клюква, Кисіль і варта й починається картина восьма. Клюква й Кисіль виходять через просценіум праворуч. Починає падати дощ\*). Борахію і Конрад, входячи, ховаються від дощу на сходах просценіума. По арешті варта виводить їх через просценіум праворуч.

Світає. Завіса просценіума розсовується й видно декорацію кімнати в домі Леонато, тут відбувається вся дев'ята картина. По скінченні її завіса просценіума заслонюється.

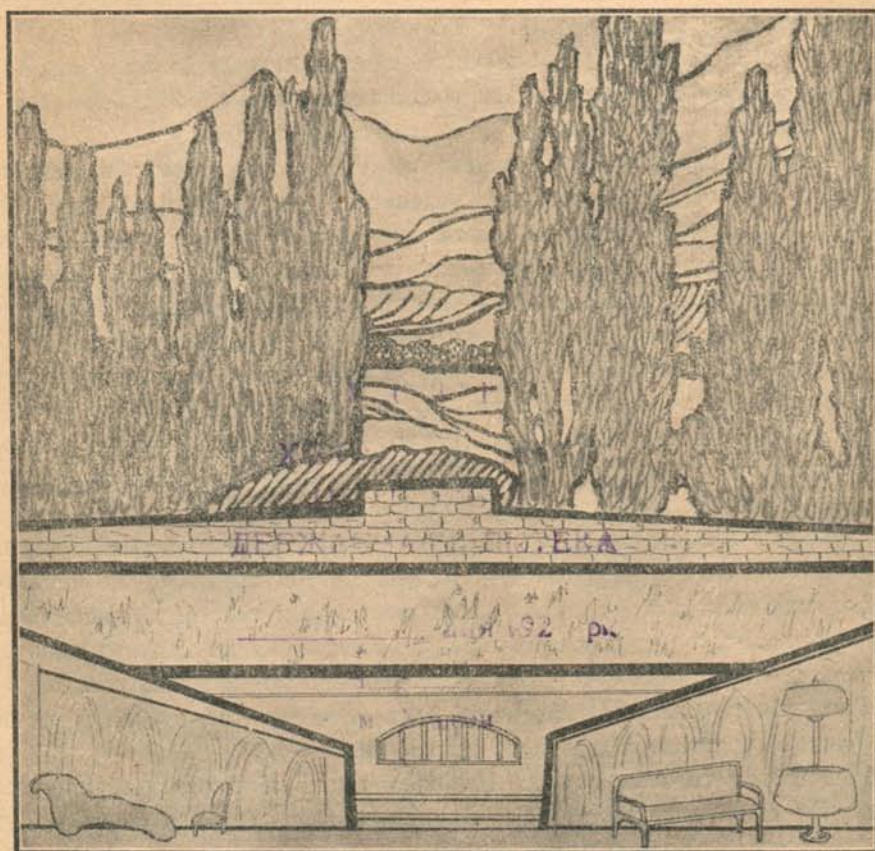
Негаймо на просценіумі з'являються з правого боку Клюква й Кисіль, а з-за завіси просценіума виходить Леонато і ціла десята картина відбувається на

\*) Коли дощ робиться з правдивої води, то його слід підвішувати зараз-же за першим софітом, тоб-то спереду просценіума.



просценіумі. Картину цю вриває слуга, що виходить з-за завієи просценіума. Леонато з слугою виходить за завісу просценіума, а по відході Клюкві та Кисіля завіса розсовується і перед очима глядача з'являється декорація „церкви“ й починається на „другій“ сцені картина одинадцята.

Рис. 8. „Пробудження весни“ Фр. Ведекінда.



Покій Бергман (Д. III, сц. V).

Покій Габар (Д. III, сц. III).

Моріжок коло стіни (Д. III, сц. VI).

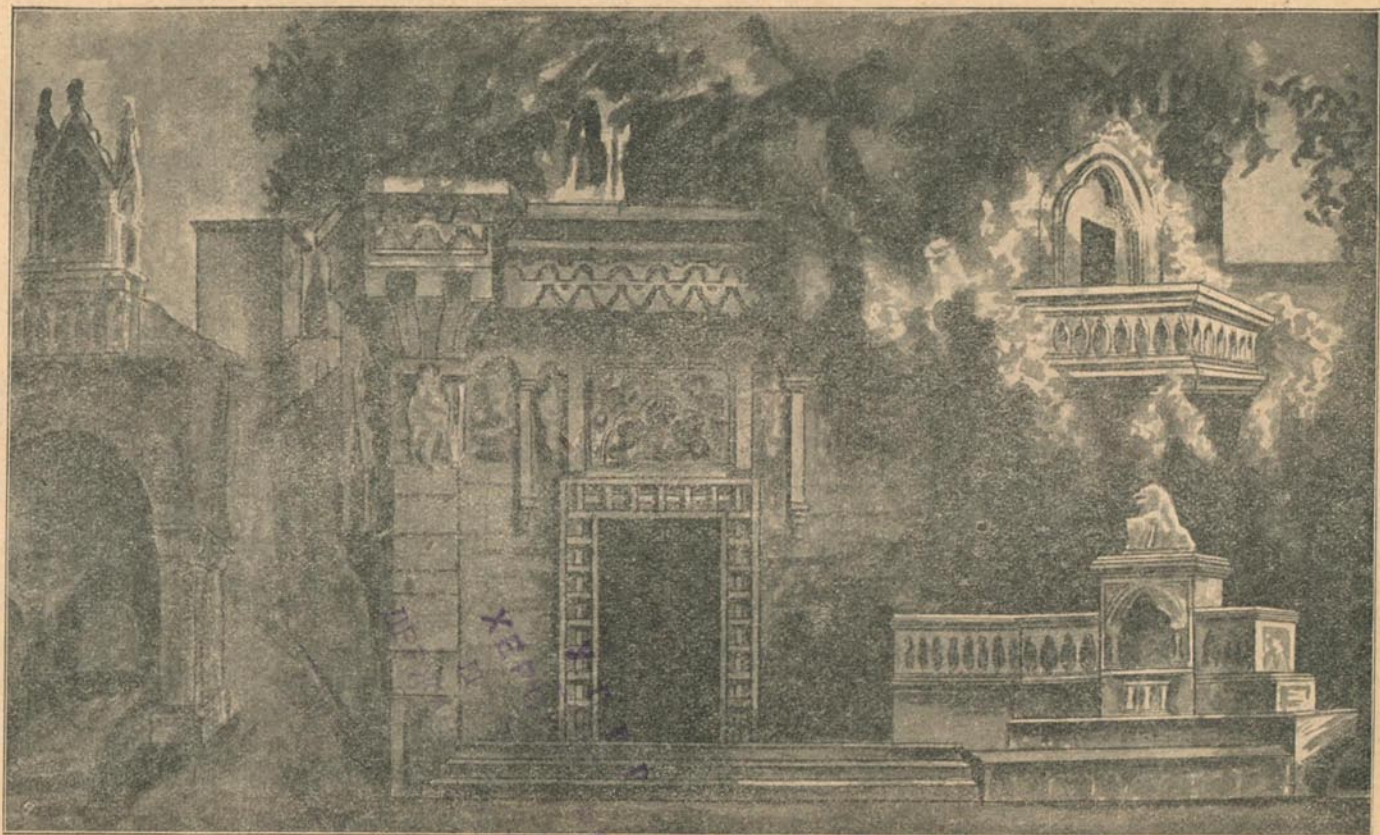
Вікно карно-оправничого дому (Д. III, сц. IV).

Після слів, що говорить отець Франциск: „Із смерті повстає життя і шлюб ваш перед вами. Втіштеся“,—Бенедикт і Беатріче спускаються по сходах на просценіум, завісу за ними заслонюють два нажи, а весь діалог їх відбувається на авансцені. З кінцем діалогу головна завіса спадає й дія кінчається. (Картина дванадцята переноситься до дії четвертої).

В другій дії сцена маскарада відбувається одночасно на „другій“ сцені й на просценіумі. Танцюють—на „другій“ сцені.

Такий метод вистави комедії „Багато галасу з нечев'я“ дає змогу виставити всі шіснадцять картин цієї п'єси без жодних кушюр і без антрактів. Антракти потрібні тільки для переодягання дієвих осіб. При нормальному темпі вико-





Постановка  
Г. Гавеського.

Декорація і картини.

ХЕР  
ДЕ  
192  
Р  
10. ЕКА



нання цієї комедії, коли почати її о 8-й годині вечора, то можна скінчити в 10 год. 45 хвил. при чотирьох перервах по 10 хвилини кожна.

Звичайно, коли театр має „коловоротну“ сцену (системи Лаутеншлегера), або коли є можливість скористатися з реформованої платформеної сцени (системи Бранта)\*), то можна до певної міри досягти швидкої зміни картин і за їх допомогою, але все-ж таки метод „подвійної умовної сцени“ для таких п'єс, про які тут говорено, або для таких, як от „Антоній та Клеопатра“ Шекспіра, більш раціональний.

Того-ж самого, хіба тільки трохи зміненого методу можна взяти й до постановки п'єс класичного репертуару давньої Греції. Рисунок 7-й дає таку постановку п'єси Аристофана „Атенинка-Лізістрата“ (приспособлення до сцени Лео Грайнара).

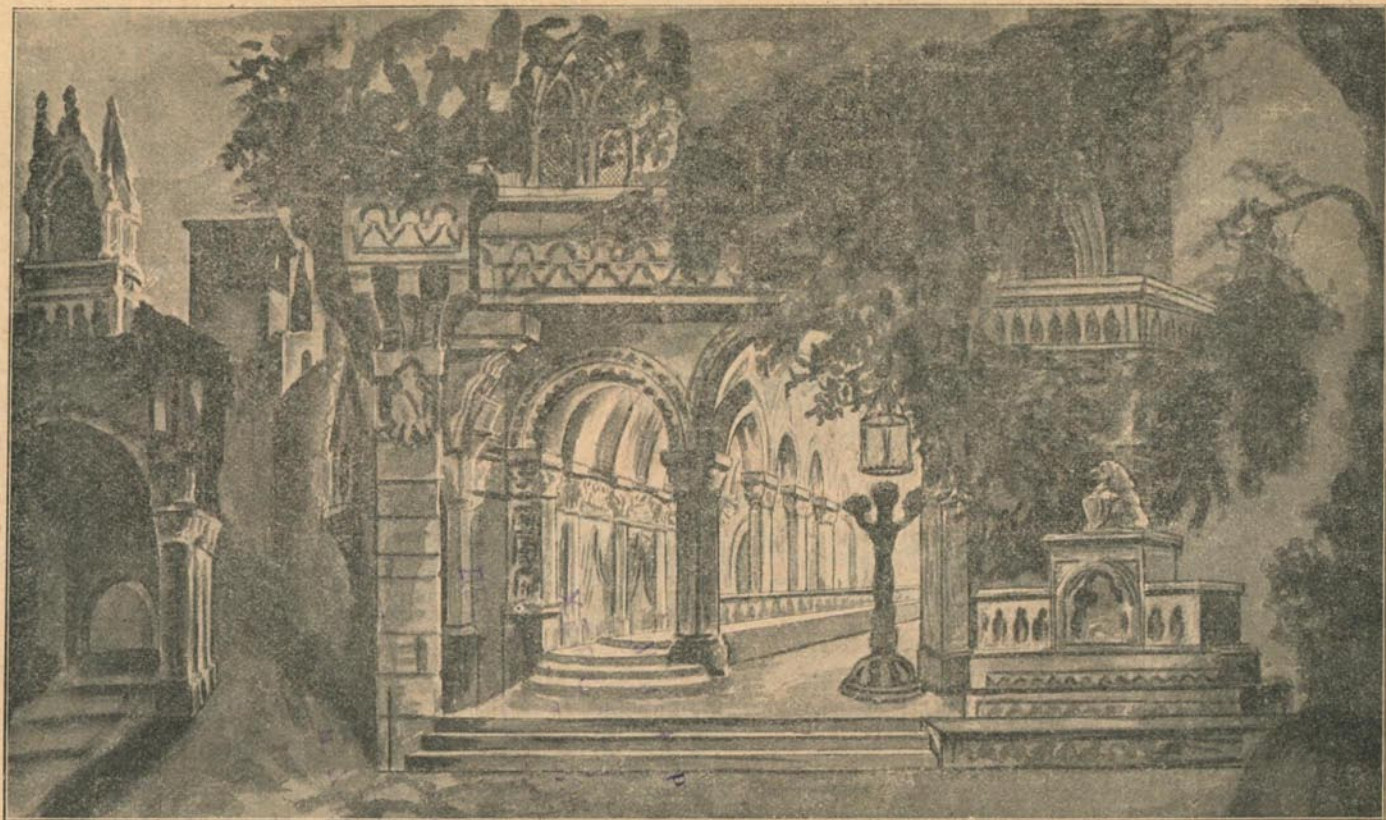
Тут ужито так само „подвійної умовної сцени“, але-ж перший план—„просценіум“ призначено для сцен хору, а другий план вже без арки й завіси призначено для решти сцен комедії. До „другої“ сцени з просценіума зроблено подвійні сходи (з лівого і правого боків), під якими споруджено грот; гротом можна скористатися для сцени Кинезія і Мирини. До вистави було вжито скульптурно-статуарне розміщення дієвих осіб; крім того в mise en scène-ах п'єси, в масових сценах, в групуваннях додержано було симетрії між правим і лівим боками сцени. Через це саме і в декорації додержано того-ж самого принципу симетричності.

Окрім наведених тут способів можлива ще постановка многокартинних п'єс по методу „поділу сцени“ на кілька частин, при чому освітлюється тільки та частина сцени, де відбувається дія, а інші частини зостаються в сутінку, затемненими. Рисунок 8-й дає приклад такої постановки п'єси Фр. Ведекинда „Пробудження весни“ (19 картин). Цей приклад показує, як сцену поділено не тільки на часті вздовж рами, але зроблено ще ніби один поверх на помості і в тому поверсі також поставлено декорації. Деталі виразно видно на рисунку.

Щоб надати більш мальовничості п'єсі та щоб уникнути де-якої одноманітності, що невідлучно зв'язана з постановкою по методу „подвійної умовної сцени“, можна де-які п'єси виставляти по методу „подвійної умовної комбінованої декорації“. Суть цього методу та, що просценіум займає декорація скомбінована таким способом, що дає одночасно кілька пунктів місцевості, де відбуваються картини п'єси. На рисунку дев'ятому показано таку декорацію до драми В. Шекспіра „Ромео і Джульєтта“. Декорацію цю так скомпоновано, що на ній ми бачимо і майдан перед будинком Капулета (карт. 1-ша), і вулицю (карт. 2-га), і дім Капулета, і відкрите місце коло саду Капулета (карт. 6-та), і сад Капулета з балконом з кімнати Джульєти (карт. 7-ма) і т. ин. Коли виставляються всі перелічені тут картини, розріз дому Капулета заслонюється особливою покривкою-завісою (дивись рисунок 9-й), яка заступає собою завісу просценіума і на якій намальовано стіну будинку Капулета. Решта-ж („внутрішнє“—intérieur) картин виставляється на „другій умовній“ сцені, яку споруджено на підвищенні за отією покривкою-завісою. Коли відбувається вистава решти отих картин, вся декорація просценіума тоне тоді в глибокій темряві, освітлено тільки „другу“ сцену, на якій і змінюються декорації відповідно вимогам тих

\* ) Деталі будування див. в моїй книжці „Устрій сцени“. (Театральний Порадник, видання Дніпросоюзу).





Постановка  
Г. Гаєвського.

СОД

ж 192 р.

ЮІЕКА

А

Декорація V картини.



картин, що виставляються на ній. Рисунок 10-й дає картину п'яту п'єси: маскарад у Капулета; для більшої виразності та наочності на рисунку дано освітлення й просценіума.

А ось ще один приклад уживання методу подвійної умовної комбінованої декорації. На 11-му рисунку показано постановку п'єси Лоце-де-Вега „Овеча криниця“ („Fuente Ovejuna“), яку виставляв режисер К. Марджанов. Артист-малює, виконуючи декорації, ужив субпримитивізму. Жовті осяяні сонцем вежі (лівий бік рисунку); строкаті колони—біле з синім і біле з зеленим; завіса синя з візерунками, що мають вигляд прямокутних плям, вона заслонює арку воріт. Завіса ця, розсовуючись, відкриває перед глядачем декорації внутрішніх („intérieur“) картин, інші картини йдуть на просценіумі—вулиці перед ворітьми. Декораційне тло—групи білих квадратних домів, що підносяться до гори на горбастій місцевості в півкрузах зелених кущів дерев.

Ні розмір цієї статті, ані її завдання не дають можливості перечислити всі ті комбінації, що можуть допомогти режисерові виставляти многокартинні п'єси в повноті, зберігаючи непорушеним текст, але-ж досить і поданих тут прикладів, щоби збудити фантазію та викликати вигадливість у молодих режисерів, дати напрям їхній фантазії й познайомити їх з тим, що зроблено до цього часу в цій царині мистецтва.

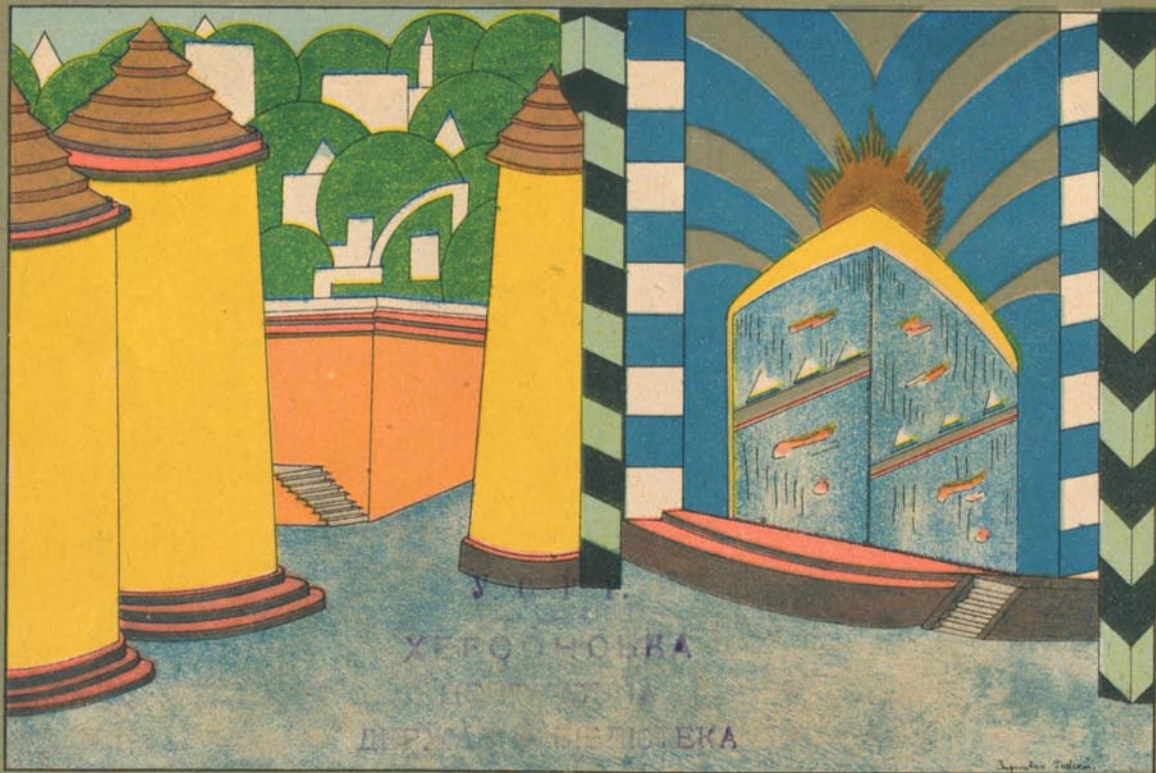
## VII.

Метод симпліфікації. „Гамлет“ в постановці Шумахера. Методи постановок в сукнях і в „ширмах“ (параванах). „Перемога смерті“ Сологуба. „Маленький Ейольф“ Ібсена. „Аглавена і Селізета“ Метерлінка. Метод театру фарб. Спроби Луїзи Д'юмон і Сема Бенелі.

Тепер перейду до иншого принципу в виставах--до принципу симпліфікації або упрощення. Цей принцип має в ґрунті речі мету вплинути на глядача упрощеними зовнішніми формами й для того використовуються найпростіші примитивні засоби. Основоположником принципу симпліфікації є Рудольф Жене (Gené), що подав пропозицію упростити виставу класичних творів. Рудольф Жене виступив з такою пропозицією тому, що вистава класичних річей, зміна декорацій яких доходила до двадцяти раз на вечір, сильно зволікала антракти й страшенно забарювала вистави. Жене запропонував змінити тільки задню декорацію, залишаючи на протязі цілої п'єси всю авансцену без зміни. Проект цей почали переводити в життя в Шекспіровському театрі в Мюнхені і в Народньому театрі в Вормей. Спосіб цей звичайно позбавляв можливості дати глядачам цілу картину того місця, де відбувається дія, і режисери-прихильники художньо-реалістичного, а особливо натуралістичного методу, цей спосіб ігнорували. Коли-ж зачалася боротьба з крайностями та надмірностями натуралізму на сцені, коли зачали виносити гострий осуд протоколюванню життя з кону театру, тоді адепти нових упрощених форм режисерства вхопилися, як за протипагу, за принцип Жене і його проект в зміненому вигляді повернувся знову на сцену.

Цікава з цього боку інсценіровка Шекспірового „Гамлета“, яку зробив режисер Дрезденського театру Фриц Шумахер (Fritz Schumacher). Вся інсценіровка полягає на тому, що вигадано одну основну декорацію, до якої в кожній окремій картині п'єси додаються ті чи інші дотепно вигадані нові декораційні





\_\_\_\_\_ дия 192 р

Постановка  
К. Марджанова.

Ч \_\_\_\_\_  
м. Херсон

Декорації художн.  
Рабиновича.



частини. Ці нові частини декорації так міняють основну головну декорацію, що вона переносить увагу глядача в інші місця дії. Рисунки 12, 13, 14, 15, 16, 17 та 18 дають розуміння про ці комбінації декорації. Головна декорація складається з підвищення, яке зроблено через усю сцену рівнобіжно з рампою і з трьох сходів до того підвищення. Правий бік цієї декорації—ріг високої вежі з двома нішами-арками. Підвищення з сходами має бути і терасою, і підвищенням для картини-вистави акторами „Вбивства Гонзаго“, і місцем, де ставляться трони короля та королеви в останній дії. Вежа залишається весь час на своєму місці, але до неї додають то стіну з арками (рис. 12), то парапет (рис. 13), то надгробки (рис. 14), то ряд вікон (рис. 15). Задня завіса спуска й змінюється іншими відповідно характеру місця дії.

Рисунки 16, 17, 18, 19 та 20-й показують, як „основна“ декорація змінюється додатковими частинами, коли треба виставити покої. Зверніть увагу на те, як дотепно вжито тут сходів від підвищення в трьох різних випадках.

Рішуче відкидання всякої реальної обстанови на сцені привело до вистав в „сукнах“, тоб-то до такої постановки, де декорації заміняли вільно в згортках понавішані драпрі того чи іншого коліру, що спускалися вільними складками до долу. Тим способом хотіли досягти як найбільшого зосередження уваги глядача на грі актора, його переживаннях та на засвоєнні глядачем істоти самої п'єси; але-ж удаючися до цього способу для постановки п'єси реального змісту, керманічі порушували ілюзію й досягали наслідків цілком протилежних.

Кращих наслідків найбільш досягали тоді, коли постановка робилася одночасно двома методами—„в сукнах“ і способом „смпліфікації“. Рисунок 21-й з'ясовує цей мішаний спосіб. На тлі сірих сукон стоїть тільки одиноке сіре-ж таки стилізоване дерево та лава. Декорація ця скомпонована художн. Б. Романовським для третьої дії „Маленького Ейольфа“ Ібсена і є дуже вдатним прикладом упрощеної постановки.

Як варіант до вистав „у сукнах“ можна ще розглядати постановку Г. Креґа в Московському Художньому театрі „в ширмах“ („в параванах“) „Гамлета“ Шекспіра — постановку, що своїм неуспіхом наробила була стільки галасу. Суть винаходу Гордона Креґа, який не визнає декорації, це рухомі паравани-заслони та куби всілякого розміру. З різної форми тих заслонів та кубів намагаються дати натяк на обстанову і от в цій „обстанові“ відбувається дія. Коли треба показати заможність, багатство, тоді кубики та паравани-заслони роблять золоті. А в звичайних випадках вони сірі. Сцена не має ні вікон, ані дверей, ані меблів. Своєю одноманітністю Креґові куби пригнічують глядача і убивають у нього живу фантазію, бо-ж комбінації з заслонів та кубів примушують його здебільшого безнадійно догадуватися, що саме оті куби мають виявляти...

Світова психологічна трама, драма Гамлетової душі серед такої обстанови загинула, бо увага глядача увесь час ухилялася в бік отого упрощення, в бік „занятої“ обстанови, як ухилялася-б і в бік натуралістичної до найменших дрібниць витриманої постановки. Перший досвід постановки „в ширмах“ („в параванах“) довів усю її безпідставність і теорія ця на практиці засвідчила свою непридатність до життя.

Згадую про цей метод постановки тільки тому, що з де-якими варіаціями „паравани“, точніш сказати—окремі будівельні мотиви з сірого полотна, можна було і давніш бачити в постановках п'єс і це робилося з де-яким навіть успіхом,



але в таких п'єсах, де драма людської душі відбувалася по-за межами часу, доби й простороні. Такі п'єси—символічні. Символіка не зносить побуту. Знайдіть хоч одну побутову рису у героїв Метерлінка... Аглавена й Селізета... Жуазель та Лансеор... хто вони? В яким краю живуть, в яку добу? Під час вистав таких п'єс упрощення може вилитися і в форму одноманітних, колоритом сірих будівельних мотивів.

На рисунку 22-му можна бачити, як використано цей принцип для декорацій до п'єси Ф. Сологуба „Перемога смерті“. Чотири колони, що підносяться до гори і кінця їм не видно; їх обшито сірим полотном, з того-ж таки полотна пороблено й виші частини декорації. Зовнішні ефекти добувалися за допомогою зміни освітлення. Барел'єфним групам дієвих осіб це тільки на краще виходило, їхня скульптурність набувала кращого вигляду на сірому тлі всієї декорації.

Найбільш поширене, бо найбільший успіх має, користування методом симпліфікації—це змальовування тільки частини, а не цілого: ріжка—замість цілої будівлі, башти—замість цілого замку і т. ин. На рисунку 23-му змальовано башту маяка на березі моря; тут ми бачимо тільки вершечок башти, але-ж глядач дуже сильно відчуває височінь будівлі, таким чином завдання автора виконано як найкраще. Декорацію цю скомпонував художник Б. Романовський для п'єси М. Метерлінка „Аглавена й Селізета“.

Мені здається, немає потреби дуже доводити, що всяка декорація фарбами й тонами повинна відповідати настрою й характеру п'єси, бути їй суголосною. Додержування цього тільки збільшить вражіння від п'єси, віддаючи характер житла чи місцевости, відбиваючи в собі душі тих людей, що там живуть; своїми фарбами та тонами декорація може й повинна навіть відбивати настрої і душевні переживання тих людей.

Символісти зайшли дуже далеко в трактуванні цього питання. Один із французьких поетів-символістів Поль Руанар сам визначає для своєї драми „Les Miroirs“, як повинні відбиватися настрої в декораціях та вбранні, наприклад: в декорації—вогненно-жовтогарячі тони, в убранні—рожево-бронзові.

Відома директриса Дюсельдорфського театру „Schauspielhaus“ Луїза Д'юмон, виставляючи п'єси при найскромніших декораціях, також дбає про те, щоб кожній картині дати свій особний колір—сірий, чорний або рожевий, вважаючи на пануючий характер тієї дії, що розвивається в тій чи іншій картині.

Не можна не завважити, що символісти тільки поширили й розвинули початки й принципи японського театру. Ось що про цей театр розповідає фундатор Мюнхенського Художнього театру Георг Фуке в своїй книзі „Революція театру“: „Японський режисер є гідний подиву своїм слідуванням за психологічним розвитком драми. Перед нами, наприклад, сцена, де чоловік й жінка розмовляють між собою цілком спокійно. Аж ось розмова їх набирає зненацька поважного небезпечного тону, і в одну мить міняється гармонія фарб. Коли спочатку перед нами був ясно-зелений або рожевий колір, то під час швидкого переодягання акторів на задньому плані з'являються статисти в яскраво-червоній одежі й приносять потрібні для дії речі, вівтарь, килими і т. ин. Зненацька спалахує криваво-червона й чорна пляма. Від усього того глядачеві більш моторошно стає, ані-ж від театральних громів та бурь, до яких ми ставимось скептично навіть в найнатуралістичніших драмах“.

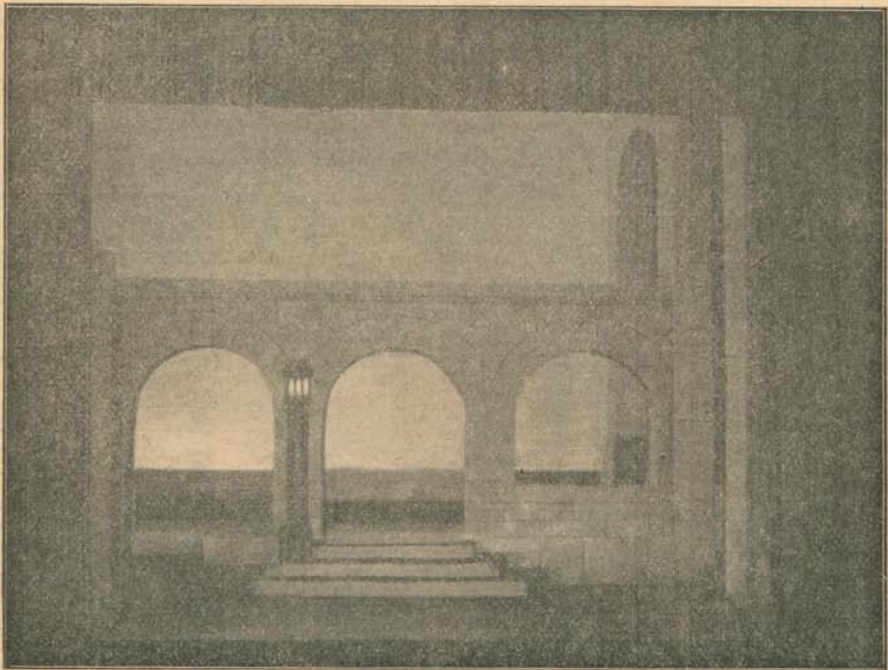
На жаль, всякий здоровий і певний принцип набуває иноді в своєму розвитку крайніх, а часом і потворних форм. Бажання погодити тони, фарби й колорит



декорацій та освітлення з переживаннями та душевною драмою дієвих осіб п'єси знайшло й своїх ультра-крайніх інтерпретаторів. Останніми часами поруч футуризма, який що-разу сильніше розвивається в малярстві в Італії, відомий італійський поет Сем Бенелі, автор кількох чудових п'єс: „Кохання трьох королів“, „Вечера жартів“ \*) і т. ин., заснував театр фарб. Цей театр силкується виявити цим способом, тоб-то фарбами, душу дієвих осіб і внутрішній зміст драми. Блакитна та зелена фарба—виразники краси природи; червоний колір—колір крові та любові—мають символічно малювати людину, а перевага чорного та

Рис. 12.

„Гамлет“ В. Шекспіра.



Постановка  
Ф. Шумахера.

Тераса замку Ельсінор (Дія I, сц. V).

білого кольору—уяву. Ця свавільна й ні на яку тверду підвалину не оперта вихідна точка вирішує справу з кольорами для декорацій і вбрання.

Як бачите, кожний крок, зроблений мистецтвом, одмічено крайніми збоченнями його від простого шляху, яким воно повинно-б іти й розвиватися. Але-ж, коли бачиш чи чуєш про таке смішне й сумне спотворення мистецтва, тоді мимоволі спадає на думку німецьке прислів'я: „Dummheit ist eine Gottes Gabe, doch miszbrauchen darf man sie nicht“. („Дурість—це дар Божій, але зловживати нею все-ж не слід“).

\*) П'єси ці можна мати в перекладах на російську мову Altalena, Амфітеатрова та Горчакової.



VIII.

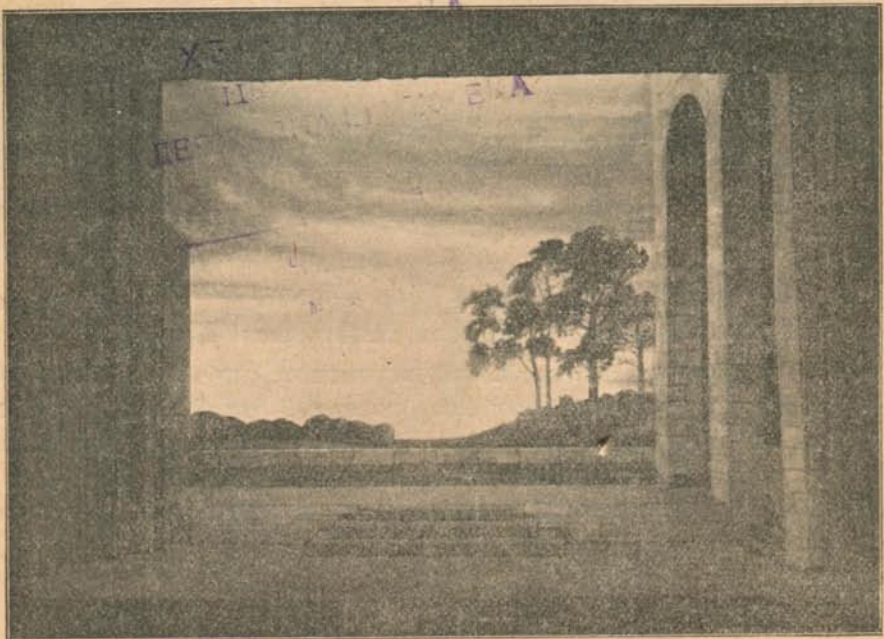
Метод постановки в цирку. „Царь Един“ Софокла в постановці Рейнгарта. Плюси й мінуси цього методу. Спроба Н. Єзреїнова—постановка „Франчески да-Риміні“ д'Анунціо на естраді.

Року 1912 відомий берлінський режисер Макс Рейнгарт привіз у Росію свою постановку „Царя Едина“ Софокла, пристосовану до вжитку Гуго фон-Гофмансталем. За особну прикмету цього способу сценічної постановки п'єси було те, що вона призначалась до вистави не в театрі, а в циркуві.

Протягом довгого часу перед прибуттям Макса Рейнгарта доходили до нас чутки про цю постановку, але чутки ці аж надто суперечили одна одній. Як послухати інших оповідачів, то це перенесення драматичного твору на арену цирку було якимсь новим словом, новим „виявом“ режисерської умілости,—словом, що ставить нам перед очі широкі простори й великі можливости та вказує на геніяльну зміну напрямку в театральній справі; тепер тільки казали нам, прикладаючи до вжитку новий метод постановки, є спроможність досягти зілляння кону з партером, акторів з глядачами, зробити глядача активним учасником соборної творчости; т'але-ж одночасно доводилось чувати ще й інших промовців, що, пирскаючи слиною від гніву, вигукували про профанацію драматичного мистецтва; ці добродії доводили, що перенесення драматичної п'єси з театру до цирку нічого путнього не дає, що це тільки нове дурисвітство, новий архимницький рекламний трюк режисера.

Рис. 13.

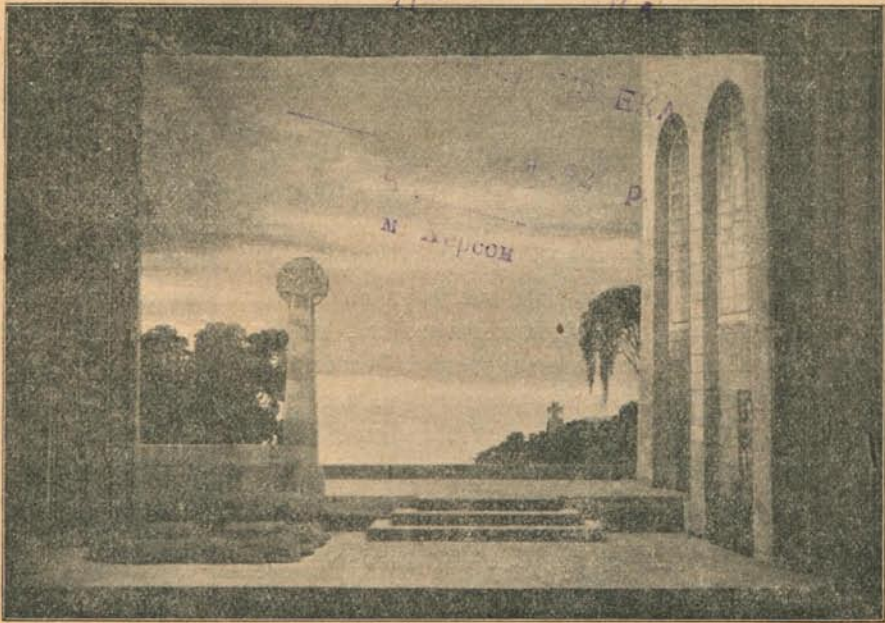
„Гамлет“ В. Шекспіра.



Постановка  
Ф. Шумахера.

Рівнина в Данії (Дія IV, сц. III).





Постановка  
Ф. Шумахера.

Цвинтар (Дія II, сц. I).

Нарешті, Макс Рейнгарт приїхав у Росію і ми самі мали змогу побачити його постановку, скласти їй ціну й вгледіти її плюси та мінуси, доброти та недоладности, чорні, мовляв, та білі сторони нового способу виставляти п'єсу на сцені.

Ось що уявляло із себе „нове слово“ Макса Рейнгарта.

На арені цирка біля того краю, де містяться вхід для циркових артистів і коней, на підвищеному місці з сходами великими виносяться вгору засадний, трохи через лад велику обширь займаючий портал палаца царя Едипа (робота декоратора Штерна). Загальний тон декорації—темний, навіть похмурий. Через те, що цирк освітлюється лихтарями, які висять нижче од покрівлі палаца, верхovina його окривається мороком; у темряві цій уся будова ввижається ще більш засадною та величезною. Рефлектори, кидаючи проміння світла з протилежного краю цирка, дають можливість доходити цікавих і ефектовних наслідків в освітленні цієї декорації та всієї дії, що відбувається на арені й сходах палаца. Певна річ, усю декорацію було зроблено по-скульптурному, скульптурно та встановлено на арені цирка ще перед початком вистави. Ніякісінької „завіси“ нема. Власне арена—уявляє із себе площу перед палацом царя Едипа.

Актори виходили здебільшого з палацу, а почасти з другого кінця цирку (кінця, що звичайно був за місце входу для публіки) і, переходячи всю сцену, підходили до палаца. Тим-же шляхом рушала й юрба люду, що сповняла арену, цеб-то площу перед палацом Едипа.

Я не маю на меті розібрати цю виставу з погляду її якості, вказувати на те, на скільки вдатно злагоджено було й підготовлено на репетиціях масові сцени; не маю на меті вказувати на поодинокі вдатні або невдатні моменти тих



або інших групувань, на вимовність жестів юрби, на виконання своїх ролей поодинокими акторами, зокрема на виконання ролі самого царя Едина відомим німецьким трагиком Сандро Моїсі,—я хочу тільки відзначити суть і придатність або непридатність такого „циркового“ методу сценічної постановки п'єси.

Передовсім, чи можна сказати, що вживанням нового методу сценічної постановки досягнуто було тієї мети, яку мав на увазі режисер, а саме дійти тісного зілляння актора з глядачем?

На жаль, треба признатись, що досягти цієї мети не пощастило... Хоч актор і глядач опинились близько один коло одного в простороні, однак ця просторова близькість призводила лише до фізичного доторкання, але не до зілляння. П'єса була далекою від глядача; не було головного: не пощастило запалити в ньому єдину віру її одухотвореність, що була-б здатна перетворити просторову близькість у близькість духовну. Зв'язок був, та тільки чисто-механичний, на кшталт театра „на лоні природи“ і т. ин.

На постановку драматичної п'єси в циркові слід дивитись, яко на технічну спробу, яка ясно показала, що близькість глядача до виконавця не то не збільшує ілюзію, ба навіть руйнує її; ви бачите не живі обличчя, а кепсько загримовані машкари, не справжню одержу юрби, а театральні, бутафорські вбрання; відсутність перспективи не дає нашим очам тішитись нестливою чарівливістю далечі її пейзажа; юрба хоч і складається з чималої кількості статистів, все-ж таки на арені не дає ілюзії „тисячної“ юрби, а тим часом такої ілюзії легко досягти на звичайній театральній сцені. Та найбільше ваги має все-таки те, що наближення деталей до очей глядача внівець повернуло всю привабливість здогадів і зменшило самостійну роботу його творчої уяви.

Як бачите, мінусів, недоладностей—багато. Але маються й плюси, добрі прикмети, хоч і мало істотні: перший плюс—це можливість показати п'єсу по-сницарському, скульптурно з усіх боків; другий—можливість освітлювати дію не з боків і не за допомогою рампи, а згори і, по внодобі, з якого хоч пункту.

Коли звести до купи все сказане, то „циркова“ постановка, замість того, щоб поширити круговид глядача й дати йому можливість глибших і визначніших переживань і досягнень, розвіяла його увагу всякими дрібницями, нікчемницями й призвела до наслідків, протилежних тим, що малися на меті. З цього погляду треба визнати, що спроби перенести виставу драми з театру до цирку показали безумовно невдатними.

Я-б не згадав тут за цей метод постановки, як-би наші російські режисери не накинулись загарливо на повинку й не заходились-би скрізь та всюди цілком необачно повторювати постановку „Царя Едина“ „по рейнгартовському“, з усіма її недоладностями й хибами, вносячи в мало передумане, сліпе копіювання багацько своїх нісенітниць, абсурдів, викривляючи й спотворюючи вкрай ті нечисленні позитивні риси, які були варті уваги в способах Макса Рейнгарта.

Виявились навіть такі режисери, запальні, але недоумкуваті прихильники „теорії діонісових дійств“ і „соборних піднесеннь душі та захватів“, що „циркову“ сценічну постановку „Царя Едина“ перенесли цілком назад, на звичайну театральну сцену. Вони примусили хор і юрбу статистів в урочистому поході подорожувати через партер залі для глядачів і переходити по кладці через оркестр на сцену, твердо вповаючи, що цим „переміщенням“ глядачів і вико-

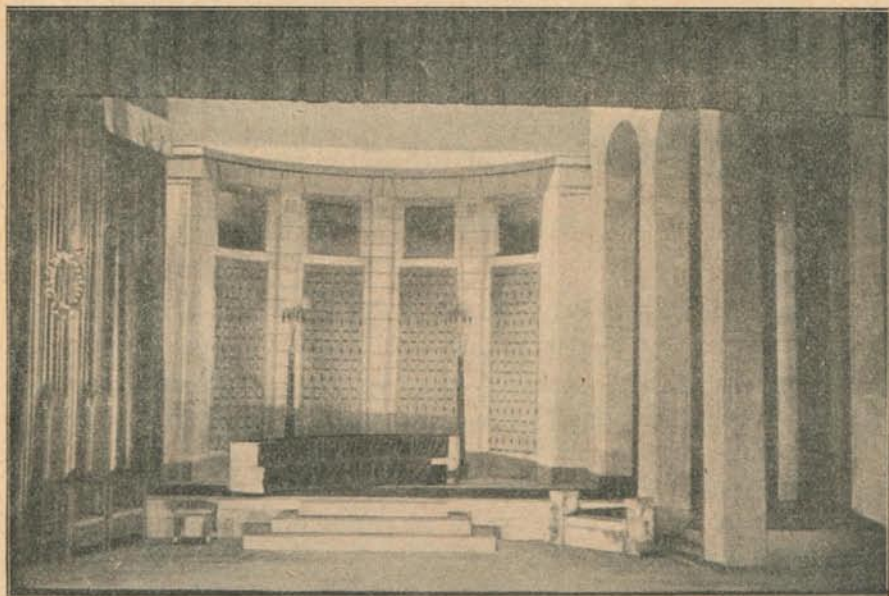


навців п'єси вони прилучаться до „літургичного дійства“, не укмічаючи, що цим вони тільки доводили незайману дитинячу свіжість свого мозку.

Я казав вище, що до плюсів, вартісних особливостей постановки „Царя Єдина“ в циркові належить зачислити можливість показати її по сницарському, скульптурно з усіх боків, розв'язуючи найпростішим способом питання про четверту стіну, яке призводить до суперечок. Дуже цікаву й вдатну спробу зробив режисер Н. Євреїнов,—він ще ближче підійшов до розв'язання цього питання. Я маю на увазі його постановку в залі Петроградської консерваторії „Франчески да-Риміні“ Габрієля д'Анунціо. Сцени в загальноновживаному розумінні не було, як не було й лаштунків, рампи, декорацій і завіси, на якій відбувалась дія п'єси

Рис. 15.

„Гамлет“ В. Шекспіра.



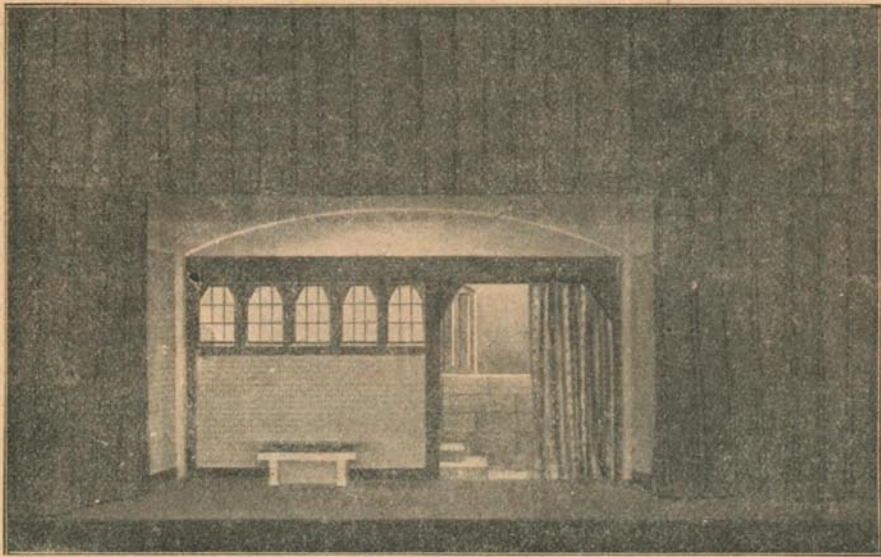
Постановка  
Ф. Шумагера.

Заля для комедіянтів (Дія III, сц. II).

й яку колесом з усіх боків оточали глядачі. Через те при плануванні п'єси доводилось брати на увагу сницарський, скульптурний характер гри, розуміючи під тим всебічну пластику. Актори-виконавці, як і у Рейнгарта, проходили на естраду „через публіку“. Хоч замість фахових акторів ролі в п'єсі виконувались приватно-аматорським гуртком баронеси П. А. Будберг, та проте, зважаючи на результати, спробу Н. Євреїнова можна назвати блискучою й вартою більшої уваги, ніж „циркові“ пошуканки Макса Рейнгарта. Рисунки 24-й і 25-й, показуючи два моменти в виконанні п'єси, з'ясовують суть спроби Н. Євреїнова.

На жаль, не завжди „досвід навчає“. За теперішнього часу,—часу гарячкових борсань у мистецтві,—знов заходились коло перегляду старих спроб і давніших методів постановок, бо-зна воли зданих до архиву через їхню непридатність. Між иншим, знов повстало питання про „циркові“ постановки та масштаб тепер узято трохи ширший: від Гофмансталя, що перероблював Софокла, перей-





Постановка  
Ф. Шумахера.

Покій Полонія (Дія I, сц. III).

шли до великого Шекспіра. Маймо надію, що ці „досліди“ залишаться тільки в теорії й не прищепляться до життя навіть як спроби.

Перенесення п'єси з театральної сцени на циркову арену ставить перед очі де-які не так-то вже й визначні можливості тільки в сфері позверховій, декоративній; що-ж торкається внутрішнього виявлення й втілення п'єси, то це перенесення не збагачує нас абсолютно нічим, скоріше навпаки, п'єса навіть мертвіє, бо вузькі умовности арени примушують „приладнувати“ п'єсу до інсценування часто на шкоду для завдання автора. Такий метод постановки ще більше навертає увагу режисера на обстановку й зверхню сторону вистави, а у нас і без цього, на жаль, багачко режисерів-декораторів, режисерів-спеціалістів меблювання, трюкістів і т. ин. Режисер у цих випадках обертається у винахідника механічної іграшки, у комбінатора, який прилаштовує „mise en scène“ та вигадує декорації що-найкумедніші й що-найхитріші; режисер-витолковувач ідеї та думки автора перевертається тут на „чудернацького постановщика“ п'єси, який хоче виказатись своєю оригінальністю, при чому й вислів цей: „постановщика“ треба брати в найгіршому розумінні слова.

До речі буде тут сказати два слова про „Царя Едипа“ Софокла. Помалювавши річ виставити цю п'єсу в народніх селянських театрах, бо, не кажучи вже про глибокий психологічний зміст, вона не потребує великої кількості відповідальних акторів і для неї потрібна сама-одна декорація. Але сливе скрізь в народніх театрах малий простір сцени стає на перешкоді здійсненню цього бажання. Маючи на думці задовольнити згадану потребу, даю раду скористуватись проектом постановки „Царя Едипа“ на невеличкій сцені, виробленим „спількою німецьких режисерів“ (рисунки 26-й).



IX.

Постановка на вільному повітрі. „Ночное“ Стаховича в Бурмакинському селянському театрі. Про приладнування п'єс до постановки на вільному повітрі. Постановка на вільному повітрі у Франції. Постановка „Манастиря“ Верхарна в руїнах абатства Вілер. „Але“ методи постановок на вільному повітрі. „Здобуття Азова“.

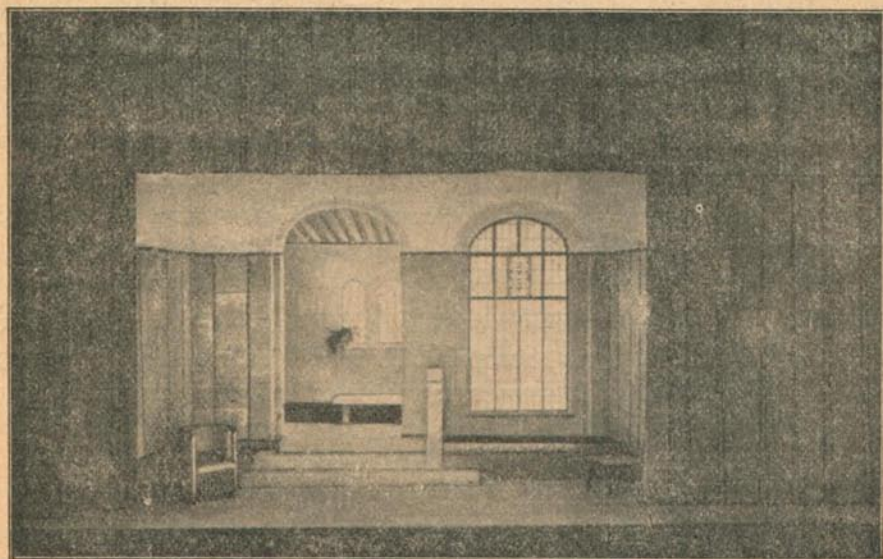
Останніми часами багато уваги звертається на питання про театр на вільному повітрі. Вигоди й дешевість такого театру величезні. Справді бо, аби тільки пощастило вибрати придатну місцину в лісі, край села або біля річки—і маємо собі сцену. Коли-ж при цьому перед сценою, тоб-то перед місцем, де актори мають грати, простягається така місцевість, що де-далі від сцени потроху вищає, то й вигоди глядачів жодною мірою занедбані не будуть: матимемо натуральний амфітеатр. Тло природних натуральних дерев, купки кущів являтимуть пречудову декорацію. Коли-ж для якої-небудь історичної п'єси потрібно буде зробити додаткові спорудження: декорацію башти, ріг замка, вартову вежу і т. ин., то така постановка, хоч зариси її почасти будуть ховатися між зеленими вітами справдешніх дерев, все-ж таки багато визначніша буде красою своєю й стане далеко простішою.

За-для сільських вистав, а надто для невеличких п'єс, маючи на оці звичайний тут нестаток на всілякі засоби монтерського опорядження вистави, а часто й відсутність особи, здатної намалювати декорації,—таку постановку можна вважати за найкращу раду на всякого розбору труднощі.

Для вистав на вільному повітрі, що влаштовуються в ширшому масштабі, будуються в таких випадках спеціальні, характерні, стильні пластичні дерев'яні декорації. Звертаю увагу випорядчиків селянських вистав на рисунок 27-й, що показує таку постановку одноактової п'єси Стаховича: „Почліги“ („Ночное“).

Рис. 17.

„Гамлет“ В. Шекспіра.



Постановка  
Ф. Шумахера.

Покій в замку (Дія II, сц. II).



Виставу цю опорядив керownik Бурмакинського селянського театру Н. Скородумов 1911 року. Постановку виразно видко на малюнківі.

На такий саме кшталт можна влаштувати постановку й популярного одноактового жарту С. Васильченка „На перші гулі“. Для цього потрібний тільки гулящий майданець перед якою-небудь хатою—площа без будинків, городів то що, де-б могли розташуватися глядачі. Дієві особи відходять у хату або ховаються по-за нею чи за блигсмими деревами й кущами, ретельно додержуючи всіх ремарок автора що до п'єси.

Иноді режисерові таких вистав доведеться трохи принатурити, пристосувати п'єсу, тоб-то жодною мірою не переинакшуючи тексту, перенести місце дії з хати у двір коло хати чи в садок біля неї, на город, инколи доведеться мабуть перенести дію п'єси і до иншої пори року. Чудовий драматичний етюд на одну дію Л. Старицької-Черняхівської—„Останній сніг“,—етюд, що захоплює глядача й збуджує в ньому найкращі почування,—за допомогою такого незначного пристосування можна виставити на вільному повітрі. Час дії—о Різдві—легко можна перенести на Великдень або Зелені Свята. Старий Нещадим розглядає рукописи-списи на призьбі біля хати. Всі инші дієві особи п'єси приходять з ulиці й одяють у хату, звідкіля чуються пісні й гамір гостей на бенкеті. Певна річ, що всі рядки п'єси, де говориться про холод і зиму студінь, а також і оповідання Ганнусіне про вертеп—викреслюються (на сторінках 4-й і 13-й п'єси видання т-ва „Час“ 1917 р.—разом 22 рядки). На кінці п'єси замість колядок хор може співати иншої пісні, придатної по своєму настрою \*).

На рисунківі 28-ім показано кілька фотографій постановок на вільному повітрі й поруч до них прикладено фотографії постановок тих самих п'єс на звичайних театральних сценах. Горішній рисунок показує постановку на вільному повітрі „Царя Едипа“ в місті Оранжі у Франції. На рисунківі видко, як зелене листя дерев і великий натуральний камінь, що лежить долі, прикрашають додаткову декорацію палаца. Нижче рисунок показує постановку тієї-ж п'єси у Французькому театрі (Théâtre Français). Ще нижче—рисунок, що стоїть ліворуч,—це сцена біля колодязя з „Самаритянки“ Едмонда Ростана—постановка на вільному повітрі в Котере (Cauterets); рисунок з правого боку—та сама сцена на примістці Паризького театру Сари Бернар. На рисунківі, що стоїть найнижче, з лівого боку—сцена з „Поліфема“ в тим самим Котере, праворуч—та сама сцена у Французьким театрі (Théâtre Français).

Досить побіжно переглянути ці фотографії, щоб постерегти, оскільки більше барвистою, сочистою й колоритною показується зверхня сторона вистави на вільному повітрі.

Рисунок 28-й дає взірці постановок п'єс на вільному повітрі, коли ці постановки потребують лише одної декорації. Та иноді бажано виставити п'єсу, що її дія розвивається в ріжних місцевостях; тоді можна брати ріжні місця для ріжних дій: то грати на березі річки, то на луці, то в полі, то за цариною села,

\*) Розмовляючи з автором п'єси „Останній сніг“ про можливість постановки цієї п'єси на вільному повітрі, я виявив, що й шановна Л. Старицька-Черняхівська вважає за можливі вказані мною кушюри й перенесення часу дії п'єси з Різдвяних свят на Великдень.

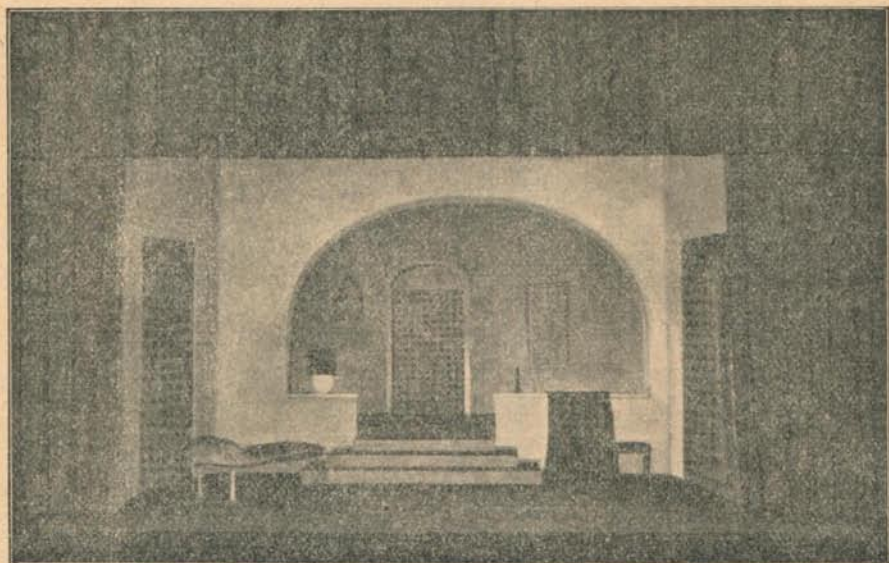


адже-ж усі ці місцини звичайно лежать близько одна від одної. Конче потрібно тільки для кожного акту п'єси добрати відповідну обстанову. Публіка може займати свої місця вже після того, як актори зайняли свої місця на сцені, але не буде лиха, коли актори займуть свої місця, пройшовши по-між публікою: вистава на вільному повітрі, зводячи на нівець технічні пристосування, уявляє з себе щось посереднє між звичайною виставою й читанням кожної ролі п'єси окремою особою.

Рисунки 29-й, 30-й і 31-й показують постановку на вільному повітрі п'єси відомого бельгійського поета Еміля Верхарна (Emile Verhaeren) „Манастир“. (Le Cloître). Цю прегарну на чотири акти п'єсу, яка не має, між иншим, жодної жіночої ролі, 1910 року було виставлено посеред руїн старовинного брабантського абатства Вілер (L'abbaye de Villers).

Рис. 18.

„Гамлет“ В. Шекспіра.



Постановка  
Ф. Шумахера.

Покій королеви (Дія IV, сц. IV).

Зміст трагедії, який стосується до кінця шінадцятого й початку сімнадцятого століття, як найкраще стоїть у гармонії з хмурою готикороманською архітектурою старовинного манастиря, і перейняті містикою промови дієвих осіб трагедії, здавалось, надавали глибшого розуміння п'єсі й набували особливого значіння, коли бились луною по-між цих мурів, що перебули багато віків. Кожна дія постановки цієї трагедії відбувалась в иншій частині абатства: рисунок 29-й— сцена 1-го акта (те саме місце й для 3-го акта)—богословські дебати про сумління—в манастирському саду; церква; рисунок 30-й—сцена II акта—загальна сповідь перед манастирською громадою—в залі капітула; рисунок 31-й—сцена IV акта—прокляття й вигнання винного—в церкві абатства.

Навіть із цих рисунків можна вгледіти, що через перенесення дії трагедії з одної частини абатства до иншої досягнуто було тільки більшої краси й чарівливості в постановці.



Та ба! всі красні речі на нашій сумній планеті мають своє „але“, свій зворотний негативний бік. Не минули цієї долі й постановки вистав на вільному повітрі, вони також мають своє та ще й дуже велике „але“.

Перш за все треба сказати за освітлення: яено, що його не можна відміняти згідно з бажанням і вимогами автора. Скоро вистава робиться вдень, то орудувати режисер може тільки денним світлом; коли вистава робиться ввечері, то нічні сцени п'єси навіть краси набудуть через світло огниці і смолоскинів і т. ін., але за те дати ввечері в натуральній декорації ілюзію дня—абсолютно неможливо.

Певна річ, в кожному з указаних двох випадків грим акторів повинен бути далеко менш гострий, як звичайний сценічний грим. У великій пригоді для постановок на вільному повітрі може стати досвід кінематографічних постановок: з цих постановок можна навчитися і використовувати красу місцевости та пейзажа і гуртувати натовпи у групи в так званих народніх сценах на вільному повітрі.

Найбільше „але“ одначе не тут, а в обмеженості засобів і сили людського голосу. Вже постановка п'єси в циркові примушує актора напружувати свій голос і позбавляє його можливости надавати тонких нюансів своєму виконанню й вживати належних модуляцій; постановка-ж на вільному повітрі примушує актора говорити ще голосніш, грати ще дужче, а тим часом до послуг його нема ні котури, ні рупора, (говірної труби) класичної Греції. Та й у Греції самий спосіб читати текст трагедії багато де-чим одріжнявся від нинішнього реального читання ролі: велика кількість глядачів, відкритий простір театру призводили до того, що виконання ролі стародавніх грецьких акторів оберталось попросту в виразне й добре чутиє скандування віршів. Замість міміки актори вживали машкари, і з нашого сучасного погляду гра грецького актора більше скидалася тоді на практичні вирази учня, що бажає наломатися виразно читати, ані-ж на тонке психологічне показування душевних переживань героя сучасної нам драми. Це була не жива розмова, а скоріш спів, читання, подібне до виспівування.

Я наведу цікавий приклад одної постановки на вільному повітрі,—постановки, яка надто виразно одбила на собі специфічні недоладности цього сценічного методу.

Кілька років тому в Петрограді „Товариство піклування про народню тверезість“ („Попечительство о народной трезвости“) влаштувало виставу на вільному повітрі, взявши для цієї вистави історичну п'єсу „Здобуття Азова“ („Взятие Азова“). Місце для постановки обрано було на ставі Петровського парку. Як раз о 5-ій годині вдень гарматний постріл і згуки фанфари сповістили про початок вистави, яку, згідно з одміткою турнікета, одвідало цього дня 169.000 людей.

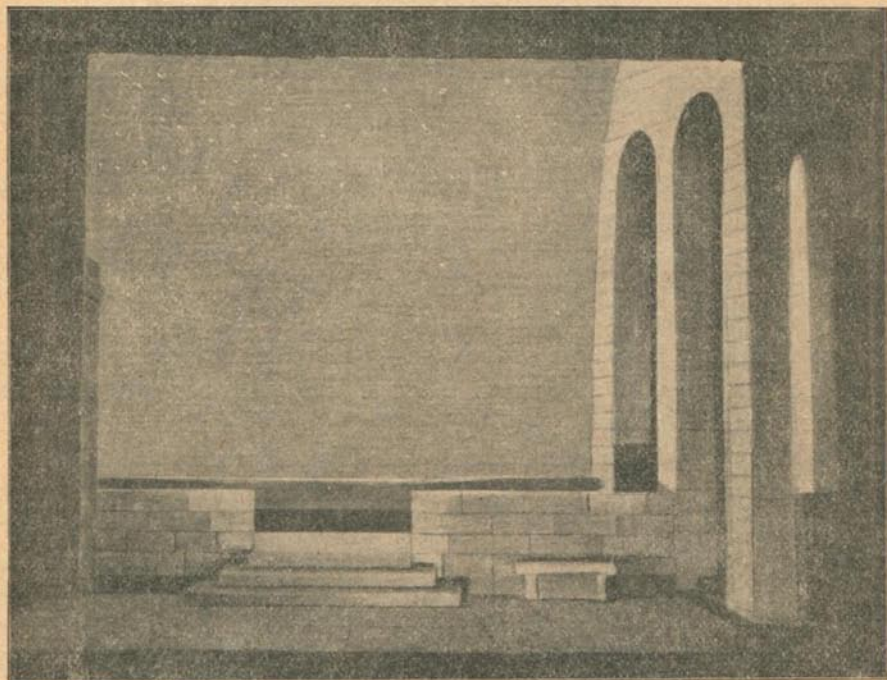
Ось що написав про цю виставу театральний рецензент художнього журналу: „15-го серпня береги Петровського озера уявляли із себе небувале видовище. Один беріг геть увесь було вкрито декораціями. Ліворуч виносились декорації Воронежа. Посередні—Москва за часів Петра Великого. А праворуч—фортеця Азов. Величезний флот кораблів, спеціально споруджений для цієї вистави, підпливає з Петром і воївниками його до Азова, бомбардують його, висаджують у повітря частину мурів, спалюють другу частину, забивають на смерть частину турків, забирають решту в полон. Все це уявляло собою цікаве подекуди дуже гарне видовище, бо вода прикрашала його й надавала казкового фее-



ричного характеру і цвітним убранням, і, надто, еудинам-кораблям. Ці кораблі наче в дзеркалі, відбивались у воді, що блищала на сонці. Гарматну стрілянину й викрики зовсім легко перетерпіти на вільному повітрі. Але проза й міміка показалися таким завданням, що його акторам не сила була довести до діла. Доводилось увесь час насаджуватись ненатуральним криком.\*) Проте в той мент, як Азов капітулював, настрій численної публіки піднісся такою мірою, що довго не вгавало й розкочувалось у повітрі голосне „ура“. Публіка не могла розібрати, хто з акторів—адмірал Лефорт, котрий—генерал Гордон, котрий—воевода великого полка Шейн.

Рис. 19.

„Гамлет“ В. Шекспіра.



Постановка  
Ф. Шумагера.

Замкова тераса (Дія I, сц. IV).

*Вистава, як казати про суть діла, втратила значіння театральної дії й набрала характеру величезного кинематографа. Не вважаючи на це, у виставі було багато гарних моментів.*

До цього звідомлення не маю чого додати; я тільки дозволив собі вирізнити курсивом ті місця, котрі стверджують і доводять мою думку.

Рисунки 32-й, 33-й і 34-й показують три моменти цієї вистави: рисунок 32-й—у Воронежі—Петро Великий і городяне; рисунок 33-й—здобуття Азова; рис. 34-й—тріумф біля Москви після здобуття Азова.

\*) Курсив мій.



## X.

Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау. Про сполучення методів постановок. Про містичний театр. П'єса М. Старицької-Черняхівської—„Милость Божа.“

Доводячи до краю огляд найголовніших відмін і методів сценичних постановок, я зробив—би велику помилку, коли-б не згадав тут про містеріяльні постановки взагалі і зокрема про вистави містерії „Страсти Господні“ („La Passion“),—вистави, які періодично повторюються що-десятого року в Оберамергау, в Баварії.

Не спиняючись довго на висвітлюванні й вияснюванні історичних та літературних даних тексту містерії „Страсти Господні“, як драматичного твору, я все-ж таки повинен сказати слів скількись про архітектуру цієї містерії за-для того, щоб виразніший став логичний зв'язок між текстом її і пристроєним до її постановки методом сценичного втілення.

Містерія „Страсти Господні“ в тому вигляді, який вона має тепер при виставах в Оберамергау, містить у собі сімнадцять актів і поділяється на три великі частини, окрім того пролог і апофеоз.

Пролог складається із двох картин: „Вигнання Адама й Єви з раю“—цей початок всіх земних страждань людськості, і „Поклони перед Христом“—уповання на спокутування первородного гріха. Пролог містить у собі весь синтез християнства.

Перша частина містерії починається входом Ісуса Христа в Єрусалим і кінчається його арештом у Гефсиманському саді. Друга частина малює дальші події, що йдуть слідом за арештом, і на останці показує сцену суда перед Пілатом. Нарешті, третя частина містить у собі Голгофу, Смерть і Воскресення. Що до апофеозу, то її ми бачимо в сцені Вознесення Ісуса Христа на небо.

З цього короткого перелічення можна бачити, що містерія оця належить до типу драм, які мають багато картин, при чому дія драми переноситься в різні місцевості. Такі п'єси, як я вже казав вище, потребують постановки по методу „подвійної умовної сцени“ або „подвійної комбінованої декорації“. Та й справді бо, план постановки містерії „Страсти Господні“,—план, що поволі вироблювався, починаючи з середніх віків до нашого часу,—містить у собі всі ознаки й елементи вказаних методів.

Вистави містерії в Оберамергау, які до 1820 року, згідно з встановленим ще за середніх віків звичаєм, відбувались коло входу до церкви, тепер улаштовуються в спеціальному, збудованому по-за межами села театрі. Цей театр на вільному повітрі складається із двох сцен, або, докладніше кажучи, з просценіума і власне сцени.

Просценіум, передня частина помосту, завширки в 24 метри, висунуто наперед; при тому він не має поверх себе покрівлі і геть зовсім відкритий угорі (Дивись рисунок 35-й). Посередині його, — відступивши на вісім метрів углуб сцени від краю того місця, де звичайно знаходиться рампа,—міститься маленька сцена тільки в десять метрів завширшки. (Дивись рисунок 35-й і 36-й). Маленьку цю сцену збудовано ніби окремий будинок і вона уявляє із себе стильний портик, завершений угорі трьохкутним фронтом, що за окрасу має різні синарські (скульптурні) образи на біблійні сюжети. Ця маленька сцена крім того має спереду завісу, яка може підніматися, і за цією завісою під час дії та в







антрактах, міняють декорації та обстанову. Принаділено цю сцену звичайними театральними декораціями, які можна переносити з одного місця на инше. Тут виставляються різні епізоди „Страстей Господніх“, як-то: благословення апостолів Петра та Іоанна, сцена Респяття, Хрестна путь, Тайна вечеря, Вознесення й т. ин., й т. ин.

З обох боків маленької сцени, праворуч і ліворуч, збудовано два маленькі портики (арки); через їх проходять в улиці Єрусалима, що розташувалися позад їх. (Дивись рисунки 35-й, 36-й і 37-й).

З кожного боку поруч цих маленьких портиків поставлено будинки римського типу з перистилями (дахованками—ганками): праворуч—дом первосвященника Анни, а ліворуч—дом Пілата. Обидва доми на підвищеному місті, так що до перистилів підіймаються сходи. (Дивись рисунки 35-й і 37-й).

Наприкінці, ліворуч від дома Пілата й праворуч від дома первосвященника Анни, побудовано ще по одному перистилію, кожний з трьома арками. Перистилі ці трохи нижчі від домів Пілата й Анни. (Дивись рисунки 35-й і 37-й).

Всю цю декорацію збудовано, тоб-то вона являє так звану скульптурну (сницарську) декорацію, і розташовано її півкругом; в осередку (центрі) цього півкруга міститься маленька сцена, а по кінцях його з обох боків стоять домівки Пілата й Анни, а також два крайні бокові перистилі. Певна річ, що просценіум (перший план цілого театру) не має жодної завіси, а ціла сцена весь час стоїть відкритою перед очима публіки. За тло всієї вистави містерії „Страсти Господні“ слугує відкритий обрій з чаруючим краєвидом баварських Альп,—краєвидом, яким глядачі можуть любоватися, не сходячи з своїх місць.

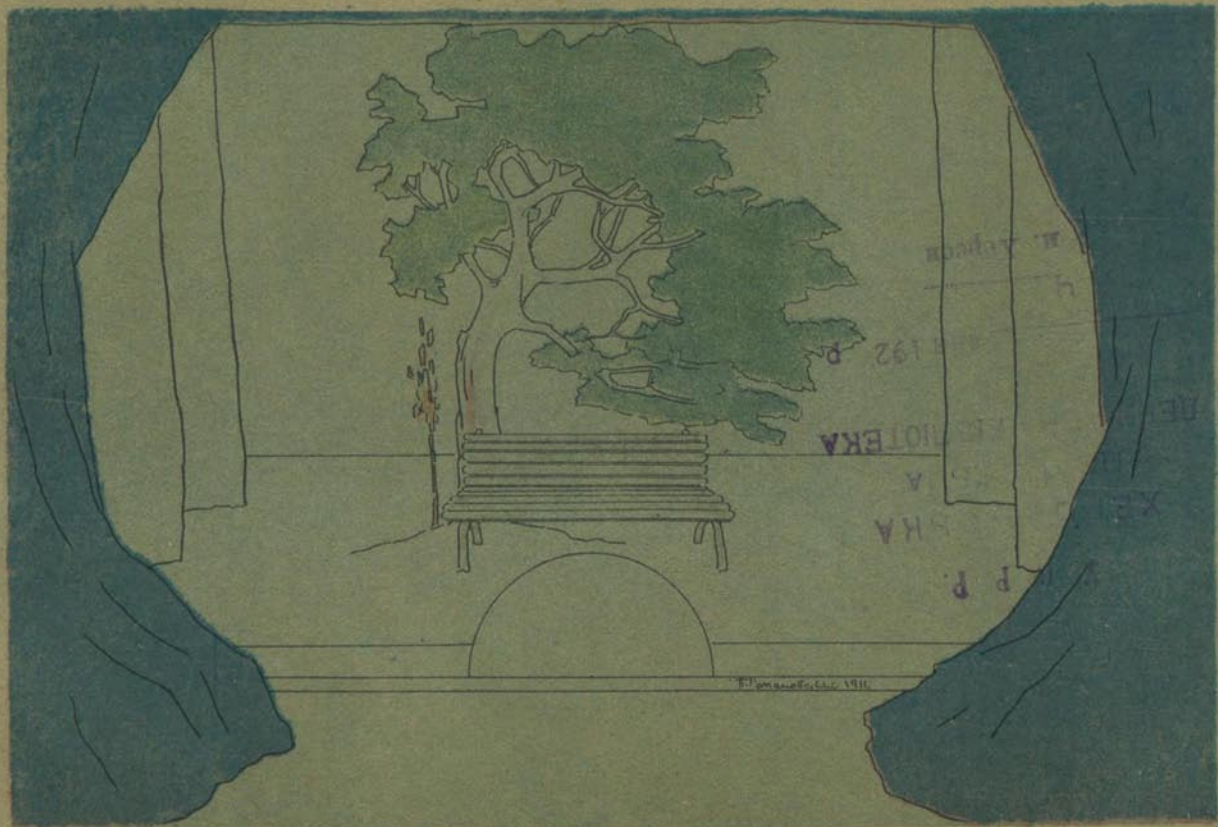
Дія містерії провадиться весь час то на маленькій сцені, то на просценіумі, переносячись з одної його частини до другої; драма розгортається то біля дому Пілата, то одночасно на маленькій сцені й просценіумі перед нею. Рисунки, що тут наводяться, дають можливість виразно уявити собі хід всієї вистави. На рисункові 38-ім окремо показано живу картину благословення апостолів Петра та Іоанна, рисунок 39-й—Тайна вечеря, рисунок 40-й—апофеоз—Вознесення Христове. Всі ці живі картини виставляються на маленькій сцені. На цих рисунках виразно можна розглянути звичайні театральні декорації, встановлені на „маленькій сцені“.

Здається мені, нема потреби довго доводити, що наведений приклад постановки містерії „Страстей Господніх“ в Оберамергау являє собою сполучення трьох методів сценічних постановок. Це й без того досить ясно. Справді бо, той факт, що на одній площі—одному майдані—одночасно зміщено скількись декорацій, у данному випадкові скульптурних (сницарських), як, наприклад: декорації домів первосвященника Анни й Пілата, Єрусалимських улиць то що, показує, що ми маємо перед собою метод „комбінованої декорації“ з додатком ще окремої „маленької декорації“, на котрій виставляються різні епізоди, що потребують зміни декорацій під час самого ходу дії містерії.

Існування просценіума з „маленькою сценою“ вказує на те, що тут приложено до діла й метод „подвійної умовної сцени“. Разом із тим, використання натурального пейзажа—краєвиду баварських Альп, яко загального тла всієї вистави, дає нам третій метод,—метод „постановки на вільному повітрі“.

Я не навожу инших зразків сполучення різних методів постановок, але кожний зрозуміє, що можливі різні їх комбінації: можна постановку „в сукнах“





Декорації художн.  
В. Романовського.



поєднати з „стилізацією“, в метод „симпліфікації“ внести „статуарність-скульптурність“ і т. ін., і т. ін.

Говорячи про містерії взагалі, не можна не відзначити того знаменного факту, що такого роду вистави спричиняються до збудження у глядачів незрівняно більшої вразливості,—вразливості або чутливості, яка наближається до якогось стану органічної злитості, поєднаності глядачів у залі до такого піднесення душевного зворушення, що немов наближають дух їхній до зрозуміння річей таємних і божественних, дає їм здатність прозирання в ці тайни; з цього погляду, такий театр має багато спільного з театром екстазів стародавніх греків.

Ежен Рігаль \*) каже, що вбожество декоративного мистецтва за середніх віків збуджувало в юрбі художню творчість і примушувало її самотужки утворювати картину, на яку тільки мається натяк у словах дієвих осіб п'єси. Христос середньовічної сцени, що мав за окрасу на голові золоту перуку, яко найвищу познаку тодішніх розкошів у театральних аксесуарах, не здавався проте глядачам смішним, а зрушував їхні душі аж до сліз; картини земних страждань сплітаються в містерії перед очима глядачів з мріями та надією на повне примирення й прощення в будучині, сповняючи їхню думку тихим захватом -замилуванням і смутком, що м'якшить серце.

Але нащо шукати прикладів так далеко, в середніх віках; можемо вказати на де-що більш близьке до нас. Багато п'єс Меріса Метерлінка мають у собі всі риси містеріяльних релігійних „дійств“ доби Середньовіччя або Відродження, бо з містики оцих періодів автор черпав свої твори. І от ця легка тканина найвних мрій і трепетного передчуття та сподівання, ця тканина, що ледве дається вловити в драматичних образах,— доводить наше сценічне прозирання до найвищого ступня напруженості, надаючи нам схожості з глядачами середньовічних містерій.

Містичний театр!.. Ось театр, що його не можна не вважати великонадійним. Нудота, безбарвність, нікчемність життя і жах смертельний—ось та рахуба, той підсумок, що можна скласти на схилі земного існування. Тим-то все, що викриває й виявляє приховану по-за цим усім красу й дзвінку доброгогласність, все, що хоч-би повними передчування натяками говорить про її існування, про існування всесвітньої гармонії,—все це сповняє душу кожного бадьорою радістю й невпинно вабить до себе. Зміцнення надії й радості—ось головні стимули успіху містерій і містичних п'єс, а зокрема й п'єс М. Метерлінка. Крізь звичайні діалоги розуму й чуття глядач відчуває більш урочистий, невпинний діалог людини з долею.

Як одгукнеться публіка сільського й народнього театру на такі п'єси?.. Твердо й глибоко вірю, вона прийме їх, мабуть, з невизначно доведеним до свідомості, але глибоким почуттям глядача; і що більш безпосереднім, що більш простодушним він буде, то сильніше вплине на нього така вистава, то більшу владу здобуде вона над його душею. Н. Бунаков, якому довелося багато працювати в царині питань народнього театру, каже: „Досвід показав, що найбільше припадають до душі глядачам з народа, найдужче приваблюють їхню увагу й зрушують їх ті вистави, які ставлять перед очі не звичайне повсякденне життя,

\*) Ежен Рігаль (Eugène Rigal) „Le théâtre français avant la période classique“.



а що-небудь визначне, одмітне од сірої буденщини... що-небудь, наприклад, прикметне трагічним чи героїчним характером або надзвичайно потішне — таке, що вражає душу й призводить до невпинного сміху“. Іншими словами кажучи, п'єса, що одбиває особисте повсякденне життя глядача з-поміж народніх мас, не дуже доходить до його серця, мало його зацікавлює; він прагне чого-небудь такого, що могло-б одтягти його душу на де-який час од буденщини, що захопило-б його, немов піднесло вгору над землею і хоча-б на момент єдиний дало-б йому хвилину коли не віри, то бодай надії на можливість здійснення ідеалів на землі. Він ніби хоче сказати разом із Ф. Ніцше: „У житті перед очима нам стоять похмурі нетри природи, нетри одвічного моря, бурхливого двиготіння, життєвого кипіння й клекоту, а в мистецтві повинні ми знаходити картину осяйну“.

Театр містеріального дійства приверне до людськості знову ті часи, коли боги оповідали людині казки своєю божественною мовою Символа. Звідки-ж може черпати такі казки театр?

З історії!.. Історія, що героїчно збирала уламки зруйнованих віттарів мистецтва, зможе дати конче потрібний нам матеріал. Звідти автори повинні черпати свої теми, звідти злине на них і натхнення. Кожна подія, що одійшла від нас у далечінь, огортається немов серпанком туманної невизначності, і що далі подія відходить од нас, то більше стає вона нам за щось таємниче, недомовлене, що вчаровує нас своєю нерозгаданістю казковою. Те замилування, з яким призводенням долі стріли широкі маси п'єси такого типу, навіть доволі буденної талановитості, промовляє за себе досить красномовно, без слів. Згадаймо хоч-би ту сповнену духовного прозирання увагу, з якою найзвичайнісінький обиватель слухав і приймав таку п'єсу, як „Чудо“ К. Формолера („Das Miracel“ Karl Formöller), виставлену Максом Рейнгартом у Берліні, (рисунок 41-й і 42-й), а тим часом п'єса ця особливої літературної вартості не має, але вона досягає головної мети мистецтва,—вона зрушує душу й будить думки, приневолює думати. Шукати і доходити вічного й нескінченного в усьому, що живе й рушиться, в усякому зрості та відміюванні, в усякому вчинкові й стражданні та безпосереднім почуванням торкатися самого життя й спізнавати його—ось що таке довічне мистецтво.

Я хочу сказати ще кілька слів про історичну комедію. Я мав у руках рукопис п'єси Л. Старицької-Черняхівської „Милость Божа“ і я вважаю цю п'єсу за зразкову в театральному репертуарі. П'єса ця прикметна тим, що на тлі незначної інтриги, заснованої на коханні, вона подає нестеменну з історичного погляду картину з побуту студентів Київо-Могилянського Колегіума. Дія п'єси стосується до року 1728-го й показує одвідини гетьманом Данилом Апостолом вистави, влаштованої студентами в конгрегаційній залі Колегії. Що найбільше збуджує цікавість до комедії Л. Старицької-Черняхівської, це вставлена в цю комедію з блискуче-влучного намислу автора старовинна п'єса й інтермедії \*) до неї; і п'єсу цю старовинну, і інтермедії, згідно з ходом комедії, виставляють уповні, з усіма відповідними театральними способами тих часів. П'єса ця належить перу Теофана Трофимовича, ось її повна назва: „Милость Божа Україну од неудононосимого іга лядського чрез сотника чигиринського Богдана Хмельницького свободившая“.

\*) Інтермедії автор комедії взяв із збірника Довгалевського.



От що говорить про неї в комедії Prologus (Пролог).

„Слишателі, вас трудити, любомудрих, смієм,  
„О предложених річах обявити мієм,  
„О мужности зацного гетьмана Богдана  
„Хмельницького, Чигиринського яснійшого пана.

„Той возніс наших смиренних козаків  
„Гордих-же з престолів низложив поляків,  
„Богатих тщих в рамі відпустив до Криму,  
„Хтівших нашу вольність нахилити до Риму,

„Ваше любомудрствіє о чем утруждаем.  
„Аще в чім погрішимо,—простити благаем“.

Нестемений з історичного боку текст уставленої п'єси, додержаність побуту епохи \*) утворюють чарівливу, правдиву й яскраву картину життя української інтелігенції вісімнадцятого віку і разом із тим дають глядачам відомости про норони та звичаї давнього призабутого минулого наших предків. Яка велика шкода, що п'єсу досі не надруковано \*\*).

Такого роду п'єси неоціненні для вистав у народньому театрі. Мабуть до них слід долучати лекції з роз'ясовуваннями й додатками, але, як що визнавати „навчальне“ значіння кінематографа, то оскільки-ж доцільніше й розумніше подати народові низку п'єс, що ставлять перед очі художні малюнки тих або інших моментів його історичної минувшини, малюють ці моменти з правдивим додержанням побуту й стилю й при тому—стилю не цілої данної доби взагалі, а як раз саме стилю повсякденного життя, аби народ вгледів і спізнав колишніх людей з усіма їх дрібними буденними звичаями, здобуваючи рівночасно, немов мимохідь, відомости про літературу, історію та ідеали стародавніх часів рідної країни.

## XI.

Пор „правдивість“ у театрі. Убрання. Де-що про моди. Клерон і Ристорі про вбрання. Література про вбрання. „Театральний стиль“ наших костюмерів. Убрання з пофарбованого полотна. Анілінові й діамінові фарби. Бугафорія, озброєння й меблі.

„Коли вам не пощастить у думці перейнятись певним характером, він ніколи не буде правдивим“. Така була гадка вславленого англійського трагика Генрі Ірвінга. Вимагаючи від автора правдивости, Г. Ірвінг при цьому ще й указує на конечну потребу для актора пам'ятати, що він уявляє із себе тільки окрему постать у цілій картині і що тією-ж правдивістю повинна перейнятися й ціла картина, при чому мальовничість цієї картини не повинна заступати суті п'єси, одтягуючи уяву глядача від її змісту.

\*) Побутові деталі автор комедії взяв із „Діаріушу генерального подскарбія Марковича“ (1728).

\*\*) П'єсу вже видала „Книгоспілка“.



Щоб бути правдивим, щоб нехибно втілити характер, актор повинен добре знатися на людських типах найрізноманітнішого характеру, він повинен до-ладу вистудіювати всі індивідуальні відміни, що стоять за притаманну прикмету різних верств громадянства за різних часів історичного життя тієї народности, яку змальовано в п'єсі. Він повинен не тільки спізнати, ба й глибоко відчуту душею нрав (вдачу) та звичаї доби, що її має втілити п'єса.

Той самий Ірвінг обстоює за історичною правдивістю деталей, вважаючи, що ретельне додержання їх надає творові більше переконуючої сили. Але, як увесь склад розумового й духовного життя кожного народу й навіть його залежність від иншого народу відбивається на його убранні, домовому начинні та взагалі на дрібницях повсякденного побуту, то добре стає в замітку, яку велику вагу має в загальній картині вистави питання про одягу, меблі й бу-тафорію.

Форма, колір, гатунок тканини, одміни барв і крою дозволяють нам увіяти собі ступінь культури народа, ступінь його художнього й духовного розвитку. Наприклад, довге волосся за часів Цезаря було за почесну ознаку, за символ вільности, через те й Цезарь звелів постригти волосся галлам, яких він звоював; отже, режисер допуститься грубої помилки в постановці п'єси, коли занедбає таку подробицю. За Людовика XII величезні чорняві й біляві перуки надавали своєрідних прикмет обличчам; за Людовика XIV вуси були привилеем виборних частин королівського війська; наприкінці, іноді спосіб зачіски допомагав одріжняти одну політичну або релігійну партію народа від другої, як от круглі голови та кавалери часів Кромвеля. У Парижі після здобуття Бастилії ніщо не могло втримати палких поривань до волі і поривання ці перш за все виявилися в одязі. „Геть усяке силування! Геть перуки й коси“—таке було гасло в моді того часу. Аристократи, перебуваючи в тюрмі, не хотіли цуратися своєї звички пудрити волосся й сходили на ешафот, звивши кучері на голові, але вільні громадяне французької республіки та їх товаришки з погордою й нехтуванням ставилися до питання про одіж. Однак і це недовго тривало. Незабаром виявились фертики-чепурни революції. Повстали типи „неспогаданих“ (incroyables) і „чудовних“ (mervéilles) добродіїв, що вживили собою образ елегантисти мандрівної голоти. З вузлуватим ційком у руках, з капелюхом, прикрашеним трьохкольоровою кокардою, з дивовижною краваткою на шиї, такі „неспогадані“ пани, перейняті почуттям власної своєї пристойности, похажали по Парижу, розглядаючи юрбу за допомогою лорнетки. А „чудові“ добродіїки в своїх убраннях, що трохи не з повітря були зіткані, та в своїх на прочуд великих капелюхах дивували увесь люд, призводячи до загального гомону та галасу.

Я думаю, що цих кілька рядків досить, щоб довести всю вагу та значіння нехибного принаділення дієвих осіб п'єси убранням, відповідним даним історії. Коли ми в театрі вимагаємо, щоб декорації були в злагоді з духом епохи, то тим більше повинно ставити такі вимагання уборам актора. Я навіть сказав-би, що вбрання передніше за декорації: в ньому виявляється часто індивідуальність людини, це надто яскраво виразно стає в замітку в побутовому й своєрідному сучасному вбранні: зодягніть персонажи п'єс Островського в сурдуги та жакетки,—і, хоч-би як грали актори, а все-ж таки безповоротно загинуть яскраві образи Кулигіна, Гордія Торцова, Карпа...





Постановка  
Г. Гаєвського.

Декорацій художник.  
С. Худякова.



Мені можуть закинути, що гра актора повинна примусити глядача забути недоладности вбрання, що Гарик \*) грав Макбета у французькому жупані й на голові мав перуку з приточеною кіскою; але геній на все спроможеться. Він і в кожній брудній корчмі примусить вас вглядіти золотосяйне небо й відчутти пахощі троянд. Тале-ж то геній, що сам один із себе творить нові форми, вибудовує нові світи, які досі не існували. А ми говоримо про пересічних, скажемо навіть,—про добрих акторів—та й годі.

Французька акторка Клерон\*\*) у своєму щоденникові писала: „Я пишу, щоб усі актори, а надто акторки, звертали як найбільшу увагу на своє вбрання. Вбрання не помалу спричиняється до ілюзії глядачів і допомагає акторові дібрати потрібного для його ролі тону“.

Театр для найбільш вибагливого ума уявляє із себе сполучення всіх родів мистецтва і повинен виявити знаття історії, звичаїв та поведінки кожного народу. Легкість і прозорість жіночих убрань революційного періоду у Франції та взування сандалів замість черевиків зробили ходу, поставу й по́рухи дам жартовливожвавими й легенькими, немов повітря; зате статечність убрань і довгі трени часів Імперії примушували їх рухатись величніше, а важкі фіжми з шовкового, золотого або срібного злотоглаву, неймовірної ваготи, з робою, вкритою грубими брижами половини XVI в., схожими до труб органа, робили французьких жінок зовсім малорухливими; хода їхня скидалася на рухи черепахи. Таким чином, убрання та крій його мусять одбитися і на пластичному боці сценичної картини.

Режисер, споряжаючи одіжну, так мовити, сторону п'єси, наготовляючи все потрібне для п'єси вбрання, повинен все-таки не спускати з пам'яті, що, хоч історична правдивість убрання конче потрібна, але й тут належить додержувати міру доброго смаку. Як у декораціях повинно схоплювати тільки загальні характерні риси епохи,—тільки головні, істотні, яскраві особливости, що відбивають її дух,—так і в убранні, і в обстанові, і в аксесуарах слід додержувати того самого принципу. Археологія на сцені не тільки не потрібна, ба й навіть шкодлива: відтягаючи глядача від істотного елементу, від головної ідеї п'єси, вона дасть перед зверхній картині й упосліднить власне драму, а цього цурається справжнє мистецтво, що повинно панувати в театрі. Безумовний реалізм на сцені остільки мало бажаний, оскільки мало відповідні до вимог справжнього, вищого мистецтва фотографічні відбитки краєвидів природи. Не можна дбати тільки про красу, мальовничість та археологічну достеменість, треба насамперед пильнувати правдоподібности; тоді яскравіше відтінятимуться своєрідні притаманні прикмети й життєва правда. Не можна призводити до того, щоб кравці й маляри-художники упосліджували акторів і автора; для цього треба зовсім не знати ціни мистецтву і зовсім його не шанувати.

Вага вбрання для естетичної культури кожної історичної доби неоціненна, але в житті народів були й такі часи, що я їм приложив-би назву справдешнього шаленства моди: в XV столітті чоловіки декольтували свої плечі, потилиці й

\*) Гарик (David Garrick) славетний англійський актор (1716—1779 р.).

\*\*) Відома французька акторка Клерон (народ. 23 січня 1723 р.), авторка книжок: „Memoires et faits personnels de m-lle Clairon, actrice du théâtre français, écrits par elle-même“. Paris 1822 і „Réflexion sur la déclamation théâtrale“.



руки, немов жінки; і убрання мало спричинитися до того, щоб більшою стала схожість між постатями тієї та другої статі. Істнували навіть підроблені груди для чоловіків. У XVI столітті на чоловіче вбрання, на самісінькі пишні штани з буфами йшло більш, як 130 локтів матерії,—певна річ, що такі вбрання набірали характеру карикатури.

Режисер має за обов'язок змякшити такі прикрі та гострі тони: тонкий відтінок мистецтва полягає в одній невлонимій прикметі—в стриманості. Просте наслідування не можна ще вважати за правдивий метод. Кінцева мета мистецтва—це краса. Правда-ж сама по собі є тільки елементом краси; показувати тільки явища ниці та грубі—це значить принижувати мистецтво. Хай тільки згадаємо хоч-би ті самі жіночі французькі середньовічні вбрання і заразівінько розберемо, що часто історична правда й художня краса зовсім не йдуть у парі. Іноді вбрання, з історичного погляду нестемно правдиво виготовлене, такою мірою стає на перешкоді рухам актора, остільки заважає йому вільно говорити й діяти на сцені, що краще порушити історичну правдивість убрання, але дати зате акторові можливість виконати свою роль яскраво, не завдаючи собі клопоту через незручність одягу, та виявити як найкраще перед глядачем ідеї автора.

Не треба душити археологією глядача, що прийшов здобути собі втіхи з поетичного твору, не треба відтягати уваги цього глядача від п'єси різнобарвистими вбраннями, процвітаними-мальованими декораціями та надзвичайною виставкою обстанови мебльового магазину. У мистецтві на першому плані завжди стоїть особа людська, а не мертва рама.

У сучасних п'єсах убрання має не меншу вагу, і режисер, підготовлюючи п'єсу, повинен яскраво й виразно бачити в думці, в уяві своїй дієву особу в усіх її зверхніх деталях. Убрання кожної людини своїми дрібними, індивідуальними подробицями, способом носити його—визначає характер людини, її уподобання, звички, її розумове й духовне життя.

Усі великі актори, що впливали на глядача силою свого таланту, звертали особливу увагу й на вбрання. Коли Генрі Ірвінг виставляв „Коріолана“ Шекспіра, (в 1879 р.) він притяг до постановки цієї п'єси художника Альма-Тадема, який на підставі статуї і уламків потрапив відновити брижи й тканину римської тоги і через те дав можливість Ірвінгові показати публіці видовище чарівної краси, видовище, зогріте огнем таланту й натхнення; картина знайшла собі раму: внутрішній зміст гри артиста гармонійно переплівся зі зверхністю форми.

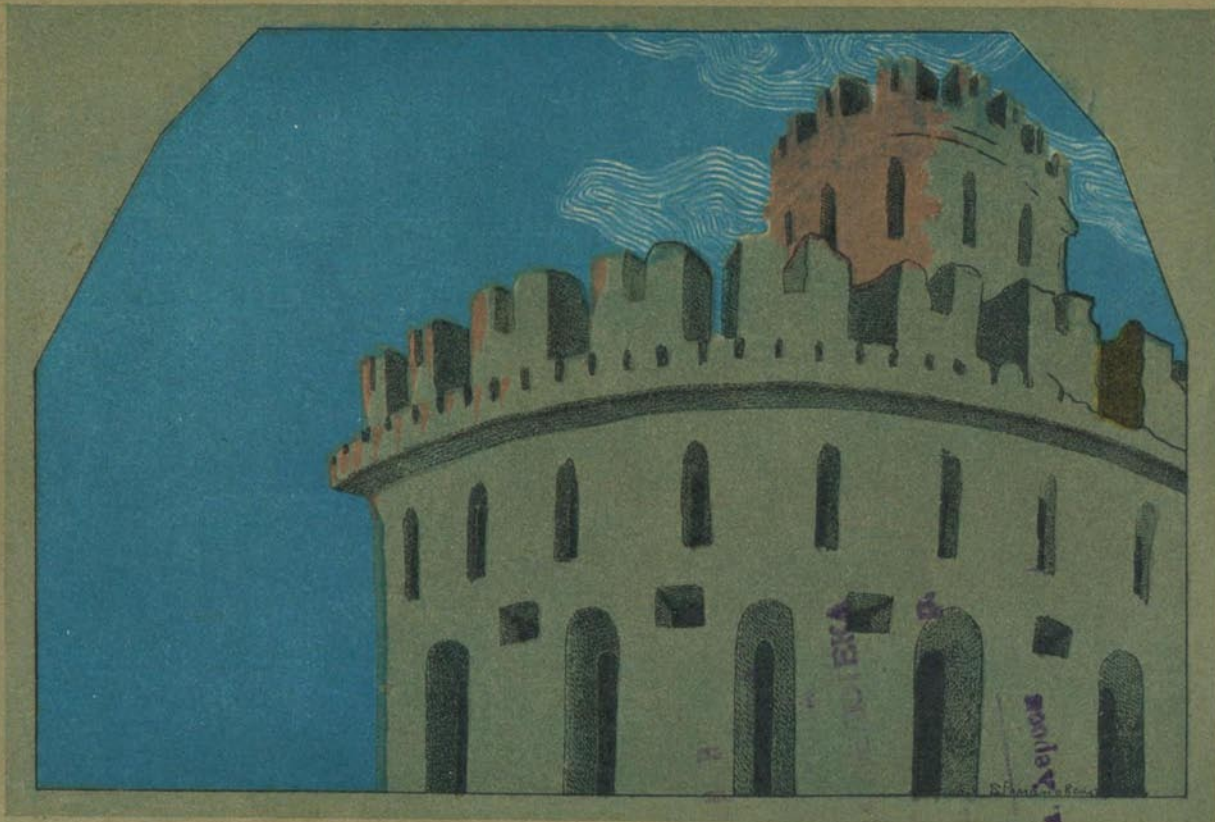
Ось з якою пильністю та логичною обґрунтованістю, виходячи з психологічної суті своєї ролі, славетна трагічна акторка Ристорі\*) обмірковувала своє вбрання для ролі Марії Стюарт:

„Між людьми йде багацько різних оповідань про те, в якому вбранні була Марія в ту мить, коли її страчено; та маються підстави гадати, що більшість цих оповідань належить до вигадок.

Де-хто наполягає, що вона йшла на страту, прибравшись в жалобне вбрання з усією королівською пишнотою. Як описує Шілер, вона йде на страту в багатому білому вбранні, з короною на голові, у довгому чорному серпанкові і з хрестом

\*) Аделаїда Ристорі, славетна італійська акторка, на світ народилася 1821 року, авторка „Ricordi e studi artistici“.





Дія IV, сцена VII.

Декорації художник  
В. Романовського.



у руках. В останньому оповіданні, як мені здалося, дві обставини мало складаються на правду.

Насамперед, чи-ж можна няти віри тому, щоб такий вигляд мала жінка, яку завдано до вязниці в тих літах, коли гіркі вражіння полишають по собі надто глибокі сліди? Чи-ж можна припустити, що такою була ця Марія після дев'ятнадцяти років катування й сліз,—та Марія, яка мусіла просити добрячого Мельвіля допомогти їй зійти по сходах, що вели до місця страти, бо коліна її набрякли й опухли від шкідливої вохкості помешкання, де її держали в полоні? Неможливою здається думка, щоб ця страдниця в повному розумінні цього слова могла голубити в серці гордовите бажання вразити своєю хорошою вродою тих, хто мав її побачити в-останнє.

По-друге, Марія не могла з'явитися на місце страти в такому вигляді без згоди Єлизавети. Та чи-ж можна уявити собі, щоб така жінка, як Єлизавета, попустила своїй супротивниці виказатись тією принадою, яка більше, ніж щонебудь инше, роздмухувала вогонь зненависти в серці Єлизавети? Переконавання, що мої сумніви мають рацію, вкоренились у мене, скоро тільки я взялась до студювання трудної характеристики Марії Стюарт.

На першій уже виставі я взяла на себе в четвертому акті таке вбрання, яке, на мою думку, найбільше було відповідне до історичних даних. Сприятлива нагода дала мені можливість бути на виставці, влаштованій в Англії року 1857. Для цієї виставки було зібрано з цілого світу все, що торкається долі Марії Стюарт, і всю цю справу доводив до діла археологічний інститут, що мав захист і допомогу від його ясновельможности принца Альберта, чоловіка королеви Вікторії.

Там зібрано було коштовні речі, що належали Марії Стюарт аж до останньої хвилини її життя й збереглися по-між стародавніми шотландськими родинами, які не цурались своєї прихильности до неї. Між иншими речами були там пацьорки, з якими вона молилась; вони були із блакитної та білої склиці; я-ж, щоб вони більше вражіння справляли на сцені, зробила їх із золота. Було там ще покривало, що його вона мала на голові, як сходила на ешафот; його було виткано золотом і білим шовком та на всіх його чотирьох сторонах, яко прикраса, стояв королівський герб.

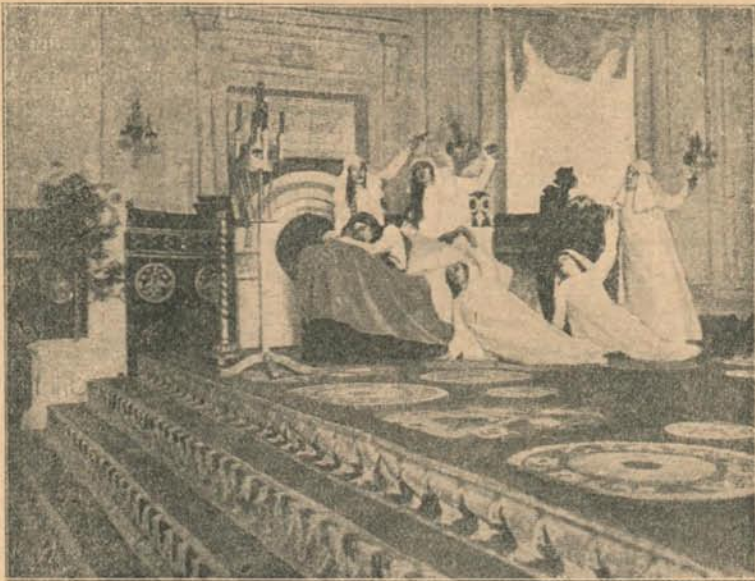
По-між численних малюнків, що давали її образ у ріжних убраннях, був один, якого правдивість треба вважати за безперечну, бо цей малюнок зроблено було у кілька день по її смерті. Образ цей живим вразом вразив мене, а й досі заховався в моему серці. На ньому бачимо страту бідної королеви в Фотрингії, і він являє собою твір художника Мешенса.

Марія стоїть вбрана в чорну оксамитову сукню, накинувши на плечі плащ без рукавів, як був тоді звичай носити. На шиї—біла фреза. На голові—убір із білого мережива такої форми, яку я описала вище, а біле покривало, що про його я теж уже говорила, вкриває її од голови до ніг. На шиї маленький хрестик із слонової кости, а на грудях два невеличкі ланцюжки еднають поли її довгої одежі. Умови сцени примусили мене трохи змінити цю зачіску і вбрання, щоб не підкреслювати їх чернечого характеру. У руці вона держить хрест з Розп'яттям...“\*)

\*) Цитую з мемуарів Ристорі.



Рис. 24. „Франческа да-Риміні“ Г. д'Анунціо.



Постановка  
Н. Вєреїнова.

Постановка на естраді.

Бачите, як тонко, розумно й логично обмірковується убрання акторкою Ристорі, якої великої ваги надає вона гармонії між зверхнім образом королеви й її внутрішньою драмою?!

Річ видима й зовсім зрозуміла, що вбрання юрби на сцені повинні бути такими самими, як і вбрання головних дієвих осіб. Непрощенту помилку роблять ті режисери, які вбірають на сцені королів трохи чи не в рубі тільки тому, що цю ролю грає „вихідний“ актор, а селянина часом зодягають у свіже, новеньке, хупаве вбрання, скоро в ролі його виступає перший персонаж. Загальне вражіння, гармонія усієї цілоти п'єси або її ансамбля повинні бути головною метою змагань режисера.

З величезної кількості книг що до історії убрання, книг дорогих і мало приступних режисерові невеличкого, а надто селянського театру,—я-б радів користуватись з трьох видань, що й ціну мають невелику, як що рівняти до інших, та й усякі запитання театрального діла розв'язують добре, не лишюючи слів нічого неясного, вичерпують, як-то кажуть, їх трохи чи не вкрай. Це: 1) „Zur Geschichte der Kostüme“, видання Брауна й Шнейдера (Мюнхен); 2) „Die Mode“ з малюнками Оскара Фішеля, текст Бона, видання Брукмана (Мюнхен). Вийшло п'ять томів: XVII, XVIII і XIX (3 томи) століття і 3) „Костюм“ О. Комісаржевського, видання журналу „Театр и Искусство“. Остання має компілятивний характер, але подає багато малюнків (більш, як 1000 малюнків) і коштує дуже недорого (3 крб. 50 коп.)\*).

\*) Тепер ці книжки коштують багато дорожче.



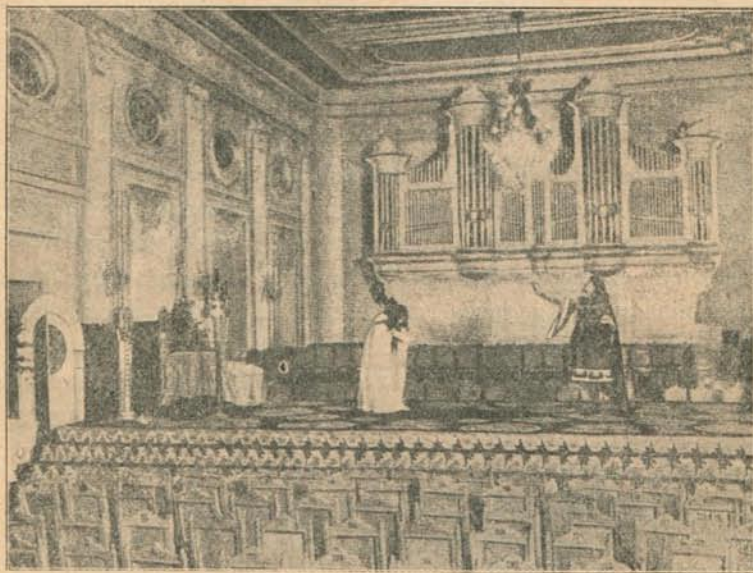
Виключно жіночі вбрання XIX віку можна взяти також із книги „Un siècle de modes féminines“ (1794—1894). 400 убрань пофарбованих, видання G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris 1896).

Гардероби магазинів, що видають вбрання людям на якийсь час на вжиток, а також і гардероби багатьох наших театрів напхом понабивано вбраннями, зшитими без усякого знання діла, і режисер повинен уважно пильнувати та з усієї сили боротись, щоб на сцену не подавалось убрань, виготовлених у „театральному стилі“, тоб-то в стилі, витворенім неуками-невігласами кравцями згідно з запліснявілими традиціями костюмерного ремесла. Такі вбрання нагадують лахмани машкарових публічних балів, де циганка, туркєня та еспанка так само далеко від історії, побуту й правди, як „Богемія далека від моря“.

На початку XVIII століття театральні вбрання поділялись на три традиційні категорії: римські, турецькі та сучасні; в одєжу одної з цих категорій мусіли вбратись виконавці навіть і таких п'єс, що нічогосінько спільного не мали ані з Римом, ані з Турцією; т'але-ж і тоді, хоч ніякісіньких не було відомостей та знання що до історії убрань, все-ж таки виявлялися особи, як, наприклад, відома німецька акторка Кароліна Нейбер, які боролися з цим лихом; тим більше ми, що живемо за культурніших часів, і поготів повинні докласти всіх силкувань, щоби зробити з театру храм краси і правди.

За наших часів, коли матеріял, потрібний для історичних убрань, такий дорогий, найірактичніше лагодити вбрання з бавовняної матерії-дранки\*) або по-

Рис. 25. „Франческа да-Риміні“ Г. д'Анунціо.



Постановка  
Н. Єврейнова.

Постановка на естраді.

\*) Увага перекладчика: „дранкою“ в де-яких повітах України зветься як раз той га-тунок бавовняної матерії, що має російську назву „бязь“.



лотна, розмальованого художником-декоратором. Для розмальовування беруть так звані анілінові та діамінові фарби. Їх перевага, доброта в тім полягає, що вони дають дуже інтенсивні тони і не обсипаються, але вони сильно в'їдаються, всмоктуються в тканину і через те не можна ні зафарбовувати одну фарбу якоюсь иншою, ні змивати фарби. Тим-то праця коло фарбування зшитого вбрання потребує великої уваги й ретельности виконання. Окрім того, анілінові фарби досить хутко вигорають від сонця.

Найкращий спосіб загальне тло вбрання розмальовувати аніліновими фарбами, а мережку й орнаментику (наприклад, для злогоглава) розмальовувати каруковими фарбами, додаючи до карукової води\*) гліцерину, який робить карукову фарбу не такою крихкою, і пофарбовані місця менше лупитимуться. Певна річ, що ткани вбрання не ґрунтується. Хто цікавий докладніше спізнати це питання, тому вказую на статтю А. Сальникова „Фарбування тканин у фарбярні СПб Імператорських театрів“. („Ежегодник Императорских театров“, 1911 р., кн. 2).

Усі принципи, викладені мною з приводу питання про спорядження вбрань для акторів, повинні також стати за основу споряджання („монтажа“) для п'єси меблів, зброї, бутафорії та ріжних аксесуарів, — ріжного розбору додаткових речей, потрібних для постановки п'єси, тим-то, одбігаючи повторень, про це розводитись не буду.

## ХП.

Музика, співи й танці в драматичній п'єсі. Збірники драматичної й побутової музики. Вага музичної ілюстрації для п'єси.

Конче потрібно ще мені сказати де-кілька слів про додаткові елементи п'єс: про музику, співи й танці, що трапляються в багатьох п'єсах.

Шопенгауер казав: „Die Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist“;\*\*) справді бо, звязок між релігійним світоглядом і загальним настроєм даного народу за якоїсь певної пори його існування, з одного боку, та його музикою, з другого, — визначається своєю безперечністю. Цей звязок вказує на взаємовідносини, обоюльні впливи між музикою та иншими галузями духовної діяльности людськості: релігійний настрій, рівень розумового й морального розвитку відбиваються на музиці. Порухи тіла або жести, скрики, слова виявляють відчуття людини. У міру того, як ускладнюються, складнішими стають вражіння, почуття й настрої, —

\*) Карукова вода: 1<sup>1</sup>/<sub>8</sub> ф. найкращого каруку ламають на друзочки, вєспають у відро води (на пуд перевареної води — 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ф. каруку), ґріють аж поки карук розпуститься, розмішуючи мішанину паличкою. Треба пильнувати того, щоб карук добре розпустився в воді та не перекипів. Карукова вода повинна так згуснути, щоб драґлі валипали по-між пучками. Гліцерину треба додати на відро води три великі ложки, що вживаються, як їдять борщ то що. Можна додати трохи й крейди. Такою водою розбавляється хоч яка фарба, та фарби неодмінно потрібні сухі й добре, старанно перетерті.

\*\*) „Музика — це мелодія, для якої весь світ буває за текст“.

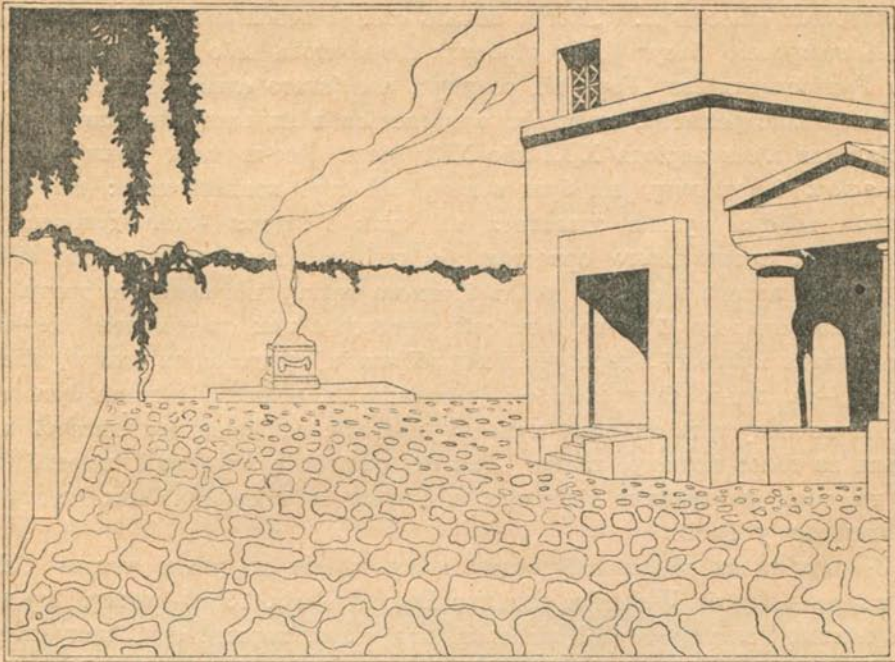


розвиваються й засоби, що виявляють внутрішній світ людини; жести або порухи обертаються в міміку й танці, скрики—заступаються поспівом, мелодією.

Кожна національність, кожний народ, кожна епоха має свою музику, що позначається своїми індивідуальними рисами і становить невідлучну, притаманну їм прикмету. Як палка жагучість музики, співів і танців еспанця уявляє собою його властиві й характерні риси, так само млосна повільність, делікатна млявість і пестлива млість східної пісні складають яскраву деталь, барвисту подробицю життя араба або мавра. Коли похмурий колорит середньовічних мелодій церковної музики відбиває на собі аскетизм і релігійний фанатизм епохи, то так

Рис. 26.

„Царь Един“ Софокла.



План постановки для невеличкої сцени.

*Проект спілки німецьких режисерів.*

само хунаві насторалі, доладні гавоти й маїрні менуети можна вважати за типові для часів Людовика-Сонця.

Режисер, що бажає осягти „стильності“ вистави, повинен погодити, привести до згоди всі елементи п'єси, щоб вони перейнялись загальним настроєм і духом епохи й явили собою одно суцільне ціле, ставлячи перед очі гармонію поєднання кольорів, звуків, настроїв та переживань і правдиво відбиваючи духовну, розумову й моральну сторони життя дієвих осіб п'єси.

Не слід зловживати, запроваджуючи до п'єси занадто багато музики. Вона не повинна переривати й спиняти дію й розвиток драми, набуваючи характеру дивертисменту. Не треба обертати драму в оперу. Музика—ілюстрація до драми та й годі.



Музичні сцени й співи в п'єсі повинні брати по змозі з композицій тієї епохи, що показується в драмі; танці повинні бути танцями тієї самої епохи, і, крім того, повинні перейняти настроями, що їх переживають герої п'єси. Як гротеск, рейнлендер, таван, болеро, тарантела мають свої власні пахощі краси і свої одмітні прикмети, яко танці, так само й музика кожного віку має свій особливий специфічний колорит.

Завдання режисера стає далеко легше, коли йому в допомозі стануть спеціалісти композитор і балетмейстер: перший утворить музику, другий скомпонує танці, але, коли таких помічників нема, то режисер сам повинен подолати всі ці труднощі.

Нетрудно, певна річ, роздобути ілюстрацію для „Гамлета“ або „Снігової дівчинки“ („Снігурочки“) Островського; трудніше відшукати романс „Коли смуток мимоволі сльозою“... („Когда печаль слезой невольной...“) музика Кочубей для „Машкарового балу“ („Маскараду“) Лермонтова або вальс, скомпонований самим Грибоедовим для „Горя від розуму“; але багато сливе непереможних перешкод натрапляє режисер, коли він намагається відшукати справжній музичний матеріал для п'єси періода X, XI або XIII віків. Все-ж таки режисер має за обов'язок і в такому разі бути в потрібній мірі компетентним: він не може в справі вибору музики здаватися на смак і знання часто доморослого капельмейстера театрального оркестра, бо цей капельмейстер не відає ні епохи, ні характеру автора п'єси, ба навіть і самого тексту драматичного твору.

Єдина рада, що її може дати собі режисер з цим становищем, це—самому набути знання музичної літератури, і хоч збірників, присвячених історичній музиці, небагато,—та все-ж таки вони є і, вивчивши їх, режисер зможе бути спокійним. Він не попустить на таку кумедну пригоду, як виконання дитячої хорової пісеньки на голос модного танця „Pas de quatre“ в історичній комедії, а пригода ця таки насправжки відбулася в одному з найвизначніших театральних „підприємств“ у Росії.

З-поміж таких збірників я надто можу подати до уваги читача „Echos du temps passé“ Wekerlin, видання Durand (Paris, 1888)—книгу, що вийшла двома томами і містить в собі пісеньки, мадригали, хорали, арії, менуети то що композиторів від XII аж до XVIII віку. Ці два томи пореважно вогальної музики дадуть режисерові силу-силенну конче потрібного й коштовного матеріалу.

Той-же Wekerlin видав збірник „Pastourelles“ (Romances et chansons du XVIII siècle).

Італійські, здебільшого неаполітанські пісеньки та мелодії можна знайти в збірникові „Eco di Napoli“ (150 celebri canzoni raccolte dal Maestro Vincenzo de Meglio, видання Ricordi, в 3 зшитках).

Багато музики для танців історичних і своєрідних режисер знайде в збірникові Langia, видання Peters, „Ausländischer Liederchatz“.

„Музика до жидівських народніх пісень“ М. Варшавського подає небагато, але досить своєрідного й побутового матеріалу.

Що до української музики, то побутова народня пісня знайшла собі сливе повного виразника в особі М. В. Лисенка в його „Збірниках українських пісень“. („Сборники украинских пьесен“). Де-що знайдеться в збірникові Рубця „Збірник українських пісень“. Найбільших труднощів тут зазнає режисер, коли заходиться відшукувати справжній історичний матеріал, бо окре-



мого, приведеного до системи збірника історичної української музики немає, а поодинокі речі, коли й трапляються, то в різних збірниках: є й у Лисенка, є й у Янгала (в його двох випусках пісень), де-що знайдеться в Бігдаля (в збірниках „Чорноморських українських пісень“ у 12-ох випусках), є й у Кошиця („Дума про Нечая“), але все це розкидане, і тепер припадає пильна потреба видати спеціальний збірник історичної української музики. Сподіваймося, що, коли не такий збірник, то хоч систематичний покажчик вищевказаної музики не забариться вийти між люде.

У кожному разі, даючи музичну, вокальну або хореографічну ілюстрацію до п'єси, режисер повинен погоджувати її з епохою, що в п'єсі змальована, і, коли нема змоги добути нестемений історичний матеріал, режисерові слід подати музику, яка од початку до кінця додержує тон, відповідний до духу епохи, і сповнена тим самим настроєм, що його переживають дієві особи п'єси; таким чином режисер потрапить дійти до того, що вистава далеко дужче буде вражати глядачів, сильніше доходити їм до серця, або, щоб сказати більш по письменному, режисер надасть більшій силі здатності глядачів схоплювати вражіння вистави.

Особного роду пахощами й поезією повіє зі сцени, коли в п'єсі, що ставить перед очі життя 30-40 років минулого століття, наприклад, у п'єсі І. Тургенева, залунають зі сцени, ніби перли, пасажи фортепяно, розливаючи навкруги чисті й повні чаруючої звабливости ноктюрни Фільда, композиції Герца, Делера, коли почуємо дзюркотливий, сповнений млости вальс Ланера, або розкотиться дзвінка, немов викована мелодія Гумеля. Сповнена якоюсь млістю ніжність, щирість, найвність і радість наших бабунь, їхні сльози тужливі, вся їхня душа, всенька істота огрійлива ринуть на нас зі сцени і, слухаючи музику, ми яскравіше, повніше та з більшою свідомістю відчуємо й переживемо разом з акторами тонке мереживо сентиментальної драми тургенівських персонажів.

Рис. 27.

„Ночліги“ Стаховича.



Постановка на вільному повітрі.



## XIII.

Кабінетна праця режисера над п'єсою. Творчість режисера. План постановки. Обстановка сцени. Рисунок плану декорації. Розрізи плану декорації. Многокутні павільони. Надмірності в задумах режисерів.

Єдине правдивий погляд на драматичне мистецтво той, що його не можна вважати за утворювання на сцені окремих ролей, а треба на нього дивитись, як на утворювання цілої п'єси. Отже, воно не уявляє собою немов підсумка художніх елементів самої-но акторської умілості: декламації, мімо-пластики, гриму й справи з убранням; зміст драматичного мистецтва—складніший, бо до нього треба долучити й всі елементи, складові частини режисерської умілості, як от: утворення „mise en scène“, планування п'єси, народніх і велелюдних або масових сцен, декорацій, обстановки, озброєння, ефектів світла, музики, танців, іншими словами кажучи, конче треба долучити до драматичного мистецтва весь проект так званого „монтування“—спорядження п'єси, тоб-то все те, що вже належить безпосередньо до творчої праці режисера.

Що ближче й тісніше з'єднуються ці елементи з елементами творчості актора, що менше згадуватиме глядач під час вистави про режисера, який має за обов'язок керувати психологічним і драматичним боком вистави й утворювати зверхню її форму, що більше глядач буде з'ясовувати вдатність вистави тільки хистом акторів, які в ній беруть участь, тим, значить, повніше буде досягнуто ансамбля, загальної гармонії всього, що відбувається на сцені, і тим з більшою бездоганністю здійсниться мета театру—постановка п'єси. Режисерська праця—праця по-за лаштунками,—прихована і глядач приймає її душею та відчуває не свідомо, в гурті всіх інших елементів п'єси, в ансамблі і в непорушній гармонії та стильності всього виявлення п'єси на сцені.

Яким-же побитом режисер може наблизитись до осягнення цієї мети? На жаль, докладної інструкції, визначених і викінчених законів і норм режисерської праці дати не можна так само, як немає змоги взагалі дати математично докладні закони художньої творчості; можна тільки позначити шляхи, провідні нитки, що допоможуть вийти на широку путь досягнення єдності художніх силкувань всіх осіб, що беруть участь у виконанні п'єси. Думання образами, творча інтуїція, виборний смак, чулість, знаття психології творчої праці актора, внутрішній художній імпульс та вміння використати потрібний для його вживлення або матеріялізації сценичний матеріял, повинні єднатися разом в особі режисера і ці данні стануть йому в пригоді, коли доведеться зводити до купи, сполучати між собою силкування поодинських художників сцени, керуючи або регулюючи ці силкування в зв'язку з загальним завданням „ансамбльового“, суцільного художнього виконання літературного драматичного твору.

Фундатор шверинської академії акторів, Конрад Екгоф\*) в одній із промов своїх про мистецтво актора казав: „Коли мандрівник подається у пустиню, не довідавшись попереду гаразд, якої саме дороги треба в цій мандрівці держатись,

\*) Шверинську академію акторів założено було 5 травня 1751 року і за фундатора її був актор К. Екгоф, член трупи Шенемана, що колись був товаришем славетної Кароліни Нейбер в її трудах і заходах.





Патуральні декорації.

Театральні декорації.

Ось кілька фотографій, що показують ті-ж самі сцени в постановці  
 і на вільному повітрі й на сценах паризьких театрів.

Вгорі „Царь Едип“ в м. Оранжі та у Французькому театрі;  
 вище „Самаритянка“ в Котере й у театрі Сари Бернар;  
 внизу „Поліфем“ в Котере у Французькому театрі.



то йому здаватиметься, що пустині цій і краю немає; що-разу, як натрапить він розпуття, поторопіє й ради собі не дасть, кудю далі братись і нескінченно блукатиме він, марне силкуючись натрапити на правливу стежку. Навпаки, той, хто задалегідь дізнався до-ладу про правдиву путь, хоч і доведеться йому потрудитися тяжко, а все-ж таки призначеного часу досягне він жаданої мети“.

Викладаючи далі відомости що до ходу режисерської праці, я маю на меті саме як раз тільки „завістити людей про дорогу“ та жодною мірою не візьмуся до перелічування твердих, непохитних регул або норм режисерської умілости. Таких норм власне немає та й не може бути. Тут існують тільки певного роду уміння та навички, що до них дійшли так званим емпіричним способом, способом досвіду, на самому ділі досвідчившись про користь цього уміння й навичок, і знання їх через те може стати в великій пригоді кожному новакові режисерської справи, бо допоможе йому привести до системи й порядку окремі складові частини тієї великої праці, що зветься постановкою п'єси. Додержування системи в праці дасть режисерові той конче потрібний йому спокій і ту впевненість, що без них ніяк спірно з добрими наслідками провадити спроби — репетиції п'єси; та-ж система навчить режисера взагалі ставитись лагідно й делікатно до роботи акторів, що беруть участь у спробах, бо цим акторам надзвичайне нервово зворушення під час репетицій і без того збаламучує душу, а душевний нелад стає на перешкоді надто молодим працівникам з належною уважністю творити свою ролю і призводить їх до мимовільних помилок, що їх вони роблять несвідомо, сами того не счуваючи.

Попереду, перше, ніж братися до спільної з акторами роботи, режисер має за обовязок пильно вистудіювати п'єсу, вивчити її з такою бездоганністю, щоб для нього не тільки не лишалося в цій п'єсі яких-небудь невиразних, незрозумілих місць, ба навіть щоб уся вона постала йому перед душею, в думках і уяві, як щось зовсім викінчене й суцільне і що до внутрішнього психологічного змісту, і що до зверхньої форми, образної та стильної. Кожну дієву особу, кожний порух на сцені, кожну подробицю він повинен вбачати душею, як реальний викінчений образ в усіх дрібницях. Режисер повинен при тому не тільки вивчити п'єсу, але й підготуватись до того, щоб дати певну, категоричну відповідь і пояснення на кожне питання актора,—питання, яке може торкатись даної п'єси взагалі, її епохи, гриму, убрання, зверхнього трактування ролі та її психологічного змісту.

Тільки тоді, коли режисер одбуде оцю попередню та найважливішу роботу, може він братись до утворення плану постановки.

Вже під час першої читки п'єси режисерові уявлятиметься той або инший метод постановки, а, вивчивши п'єсу докладно, він візьме той або инший принцип постановки за вихідний пункт і стане до роботи з декораторами, костюмерами, бутафорами та иншими техниками сцени, маючи на меті утворення обстанови п'єси. У звязку з епохою він поставить певні завдання костюмерові, бутафорові, спеціалістові меблювання; певна річ, і художник-декоратор візьме участь у загальній нараді: адже-ж він, яко спеціаліст, повинен стати в помочі, щоб легше можна було знайти та утворити ту чи иншу барвисту картину, те мальовниче або просто колоритне тло, на якому будуть пересуватись персонажи п'єси.

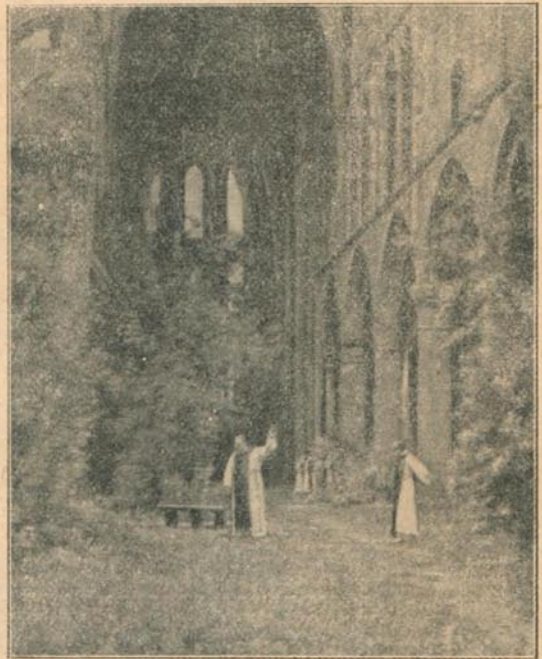


Все це абстрактні, загальні істини для так званого „монтування“ — спорядження п'єси, а режисер повинен дати конкретні деталі.

Припустимо, що перша дія п'єси відбувається в покою для вітання гостей, в домі родини середнього достатку, середньої заможности. У цьому покою є двері, що виходять у другі кімнати помешкання: у кабінет, їдальню, передпокії, спочивальню; є ще й вікна. Найкращий спосіб для режисера — це накреслити рисунок (чертеж) плану всього помешкання; тоді знати буде одразу, кудю повинні виходити з сцени всі дієві особи, та й через вікна видко буде відповідну частину декорації: чи то двір, чи вулицю, чи сад, чи мур сусіднього дому, вважаючи на той або инший взятий режисером поворот кімнати, те або инше становище кімнати на сцені. На тому самому рисунку режисер одзначить меблі у вітальні, відповідно до характеру, громадського й побутового стану господарів помешкання. Одзначаючи меблі, треба тільки вирізняти речі, конче потрібні для п'єси, з-поміж тих, що мають бути за окрасу: уганюючись за красою обстанови кімнати, инший режисер повертає сцену на магазин меблів. Коли на сцені через лад рясо меблів, то за тією пишнотою акторам нема де вільно повернутись, рухи їх натрапляють скрізь на перенони, та й увага глядача відтягається на нікчемниці, при чому зчаста, коли треба переставити декорації, антракти стають занадто довгими. Наготовивши рисунок, режисер обірає той або инший поворот кімнати, тоб-то ту або иншу стіну її бере за четверту стіну, инакше кажучи, за ту стіну, з боку якої кімнату буде поставлено перед глядачами. Такий спосіб роботи забезпечує від можливости наробити помилок що до тих місць на сцені, якими актори мають уступати та відходити, а, крім того, і меблі буде розставлено так, щоб це склалося на правдиве розташування їх по кімнаті: не стремитиме, наприклад, чомусь з доброго дива на авансцені, по середині кімнати канапка або столик і два стільці.

Можна також на рисункові кімнату поділити простою лінією, яка-б ішла по діагоналі або по якомусь иншому напрямку; тоді ця лінія уявлятиме собою місце рампи і кімната матиме на сцені инший вигляд, матиме форму трьохкутника або неправильного трапеца (неправильної трапеції), і це спричиниться до різноманітності в обстанові. Можна також ту саму кімнату показати в одному акті з боку

Рис. 29. „Манастир" Е. Верхарна.



Богословська прія про сумління. (Сцена I-ої дії).

*Постановка на вільному повітрі.*



одної стіни, а в другому—з боку якоїсь иншої. Наприклад, у п'єсі „Безталанна“,\*) в третьому акті хату можна показати немов-би розрізаною вздовж, а в останньому акті—розрізаною впоперек; це дасть де-яку відміну зверхньої картини й наділить свіжости так званій „mise en scène“.

Тут я говорю, певна річ, про постановку таких п'єс, де автор вказує точно всю обстанову кімнати. Коли Л. Андреев і Габріель д'Анунціо аж надто пильно і ретельно наділяють ремарок своєму описові обстанови, то в багатьох инших авторів, як от у Шекспіра, їх зовсім немає, і тоді обстанову на сцені творить виключно смак і фантазія режисера.

Де-які режисери, уганяючи за різноманітністю, вигадують на сцені навільонні круглі, овальні та многокутні. Супроти цього нема чого сперечатись, коли до цього призводить конечна потреба або коли, вживаючи цього способу, держать у голові розум добрий та не передають куті меду. Т'але-ж часом режисер так покрутить стіни навільона, стільки кутів наробить у ньому, понабудовує стільки внутрішніх сходів і балюстрад, що піде в жодному домі за жодної епохи такої многокутної кімнати глядач не бачив і не побачить. Як-би режисери завжди вирисовували план усього помешкання, то тоді такої нісенітничі, такого абсурда не виходило-б, бо сусідні кімнати повинні були-б мати відповідні форми, згідно з законами архітектури і на рисункові така помилка одразу впала-б в очі.

Режисер повинен не дивувати глядача обстановою, а дати їй тільки, як тло для тієї п'єси, що виставляється. Глядач, знов, повинен п'єсу слухати й переживати, а не дивитись на неї.

Одному з режисерів спало на думку, під час постановки п'єси С. Пшибишевського „За-для щастя“, додержати ввесь тон постанови в „чорному й білому“. Для цього він наготовив всім персонажам убрання цих двох кольорів: дамам—білі вбрання з буйними чорними китицями, чоловікам—чорні з білими смугами. До цього він додав смугасті меблі й навіть шпалери в кімнаті були такі самі строкаті, мішанина чорного з білим. За десять хвилин після піднесення завіси в глядачів зарябіло в очах, і ця прикра рябість на сцені не дала їм змоги стежити за виставою: від рябизни обстанови заболіло в очах, і п'єса... набралася ганьби. Ось до чого призвело бажання режисера бути оригінальним і зачудувати глядача „обстановочкою“! Повторюю, найкращий режисер той, що про нього, як про дружину Цезаря, глядач найменше гомонить.

#### XIV.

Режисерський примірник п'єси. Проект mise en scène. Вплив індивідуальности актора на зміни надуманого ним плану. Режисерський хист імпровізації. Режисерський запис mise en scène. Альтеричні знаки. Паузи, переходи, пози й жести.

Буде за найкраще, як що режисер наготує собі свій режисерський примірник п'єси, бо йому є потреба робити на полях зазначки, вказівки для акторів, з'ясовування й мотивування тих або инших психологічних тез і товмачень поодиноких сцен п'єси; а що гуляючого місця на полях книжки обмаль, то всіма

\*) Див. ескіз декорації художника М. Бурачека для п'єси „Безталанна“ (рис. 2).



отими зазначками примірник п'єси аж надто замаститися й непридатний стане до вжитку. Далеко краще розшити п'єсу, до кожної сторінки докласти чистий листок паперу, і тоді примірник вийде шплетенький, чепурненький, і знайдеться в ньому багато місця для режисерських зазначок, хоч-би як ясно їх було.

З'ясувавши й остаточно обравши той або инший план обстанови кожного акта п'єси, режисер береться до художнього планування дії та сцен, до утворення хупавого й жвавого *mise en scène*.

*Mise en scène* п'єси — питання складне і вагу має надзвичайну. Багато є способів розв'язати це питання навіть для однієї якоїсь п'єси; та тільки той *mise en scène* вийде до-ладу, який натуральним робом впливає з тексту п'єси, з не-

Рис. 30.

„Манастир“ Е. Верхарна.



Загальна сповідь перед громадою. (Сцена II дії).

*Постановка на вільному повітрі.*

хлибного освітлення її психології, який є зручним для акторів, бо допомагає виявленню душевних переживань і більшої сили надає вражінням від емоцій, що показуються на сцені. Не можна без пуття вимагати від акторів, щоб вони сідали то в одно, то в друге крісло, не можна переводити їх без пуття з одного кутка кімнати до иншого, немов тільки для того, щоб виправдити завалювання сцени меблями або для того, щоб надати п'єсі жвавості рухами. Багато діалогів, наприклад, хоч-би в п'єсах Ібсена, не вважаючи на те, що вони здаються довгими, все-таки вимагають од актора, щоб він, цілу увагу свою віддавши своїй промові, як найменше рухався, щоб таким побитом він неначе прикував до себе увагу глядача, бо як стане він переходити на инше місце, а іноді навіть як рухнеться, говорячи щось важливе, то це зараз розбиває напруженість уваги глядачів, примушує їх упускати з думки внутрішню суть дії та розгублювати той запас настрою, який вони вже зібрали в своїй душі, заметившись цим настроєм від актора.

Режисер, розробляючи *mise en scène* в своєму кабінеті, тільки позначає його більш-менш у загальних рисах, обирає з багатьох способів роз-



взяти питання той спосіб, що його він вважає за найкращий,—той спосіб, який призвів режисера до глибокого та щирого переконання, що, вживаючи його, можна як найбільшої сили надати вражінню, котре п'єса справляє на глядача. Режисерові конче потрібно добре відати та спізнати вдачу акторів, що грають п'єсу, бо тільки тоді зможемо він взяти на увагу та немов підрахувати індивідуальні їх властивості, вироблюючи *mise en scène*.

Я сказав: режисер позначає в загальних рисах *mise en scène*, і сказав це навмісне, бо остаточно визначити *mise en scène* він зможе тільки після того, як з'ясує собі трактування ролей акторами.

Хоч-би який талановитий був режисер, хоч-би яку велику мав він здатність та хист виставляти дію на сцені, а все-ж таки індивідуальності кожного актора впливатимуть на перероблювання *mise en scène* під час загального читання п'єси (або, вживаючи російського терміну, під час так званої „считки“) і першої репетиції. Режисер повинен приймати це до уваги; уперто держатися виробленого ним у кабінеті *mise en scène* буде річчу нерозсудливою й шкідливою для діла. Його кабінетний план не є щось мертве, закам'яніле, а гнучкий проект, який еластично вигинається, щоб набути правдивої життєвої форми під впливом колективної творчості разом з акторами.

Ось тут, коли *mise en scène* відмінюється під час репетиції, режисерові повинен стати у пригоді той хист імпровізації, що ним він має за обов'язок добре орудувати, коли хоче мати змогу спірно, сливе в одну мить перебудувати *mise en scène*, з огляду на потребу приладнатися до індивідуальності актора.

Тут буває іноді нагода вдатися й у другу зайвину: а саме, коли режисер—людина лагідна, трохи плохенька й злишне схильлива та коли він не має на оці жодного *mise en scène* або має який-небудь невиразно вироблений, то цей *mise en scène* доведеться змінити на кожній репетиції без усякої слушної рації. Це тільки заплутає акторів. З такими прикметами режисер не може бути режисером; він конче повинен бути твердим і завзятим, коли йому доводиться добиватись того, що він на думці поклав зробити. Говорячи про „диригентський елемент“ у діяльності режисера, я гадав, що режисер може бути реальним корективом для загальної маси діячів драматичної сцени тільки тоді, коли він твердо й свідомо вірить у розумність і доцільність того, що сам творить.

Трудно, щоб у голові вдержався весь *mise en scène* п'єси до першої репетиції, коли він остаточно набере реальної форми; це тим більше треба сказати тому, що іноді режисер, маючи на увазі індивідуальності артистів, може наготовити й одміни, варіанти для гуртування дієвих осіб тих або інших сцен та яв; тим-то краще записати *mise en scène* в п'єсі, додаючи до нього потрібні корективи після „считки“ і розмов з акторами.

Записуючи *mise en scène*, треба приймати на увагу всі вказівки від публіки, бо режисер повинен уявляти собі думкою весь хід п'єси так, як він стоятиме перед очима глядачів.

Окрім *mise en scène*, тоб-то окрім того або иншого розташування дієвих осіб п'єси на сцені, треба записати й одміни цього розташування, тоб-то ті або інші переходи акторів з одного місця на друге й взагалі рухи їхні; конче треба також одзначити паузи, а часом трапляється потреба записати навіть постанови (пози) й порухи (жести). Для скорочення можна це записування провадити особливими умовними знаками, так званими альтеричними.

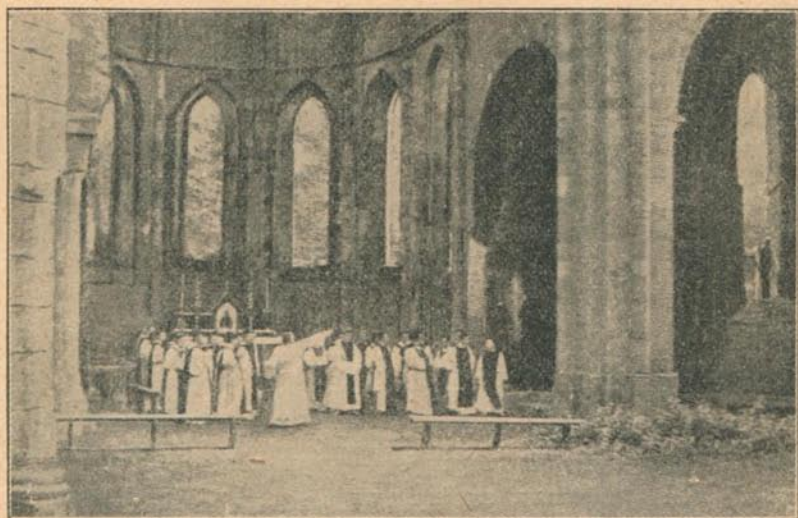


Альтеричні знаки не являють собою чого-небудь певного, визначеного, що-б мало характер загально-визначеного закону; це тільки свого роду стенографічні знаки, що полегчують читання місе ен сєне, прискорюють його записування і дають на полях п'єси натяки на зміну цього місе ен сєне,—натяки, котрі відразу гостро впадають на очі. Здебільшого, це—початкові літери прізвищ або найменш дієвих осіб. Замість того, щоб писати: „Іванець стоїть ліворуч, у праву руку від нього та трохи глибше — Сашко, а праворуч, осторонь — Загайний“,—азначають на полях загальне гуртування так: „I, C, Z“.

Іноді літери ставлять кількома рядками, вказуючи цим, що особи розташувались по різних планах: у нижньому рядку — особи, що найближче стоять до

Рис. 31.

„Манастирь“ Е. Верхарна.



Прокляття й вигнання винного. (Сцена IV дії).

*Постановка на вільному повітрі.*

авансцени, в інших рядках—ті, що відповідним чином містяться далі. Інтервали, промежки між літерами показують, як завдальшки містяться дієві особи одна від одної. Переходи зазначаються стрілочками: як стрілочка вказує праворуч—значить перехід управо; коли-ж стрілочка йде ліворуч,—значить переходити треба в ліву руку; інколи додають: „сів“, „устан“, „швидко“ або „потиху“—це вже як до темпу порухів. Паузи одзначаються так званими „пташечками“ (∨) між словами й реченнями, великі паузи—подвійними „пташечками“ (∨∨), іноді про-між сторонами „пташечки“ ставиться число, що показує кількість секунд у паузі. Невеличкі зупинки мови або випадки, коли хто просто спиняється, говорячи, можна означити вертикальною (сторчовою) рисою між словами. Повторюю, всі альтеричні знаки індивідуальні, і кожний режисер для свого вжитку може вигадати їх силу-силенну. Головне призначення їхнє—це швидко дагадати режисерові потрібну вказівку як-раз у ту мить, коли в тому є конечна потреба.

Де-які режисери поділяють на рисункові площу підлоги сцени на нумеровані квадрати, позначаючи також особними числами всі меблі, вікна й двері. Такий



спосіб не завше зручний; запис: „А. з числа 14-го йде до стільця 7-го й спірається на стіл 9-й“ трудніше розшифрувати, бо числа легко можна призабути й переплутати, а в такому записі найбільшу вагу має швидкість: треба хутко згадати, подивившись на знак, записану думку й негайно переказати її акторові, не гаючи репетиції довгим розшукуванням у п'єсі потрібної зазначки.

У п'єсі-ж режисер зазначає всі ефекти, переходи світла, грім, блискавку, дощ, галає юрби, початок і кінець музики і взагалі всі провідні данні для помішника режисера, який випускає дієвих осіб на сцену, або, як кажуть, „править п'єсою“.

Коли режисер таким робом наготовив п'єсу, коли геть чисто всі дрібниці її режисерові ясні й виразно з'ясовані, коли він усеньку п'єсу вбачає в думці своєю творчою уявою, тоді настає час спільної праці його з акторами трупи.

Праця ця повинна початися спільним читанням п'єси всіма особами, що беруть участь у втіленні або вживленні авторового твору на сцені.

## XV.

Спільна праця режисера з акторами. Перше читання п'єси. Його вага. Епоха п'єси. Розгляд психологічний, ідея п'єси, характеристика дієвих осіб. Костюмування й грім.

„Діяльність актора має два боки: з одного боку, він повинен засвоїти, як то кажуть, ролю, перенятися нею, з другого — повинен цю ролю вживити на сцені“ \*). Щоб мова актора була нехібна, щоб він міг дати на сцені безпомилешний образ своєї ролі, — він повинен зрозуміти логику почувань тієї особи, що її постать ставить глядачам перед очі, повинен зрозуміти ту приховану від очей людських головну пружину, що примушує дієву особу п'єси держатися таких або інших учинків; актор має за обов'язок виразно відчувати те невидне для ока людського тремтіння душі, яке керує всіма вчинками цієї особи в кожному мить п'єси. Певна річ, творча інтуїція допоможе йому тут; вона, наділяючи його здатності прозірати в душу людську, нестеменистю своїх вказівок переважить науку, та все-ж таки треба не тільки відчувати, але й знати. Актор завжди вмітиме відчувати; бо на те вродився, вдався він актором. Але справжній художник повинен набути ще й знання. Це його найпередніший обов'язок. Цим він, так мовити, вигострює свій хист.

Белінський казав, що художник повинен мислити образами, а Гончаров до цього додав — образами, що зросли й достигли в авторовій душі. Усі істні художники зазнають мук творчості; той не художник, кому не доводиться вагатися, чи до-ладу, чи правдиво творить він свої образи. І в великій пригоді акторові-художникові може стати режисер під час першого читання п'єси. Режисер уже спізнав п'єсу, спізнав автора, він визначив уже характер постановки, який виходить із характеру п'єси, що виставляється; він зібрав усі історичні данні що до епохи, до якої належить дія п'єси, спізнав побутовий бік п'єси; він уже наблизився до розв'язання тієї загадки, що її уявляє із себе кожна п'єса, при чому знайти роз-

\*) Кн. С. Волконський — „Человѣкъ на сценѣ“.



гадку її можна тільки в ній самій. Режисер має за свій обов'язок витолковувати геть усі дрібниці, усі деталі авторського твору; тому він думкою та увагою своєю вже неначе-б то переклав книжний текст п'єси на живу мову порухів тіла й рук та міміки. Він зложив уже мелодію сценічної мови, її загальну музику, тоб-то музику ансамблю, темпа, нюансів, паузи і через те він може стати в помочі акторові, коли треба розв'язати творчі сумніви останнього й дати йому ті знання, що їх часом бракує; т'але-ж при цьому режисер увесь час лишається невинним вартовим, що пильнує непорушності індивідуальних прикмет авторського твору: адже-ж завдання його — перенести душу автора в душі акторів, перенести так, щоб думки, болі, турбування автора вживались у виконанні акторів і цілком пе-

Рис. 32.

„Здобуття Азова“.



У Воронежі. Петро Великий і городяне.

*Постановка на відьному повітрі.*

релились у душі глядачів, щоб там вони загорілися полум'ям екстазу та й народилось у театрі те, що зветься Мистецтвом.

„Считка“ — це встановлення, визначення не тільки загального тону п'єси, ба й тону поодиноких ролей, розуміючи під цим той обов'язковий елемент тону, що виходить з п'єси, яко де-якої художньої цілості. Під час „считки“ п'єсу, попервах, всю цілком читає режисер або автор, а потім читають актори — кожний свою роллю; отже, ясно, що при цьому режисер має як найкращу спроможність завітати акторів про всі конче потрібні відомості, дати всі пильне потрібні їм знання що до п'єси і при тому зробити це так, щоб у роз'ясненнях його можна було знайти відповідь геть чисто на всі можливі запитання й сумніви акторів. Та цього мало: під час „считки“ зазначаються також головні зміни тексту, а, крім того, і всі скорочення його. Таким чином, вироблюється остаточний текст п'єси. Під час „считки“ режисер, читаючи п'єсу, наділяє її своїми увагами — коментаріями; провадячи розгляд і аналіз п'єси, трактуючи, витолковуючи поодинокі моменти її, режисер з'ясовує психологію дієвих осіб, вияснює основну думку автору, мимохідь повідомляючи й про заміри та задуми своєї постановки.



Усі присутні беруть участь у спільній розмові, що має на меті дати можливість усіма сторонами спізнати п'єсу, засвоїти ідею автора. Режисерові не завжди подоба, не завжди випадає переписати репетицію для докладного з'ясування чого-небудь акторові в подробицях або для викладу своїх вимогань чи поглядів на п'єсу; отже, під час „считки“ всі такі вказівки будуть цілком до речі. Та й актор повсякчас може тут вдатися до режисера з проханням з'ясувати якісь сумніви.

Під час „считки“ позначаються стосунки окремих ролей до п'єси, як часткових елементів до свого цілого. Режисер, слухаючи, як актори читають свої ролі, виявить собі їхнє трактування ролей, об'єднає їхні часто порізнені витолковування й погодить їх з індивідуальністю автора; він виправить той *mise en scène*, що його був собі назначив, встановлюючи звязок між тоном і рухом; підготує все так, щоб пізніше під час репетиції окремі сцени поєднались із собою в одну цілість та щоб актори грали п'єсу, а не поодинокі ролі.

Під час „считок“ знов-таки режисер дасть акторам вказівки що до убрань і гриму. Це має вагу надто для акторок, бо, щоб злагодити їхні убори, иноді треба чимало часу. Тут-же режисер показує малюнки гримів і взагалі ознайомлює трупу з мальовничим боком п'єси.

Він силкується, щоб актори зібрали в собі великий запас таких даних, котрі допоможуть їм збудити в глядачеві так званий настрій; а настрої цей треба розуміти, як такий психичний стан, коли в душі людини несвідомо для неї прокидається особливий нахил та здатність легко схоплювати як раз ті вражіння, які чим-небудь скидаються на переживання акторів, учасників п'єси; иншими словами кажучи, душа, що її огорнув такий настрій, надто легко озивається на все, що має якусь спільність з вищевказаними переживаннями акторів, немовби в ній особливої чутливості набули суголосні з цими переживаннями струни.

Регулярні, систематичні „считки“ скоротят роботу під час репетицій і режисерові, і акторам не менш, як на половину. Справді бо, під час „считки“, як ми бачили, можна з'ясувати всі питання, що збуджують в акторів сумніви; далі: режисер, правда, на сцені повинен нехитно провадити не свій задум, а задум драматурга; власні-ж намисли режисера мають, так мовити, лише ілюстраційний характер поруч із задумом письменника, являють собою ніби ілюстрацію до цього задуму; однак, за допомогою тієї ілюстрації режисерові легше виконати свої завдання—поставити перед очі учасникам майбутньої вистави саму душу автора, вказати і з притиском підкреслити красу того твору, що витолковується, запалити в їх серцях той огонь „закоханости“ до цієї краси, без якого не можна увявити собі творчого екстазу, і, певна річ, коли всі ці завдання буде доведено до діла, то можна з певністю сказати, що час, витрачений на „считки“, не пішов на марне, що наслідки не зрадили всіх сподівань.

Режисер повинен тільки твердо пам'ятати завжди, в кожну мить своєї діяльності, що мистецтво повинно бути вільним, що тільки та сфера жадана людині, де перед нею стелеться без усяких перепон широкий шлях вільної творчості. Призначення режисера зовсім не в тім полягає, щоб даватися в знаки вагою своєї руки або пригнічувати творчість мертвуючою режисерською педантичною наукою, або пригнічувати творчість акторів; навпаки, з усієї сили повинен він допомагати цій творчості, підсилюючи її в тих муках та сумнівах, що невідлучно йдуть із нею в парі, повинен разом з цією акторовою творчістю шукати тієї правди, що її заховано в п'єсі, і разом-же спричинятися до народження Краси, берегти творчу



індивідуальність, яка уявляє собою пахощі таланта, а з тих пахощів-індивідуальностей режисер повинен зібрати на прочуд дивно запашний букет з найменням—ансамбль: це зілляння душ і сердець автора, акторів і глядачів.

Він повинен палко вірити, що „Мистецтво—це найбільш яскрава форма індивідуалізму з усіх, які тільки бачив світ“.

Так мовив найславетніший естет, Оскар Уайльд.

## XVI.

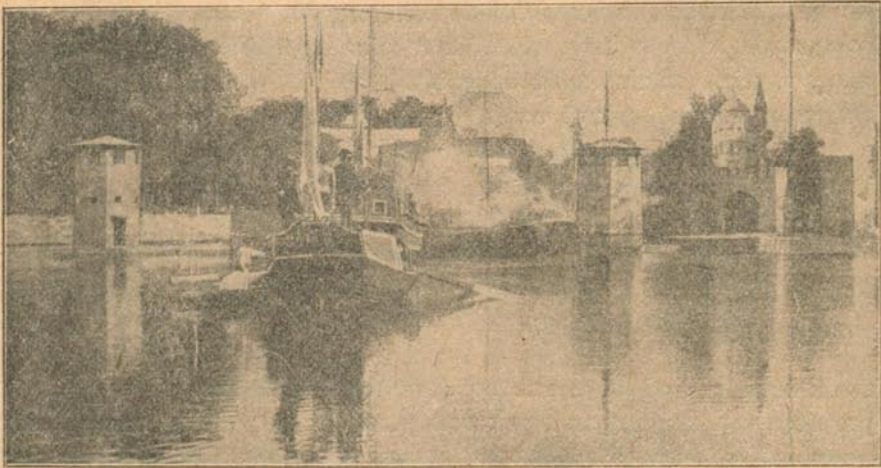
Стиль постановки п'єси. Стиль виконання. Перша репетиція. Про творчість актора. Про художнє втілення. Техніка або „внутрішнє чуття“.

Таким чином, нехай буде вже по „считках“. Драматичний твір, щоб зручніше було його вирозумити, за допомогою режисера розбито на частини, всі трудні місця й важливі моменти з'ясовано спільними розмовами акторів з режисером, обрано загальний тон п'єси, вироблено доладню вимову тієї або іншої фрази, чужоземних слів і поодиноких виразів. Наприкінці, встановлено певний стиль постановки.

Стиль постановки—це ще й досі щось таке, чого по театрах не зовсім розуміють; не розуміють аж у такій мірі, що багато театральних діячів досі не виявили собі змісту цього вимагання. У нас, коли кажуть: „стиль“, то на думці мають нестеменну історичну точність тих образів, що за їх допомогою вживляється на сцені епоха або факт з певними датами. А проте, стиль може бути по-за межами всякої епохи і взагалі всякої історії, бо досить вдуматись у суть драматичного твору, щоб відшукати в ньому елементи самостійної творчості, елементи власного стилю автора. Вище я вже казав, що кожна п'єса—це свого роду загадка, розгадку якої треба шукати в ній самій. Що культурнішим буде режисер, тим сильніше відчуватиме він цей індивідуальний характер п'єси, її стиль. Художнє завдання режисера полягає в тому, щоб досягти єдності стилю у грі акторів. Яким саме робом дійти цього результату, про це трудно дати режисерові якісь певні, визначні вказівки, трудно—ба й навіть неможливо. Це треба відчувати душею, для цього треба уродитись та вдатися режисером. Коли режисер у кожному окремому випадкові не потрапить відчутти стиль п'єси, то замість художнього малюнку п'єси на сцену виповзе шаблон, що все глитає й убиває. У театрі режисер—це його стиль. Режисер без стилю—ремесник. За стиль не слід вважати сами по зверхні прикмети, звязані з розташуванням меблів, монтуванням—спорядженням п'єси, а іноді навіть зі способом виконання, що його нав'яз режисер.

Життя, природа—це все те, що утворилось само собою, без допомоги людини. Мистецтво-ж не протоколює й не фотографує природи, а спрощує її, відмітаючи від неї все неістотне, все, що заважає збагнути справжню суть життя, одно слово—мистецтво одухотворює природу. Гра на сцені ніколи не стане натурою, і мистецтво—не натура, а тільки виходить з природи, цеб-то воно уявляє із себе кристалізоване, перевіяне життя. Як-що художник відзначається своєю індивідуальністю, то до цієї кристалізації він докидає елементи свого „я“, свій стиль, тоб-то він утворює художній твір, погоджуючи його з тим смаком, що сам собі виробив, керуючись своїми власними художніми поглядами. Художник-





Здобуття Азова.

*Постановка на вільному по-стрі.*

письменник падає своєму творові особисто властивий йому, художникові, відтінок; те-ж саме робить і художник сцени, перетворюючи цей твір у своїй душі, інстинктивно намагаючись кожну п'єсу, хоч-би яка стара була вона, зробити близькою й приступною сучасному глядачеві. Для цього він у п'єсі висуває наперед усе загально-людське, все те незмінне, що завжди буде довічним, завжди житиме й доходитиме до серця всім людям, усій людськості, що завжди безпосередньо, мовляв, діятиме на душу глядача, в усі віки приможє навпростець дійти до цієї душі й дійсно зрушити її. Це й буде той стиль зверхньої та внутрішньої правди, який спірається на естетичні й культурні умовини часу.

Режисер, що посідає естетичну освіту, що відзначається постичною й тонкою чутливістю, стане в театрі тим вищим чинником, який внесе в справу об'єднання під той час, коли художники сцени, за допомогою всіх елементів сценичної умілості: декламації, мімо-пластики, гриму, убрання, оялкуюватимуться показати живі образи людських характерів, режисер стане у помочі працівникам і допоможє їм удати ці образи так, щоб вони, за даних обставин і в кожному якомусь творі, стояли-б перед нашими очима, яко цілком можливі й натуральні постаті людські. Виконувати на сцені ролі людей, це значить показувати образи, що являють собою не абсолютну дійсність, а художні витвори, індивідуально стилізовані. Коли для осягнення цієї мети буде вжито всіх можливих заходів, то тоді, можна сказати, і буде додержано стилю виконання.

На першій репетиції визначаються місця дієвих осіб, розроблюється рух цілого ансамблю, гра так званого „другого плана“, встановлюються місця, якими актори мають вступати на сцену та відходити, вказуються режисером моменти, коли дієві особи повинні вставати або сідати. У той саме час, коли актори учитимуться робити належним чином свої порухи та додержувати де-якого певного зверхнього розташування, в той саме час повинні набувати елементи міцності й тривалості назначені, вирішені вже на репетиції інтонації, а також подробиці



загального й частного тону п'єси; тоді-ж перевіряється розвиток цього тону і неухильне наростання напруженості драматичної дії цілої п'єси.

Нема чого й говорити про те, що всі проби-репетиції повинні провадитись акторами в повному тоні.

Перший момент у творчості акторовій—це прозирання в літературний образ, його виrozumіння. Актор може вдати образ тільки того, що мається в ньому самому. Тут мова мовиться про внутрішнє утворення образу, про його духовні зйриси. Робота ця сливе цілком одбувається на „считках“.

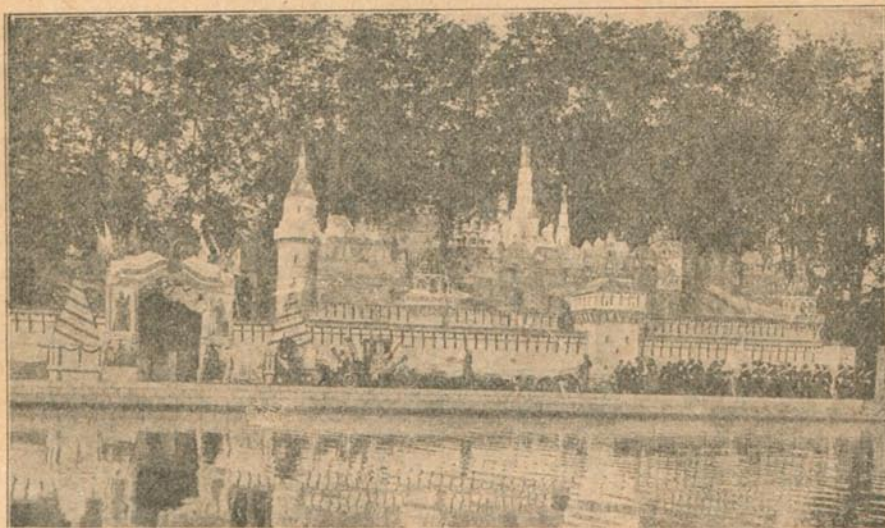
Далі вже провадиться робота що до сценічного втілення—вживлення цього образу. Що-ж таке художнє втілення?

Коли актор прибірає на себе плоть і кров того образу, що його появила акторова творчість, коли він немов перетворює свою істоту відповідно до властивостей згаданого образу, то маємо перед собою перш за все процес, який полягає в пригнічуванні, в потлумлюванні за допомогою несвідомого самонавіяння своєї індивідуальності з метою принатурити її духовні та зміслові властивості до прикмет особи, що її постать показують на сцені. Щоб здійснити таке завдання в усій його цілості, артист повинен виразно знати, в чому з найбільшою характерністю виявляються індивідуальні, одмітні прикмети особи, що її показують на сцені; актор повинен гаразд розбірати, які з цих прикмет стоять за головні, а які за другорядні, в яких можна вбачати притаманні ознаки вдачі людини та які уявляють собою відбиток умов життя певної верстви громадянства, певного фаху історичної доби, національності, що до них належить вищевказана особа.

Робота, яку мусить одбути актор для осягнення зазначених результатів, поділяється на дві частини: перша—це аналіз, докладний розгляд і обмірковування того образу, що його утворив був сам автор; цей образ розкладається на

Рис. 34.

„Здобуття Азова“.



Тріумф коло Москви після здобуття Азова.

Постановка на вільному повітрі.



елементи; спізнаючи ці елементи, спізнають індивідуальність автора, його стиль; друга частина—це синтез, процес складання із результатів, здобутих аналізом нового образу, який відповідає індивідуальному погляду актора на утворену автором постать, відповідає власному стилеві актора. Усяка творчість—суб'єктивна. Тим-то, нечисленна безліч тих форм мистецтва, в яких можуть вживлятися, втілюватися ідеї, бо безмежні, кінця-краю не мають також і творчі можливості та розвиток індивідуальних властивостей душі людини, якій природа віджалувала хист і внутрішній потяг до творчості. Під час репетиції режисер уважно пильнує того, щоб індивідуальності акторів і автора, не покриваючи одна одну цілком, в усій їхній цілості, все-ж таки, розходячись, полишали про-між себе тільки такі промежки, які не ставали-б їм на перешкоді скидатися на поодинокі згуки музичного акорду,—згуки, що в поєднанні своєму дають немов-би злите, повне внутрішньої гармонії, доброгласне й пишнobarвисте сполучення.

Сам характер роботи актора має в-очевидь і виразно показати, чому треба дати перед у грі артистові: чи то техніці, чи то розважуванню—розумовому елементові творчості, чи пориванням, тим безпосереднім моментам інтуїтивного натхнення, що їм приложили назву „внутрішнього чуття“ („нутра“).

Правдиве розв'язання справи лежатиме посередині між двома бігунами творчості актора: між розсудливістю і почуванням.

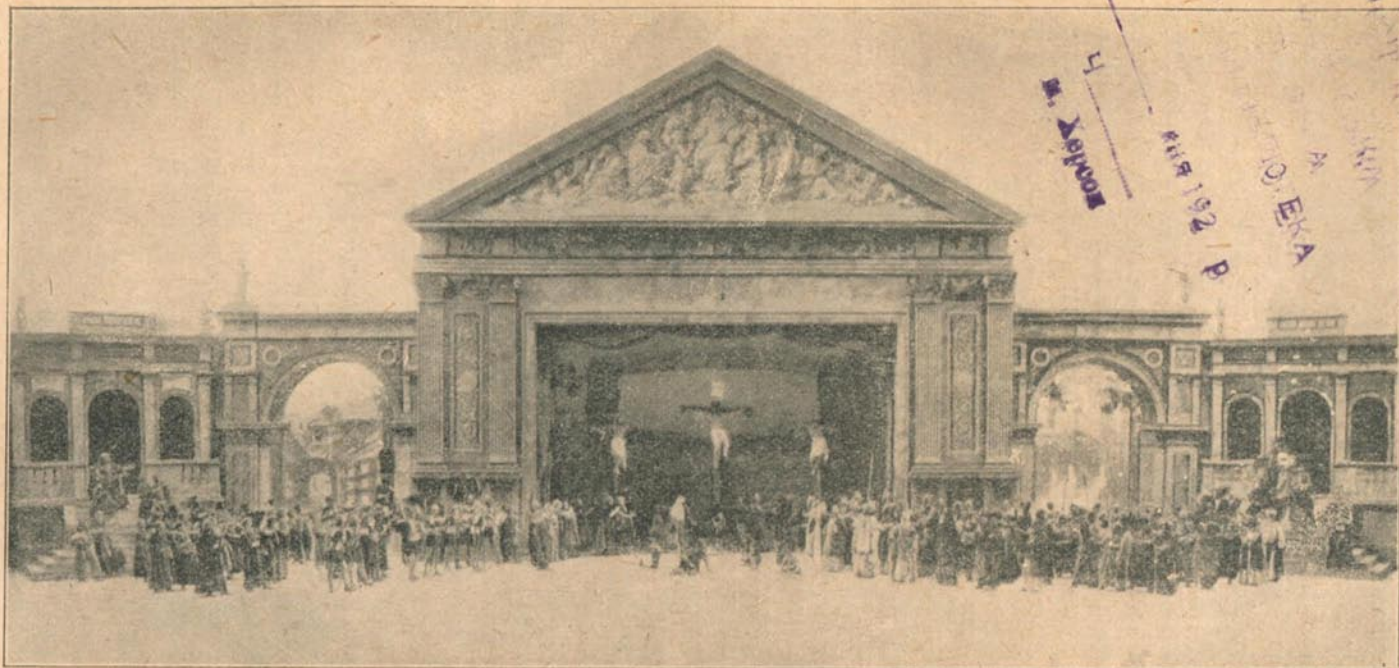
Не має рації Дідро \*) в своєму парадоксі, коли вимагає від актора, щоб той розважав кожний свій ступінь і, хоч-би яку огневу пристрасть доводилось йому вживляти на сцені, ні на одну мить не губив, так мовити, ліку та точного розрахунку своїх порухів. Не має рації й той, хто говорить, що актор, показуючи розвиток якоїсь пристрасти, може геть усією істотою своєю вдаватися у дію сценичну, попускаючи на те, щоб почування сценичних героїв цілком і насправжки захоплювали, понімали всю акторову душу, не полишаючи місця жоднісіньким розрахункам та попереднім планам. Ріжниця цих поглядів вийшла з хибного розуміння акторської творчості й способів, що за їх допомогою можна показувати образи відчужань на сцені.

Спізнавання ролі, вироблювання дрібних подробиць часом не стане акторові на перешкоді насправжки захопитись якимсь почуттям на сцені; так само й навпаки: висока, бездоганна виробленість або звершеність художнього витвору набуває тільки більшої сили, коли зненацька рине на душу пристрасть або щире почування й посягне її такою мірою, як це потрібно для даного моменту, не виходячи при тому по-за межі сценичної правди. У цьому й ховаються тайни й чари художньої творчості. Але конче потрібно, щоб актор посідав здатність виявляти свої відчужання щиро і до-міри; тільки тоді спроможеться артист призвести до того, щоб інші люди заметались його переживаннями, тільки тоді примусить він глядачів яти віри його мукам і боліти його болями.

Почування, внутрішнє чуття (нутро), прокидаючись у душі артиста, запалить у ньому чутливість, що допоможе йому вгадати той спосіб, до якого належить удатись, щоби дати глядачеві спізнати свої відчужання; а техніка зміцнить, зафіксує це назавжди. Порив—це одна тільки мить і може більше не повернутись або як-що й повернеться, то з непотрібною інтенсивністю. Техніка стане тут у

\*) Дідро, відомий письменник ХVІ в., автор філософично-естетичних статей.





Римські салдати.

Священники й торжники храмові.

Добрий розбійник. Лихці розбійник.

Христос.

Голгофа (3-я частина).

(Христос на хресті між двом розбійниками. Чотирі римські салдати грають у кости на Його одязу.)



пригоді, зміцнить і вдержить цей порив у пам'яті й душі артиста. Адже-ж техніка це, так мовити, рефлекторна, несвідома здатність актора легко й без силування робити те, що по-первах йому доводилось угадувати й відшукувати чуттям хвсту в пориві натхнення. Без почування нема його виявлення, але мистецтво—це є не почування, а його виявлення.

Щепкін \*), безнастанно закликаючи до роботи, писав до Шумського: „Чим-би й було мистецтво без праці“. Я долучив-би до цих слів ще слова Леонардо да-Вінчі \*\*): „il lavoro sia immascherato“, тоб-то: „хай працю буде затушковано“. Треба замаскувати, приховати тяготу самої праці від глядача так, щоб на сцені йому перед очі ставився художній твір, як щось легке та зграбне, щоб глядачеві й на думку не спало про те, скільки праці пішло на вироблення п'єси; навпаки, повинно, щоб глядачеві здавалось, ніби ніякісенької праці не треба було для утворення на сцені художнього твору. Тоді тільки мистецтво досягає своєї мети, а саме — „доходити до серця й збуджувати в душах глядачів почуття жалю до страждань!“ \*\*\*)

Цікаво тут навести варту великої уваги думку Андреева-Бурлака, — думку, що склалася в актора-художника, яко наслідок так званих самоспостережень, — наслідок того, що акторові цьому доводилось у своїй власній душі спостерігати та роздвигатись психологічні процеси, котрі там одбувались під час сценичної творчості. В словах його ми знаходимо жадані умови найбільшої художньої бездоганності—звершеності актора, а тому я дозволю собі навести тут цілком ці надзвичайно цінні з указаного погляду слова \*\*\*\*):

„Актор на сцені живе тільки такими відчуженнями, що повторюються, що знов і знов напливають, огортаючи його душу. Читаючи ролю вперше, актор повинен зрозуміти та відчутти тези авторів. Того-ж таки часу в душі актора прокидається де-яке певне почування; він це почування вбірає в себе, сповняючись ним, немов рушниця набоями. Оскільки буде таке почування виразне й глибоке—це залежить од вражливості (сприятливості) акторової вдачі, залежить од його здатності швидко схоплювати й міцно затримувати в душі вражіння околишнього світу. Та скоро почуття заклоулось, воно марно загинути не може; воно знову повстане, коли роля виконуватиметься вдруге, повстане рефлексивно, мимо бажання самого актора, і що дужче актор прийняв душею це почування, то яскравіше й сильніше воно запалює його під час творчості.

Душа акторова в данному випадкові схожа до одного фізичного пристрою—так званої „Лейденової банки“: цей пристрій має здатність заховувати в собі запас електрики й видавати її при певних умовах, але не цілком, бо частина прийнятої ним електричної сили розгублюється; подібно до цього, в душі актора зберігаються запаси почуття й відчужень, що їх він передніше зазнав, і ці почуття та відчуження за певних обставин видераються на світ, але сила їх вже помен-

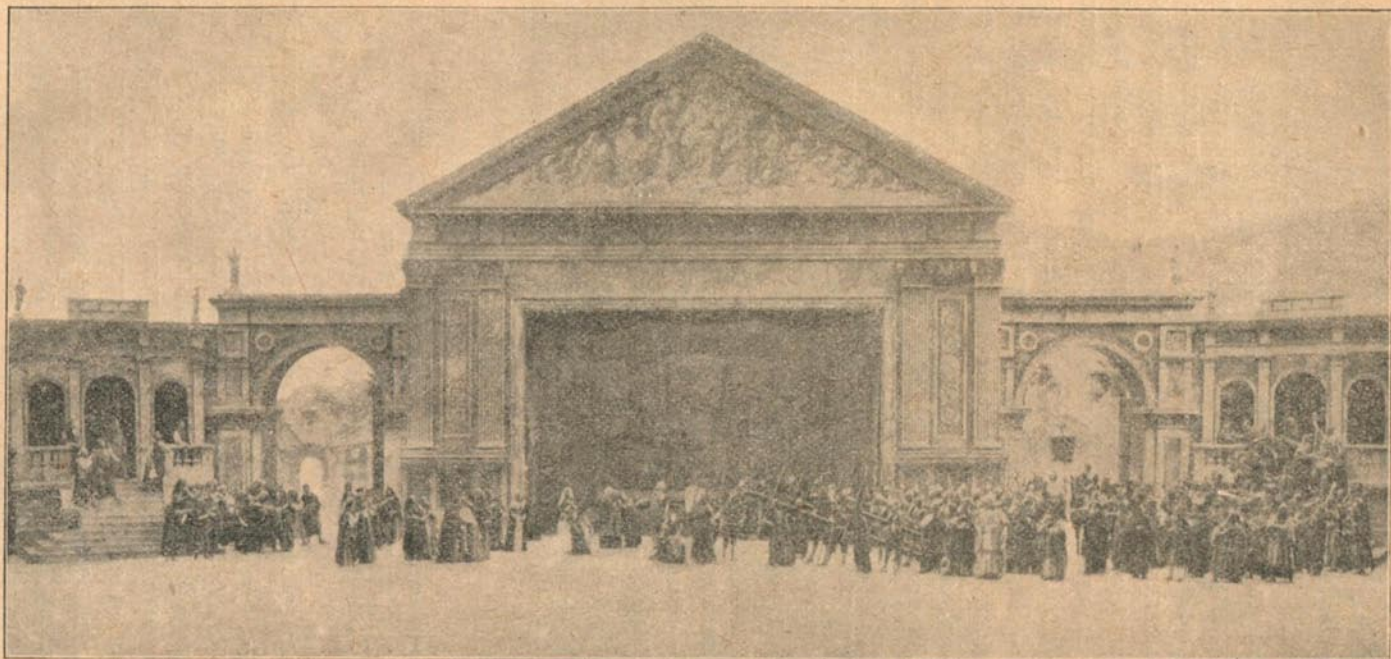
\*) Щепкін Мих. Семенович (1788-1863 р.), славетний актор Московського Малого театру, приятель Т. Шевченка, сам українець з походження. Належав до того гурту, який викупив Т. Шевченка з кріпацької неволі.

\*\*\*) Леонардо да-Вінчі, славетний художник (1452-1519 р.), автор книги „Trattato della pittura“.

\*\*\*\*) Слова В. Шілера.

\*\*\*\*\*) „Про суть сценичного мистецтва“—Андреев-Бурлак. 1886 р.





Пілат.

Пр. Діва, Магдаліна, Вероніка.

Центуріон.

Несіння хреста (3-я частина).

(Симон Киринеянин замість Христа бере на себе й починає нести хрест, а Вероніка втирає піг на обличчі Христа).



шала проти почування, що спочатку захопило серце. Ось тут актор і повинен *удатися до технічних засобів, які набув собі заздалегідь\**), та за допомогою їхньою надати більшої сили цьому почуванню, навмисне показати його в трохи прибільшеному масштабі.

Він, неначе декоратор, потрапляє дійти життєвої ілюзії, уживаючи зовсім не життєвих способів. Подивіться на це гарнесеньке деревце, що вас так сильно вчарувало: зблизившись до нього, ви з огидою відвернетесь, так грубо його змальовано; але, як подивитись, ставши оддалік, то це деревце, як живе, впадає в око. Актор теж повинен покладати надію на те, що глядачі розглядатимуть і слухатимуть його віддалік. Справді-бо, всі його порухи, жести, міміка повинні тільки здалека здаватися натуральними, життєвими; насправжки вони штучні, театральні. Актор повинен орудувати ними так бездоганно, щоби ці способи не перейшли, мовляв, межі, не образили почування міри навіть тоді, коли актор часом на мить забуде стежити на сцені за своєю грою.

*Хоч який великий хист матиме людина, не потрапить вона розгорнути його на всю широчінь, коли не спорідниться з сценічною технікою\*).*

Я бачив дуже талановитих аматорів, які гіркими сльозами обсипались на сцені, та все-таки не сила їм була збудити в серцях глядачів відповідні відчуження. Вони не мали почуття міри, вони щиро переживали почування, та не мали вміння показати свою щирість\*).

Одбіг мій до царини акторської творчості конче потрібно було зробити; режисер має занадто міцні звязки з актором, занадто ідентичні путі їхні, щоб можна було обминути це питання.

Під час проб-репетицій режисер повинен, пильно придивляючись, не випускати з очей Сцілли й Харибди акторської творчості: техніки й почуття, намагаючись скерувати так корабль сценічного втілення ролі, щоб він пішов у середнє річище, у стрижень, та обминув небезпечні місця, де міг-би розбитись і потонути.

## XVII.

Техніка провадження репетицій-проб. Записування акторами місе еп сцене та вказівок режисера. Обовязки помічника режисера. Сценарій і записи. Суфлер та його обовязки. Декорації і обстановка на сцені під час репетицій.

Що торкається техніки провадження репетицій, то питання це не відзначається складністю. Репетиція потребує безумовної тиші за лаштунками й порядку, щоб ніщо околишне не перебивало й не відтягало від допитливого шукання потрібного тону, темпу й динаміки ролі. Увесь тон місе еп сцене, що на нього вказується під час репетиції, а зарівно й усі уваги режисера актор конче повинен списувати на полях своєї ролі. Запис цей можна провадити також альтеричними знаками. Існують два способи записування: де-які актори записують увесь місе еп сцене, розглядаючи його ніби від себе, тоб-то уявляючи його таким, яким його видно на сцені; інші, знов, дивляться на нього по режисерському, тоб-то з погляду публіки,— так, як цей місе еп сцене стане перед очі глядачів. Хоч другий

\*\*\*) Курсив мій.



спосіб і менше поширений, та все-ж він доцільніший: акторові теж краще звикати до того, щоб уявляти себе подумки в становищі глядача, уявляти, що сам він, актор, дивиться з того пункту, з якого спозиратиме на нього глядач.

На першій репетиції, так само, як і на считках, починається підготовча робота помічника режисера або, як його часом звуть, „сценаріуса“. Власне кажучи, друга назва більше до-ладу, бо дуже рідко трапляються такі помічники режисерів, які насправжки, дійсно стають їм у поміч.

Здебільшого це особи, які викликають акторів з убіралень, де вони зодягаються, на початок репетиції кожного акту, доглядають за встановленням меблів для репетиції, випускають учасників п'єси на сцену під час вистави, пильнують,

Рис. 37. Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау.



Первосвященик. Христос. Пілат. Кайафа.

Христос перед Пілатом (2-а частина).

щоб з того часу одбувались усякі сценичні ефекти, опоряджують меблі для сцени на виставі згідно з даними заздалегідь вказівками режисера. Ті-ж особи мають виконувати також і всі секретарські обов'язки що до вистави: писання програм вистави, оповіщень, повідомлень, списування сценарія, тоб-то порядку вихода акторів у п'єсі, листів, яких потребує хід п'єси, перевіряння реквізиту і т. и. Багато тут обов'язків, що вимагають великої уважності й ретельності, але ці обов'язки, власне, мало відповідають назві „помічника режисера“, а більше стосуються до порядкування на сцені, звідки й вийшло назвище „сценаріуса“.

„Справжній“ помічник повинен, як що треба, спромогтися й на те, щоб заступити режисера в одсутності його, коли не в постановці самої п'єси, то хоч-би в виконанні даних режисером завдань що до провадження проб-репетицій та попередньої підготовки начорно масових сцен з участю статистів; при цьому роботу цю помічник повинен одбути остільки до-ладу, щоб далі потрібна була хіба що незначна коректа для можливості перевести загальну репетицію цих сцен з акто-



рами. Але, кажу знов, такі помічники рідко трапляються і, скоро набудуть вони хоч невеличкий досвід та навичку, зараз переходять на посади самостійних режисерів до незначних театрів. Причина цього вельми ясна й проста: величезна відповідальність за весь технічний хід вистави; сила-силенна несправедливих докорів, що ними засипають його знервовані актори і безліч прикростей, що їх завдають статисти, сливе завжди зле дисципліновані.

Та коли небагато знайти можна справжніх помічників, то зате сценаріуси бувають ідеальні: вони, часом, уже починаючи з другої вистави і навіть раніш легко провадять на память усю п'єсу, не забувають нічого, що стосується до вистави, мають надзвичайну здатність наперед передбачати все, що може стати потрібним, та відзначаються рідким хистом дати собі раду з усякою несподіванкою,— прикмета великої вартости, коли треба запобігти якійсь випадковості вистави,— якійсь прикрій пригоді, що инколи зненацька випаде.

Ще під час считки такої помічник сидить коло свого столика поруч з режисером і записує все, що належить до монтажу-спорядження п'єси, тоб-то до зверхнього, околишнього її боку. Тут також зазначає він характер, темпи поодиноких сцен, надто важливі паузи перед виходами акторів; записує, що треба загадати наготовить бутафорові, зауважає конче потрібний реквізит. Під час першої репетиції він ще раз перевіряє й доповнює свої записи. На початок другої репетиції він заготовить уже собі зшиток—сценарій, що ним має керуватись, випускаючи дієвих осіб на сцену.

Добрий помічник, який спокійно без нервової метушні керує п'єсою, це запорука, що вистава піде без перешкод; навпаки, коли помічник режисера повсякчас без ладу метушиться, кидається на всі боки, торопів, не вмів до-ладу дати всьому раду,—то це горе для театру, акторів, і без того знервованих, а для ансамбля дійсна загибель: хай випаде сам-один тільки запізнілий з вини помічника вихід актора на сцену,—і ансамбль порушений...

Починаючи з першої-ж репетиції, а ще краще і на считках, повинен брати участь суфлер. Роля його має надзвичайну вагу. Він не тільки „подає“ акторові текст п'єси або стежить за ним по книжці та охороняє актора від раптової припинки, коли инколи зрадить артисту память; ні, від досвідченого суфлера залежить инді навіть темп п'єси, коли її через віщось не доволі добре підготовлено на репетиціях. Добрий суфлер пильно одзначає в п'єсі всі паузи-зупинки акторів, він памятає весь *mise en scène* і, добре знаючи п'єсу, може инді під час ходу акта полагодити що-небудь занедбане на сцені, вчасно сповістивши людей по за лаштунками про хибу, що склалася.

Головний хист, що його повинен мати суфлер, це вміння до-ладу поділяти довгу фразу, підказуючи її акторові; часом хибний поділ фрази заморочить навіть такого актора, що твердо знає свою ролю. Цей хист залежить не тільки від досвідчености суфлера, ба й від ступня його культурности та розвитку, від міри уважности, з якою під час репетицій він стежить за нюансуванням ролі актора, його паузами й заповнюванням їх мімичною грою. Обовязки суфлера важкі і мало втіхи дають йому\*), але добрі суфлери рідко трапляються, і велико їх шанують у театрі, бо більшість суфлерів довгий час служить у тому самому театрі.

\*) Тим, хто бажає краще спізнати побут і подробиці роботи суфлерів, указую на книгу Д. Гарина—„Театральныя ошибки“. М. 1901.



Безперечно, що ідеальна репетиція повинна відбуватися на сцені в тих самих обставинах, в яких має йти й вистава: потрібні ті-ж меблі і той самий павільон. Але рідко є змога досягти цього способу провадити репетиції: не завжди наготовлено декорації, та й меблі для економії заступаються простішими меблями, так званими „репетиційними“ — для репетицій призначеними. У кожному разі, конче потрібно опоряджати сцену для звичайних, поточних („ходових“) репетицій так, щоб актор бачив та знав величність павільона і міг розважити й розрахувати свої порухи. Для цього найкраще замовити невеличкі бар'єри-загородки, завдовжки 1½ і 3 аршини, заввишки коло 2-х аршин; цими бар'єрами й слід оточити сцену по контурах-зарисах павільона, додержуючи його великості й фігури, полишаючи прогалини для дверей та вікон. Коли бар'єри, що відповідають

Рис. 38. Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау.



Юда.

Петро. Христос. Іоанн.

Христос благословляє апостолів Петра та Іоанна (1-а частина).

частинам павільона, мають указану величність, то завжди є змога дати точний план цього павільона. Меблі можна ставити і „репетиційні“, пильнуючи тільки того, щоб величність цих меблів відповідала тим, які обрано для вистави. Меблі якої-небудь надзвичайної, виключної форми, — наприклад, якась довга або старовинна канапа, надто, коли вона стає за підвалину оригінального *mise en scène*, краще ставити на сцені й під час репетиції, щоб актори завчасу встигли до неї приладитись. Адже-ж бо с'ї такі п'єси, де *mise en scène* і гру акторів міцно зв'язано з фасоном, виглядом меблів: згадаймо етюд Гнедича — „Женя“, де головну ролю акторка провадить, не встаючи з канапки, або канапу в п'єсі Л. Андрєва — „Той, хто здобуває ляпасів“, („Тот, кто получает пощечины“), або велику круглу канапу для князівен у „Горі від розуму“ Грибоедова і т. ин. Коли незмога опоряджати кожную репетицію декораціями й меблями, все-ж таки слід для генеральної репетиції поставити хоч одиний раз павільони, щоб актори, вгле-



дівши їх на власні очі, виразно могли уявляти собі їхню форму. Конче потрібно показати й меблі: як що вони покажуться не гурт придобними для актора, занадто низькими або високими, то можна буде ще встигнути зладити інші меблі або замість уже зроблених вишукати інші.

Обовязково під час усіх репетицій треба ставити сходи, примістки та всякого розбору підвищені частини декорацій (горбики, мости та інше), ставити їх треба саме як раз на ті місця, де їх гадається вмістити згідно з проектом декорації: акторові конче потрібно ознайомитися з ними, призвичаїтися до них, розрахувати задалегідь свою ходу й силу згуків свого голосу; ці примістки надто велику вагу мають під час репетицій для масових, велелюдних сцен або сцен, де виступають гуртки, групи людей, бо статисти, що здебільшого показують на сцені юрбу, повинні пильно запам'ятати свої місця і своє розташування.

Все це наче-б і дрібниці, але з отих дрібниць спілітається ціла вистава. Елеонора Дузе\*) говорила: „Сцена—це линва, товстенний мотуз, але сплетений із ниточок“.

### XVIII.

Масові й групові сцени. Творчість режисера. Що таке „юрба“ на сцені. Два способи дати на сцені ілюзію юрби. Підготовлювання статистів до масових сцен. Планування груп на сцені. Гуки. Порухи. Про велику важливість випробування загальних сцен.

Одночасно з акторськими репетиціями конче потрібно провадити проби масових-велелюдних та групових або гуртових сцен, підготовляти так звану юрбу. Юрба на сцені—це не аксесуар, а діва особа п'єси, а через те загальні сцени повинно підготувати таким робом, щоб юрба була живою істотою, яка переживає події драми, а не мертвим, немов з музею взятим гуртом безживних і бездіяльних манекенів. Окрім гарного розташування постатей на сцені, такого розташування, яке-б у кожнісіньку мить вистави справляло вражіння цілком суцільної мальовничої картини,—доконче треба, щоб пози або постави, гуртування, розташування поодиноких осіб утворювали правдиво художнє, відповідне загальному стилеві постановки загальне тло для п'єси,—треба, щоб картина ця жила на сцені, щоб кожнісінький мент розвитку драматичної дії на сцені знаходив-би в ній відповідний одгук та відбиток, щоб уся юрба в гурті, як де-яка цілість, усією своєю масою доповнювала-б думку автора і перебувала в гармонії із грою акторів, щоб кожнісінька дрібниця в ній, кожнісінька постать були перейняті художньою розміркованістю, красою, смаком і значінням.

Багато режисерської творчості треба вкласти в утворення такої юрби; адже-ж багато де-чого режисерові доведеться „скомпонувати“, бо в тексті п'єси найчастіше такі сцени автор обкреслює тільки головними рисами, а всі деталі режисерові доведеться підшукати й намислити самому, так мовити „вишити по канві визерунки“. Не затемнюючи головної думки автора, не застуючи дії п'єси мальовничістю та зайвою жвавістю і галасливістю юрби, режисер повинен так розробити масові сцени, щоб вони ще яскравіше, ще з більшою виразністю, опуклістю виявили актора, щоб вони, тісно спілітаючись із грою актора, склали одну доладню

\*) Елеонора Дузе, славетна італійська акторка (народ. 1859 р.).



суцільну картину, уявляючи собою не окремий шматок жанра, а частину, що приросла й злилась, злиувалась з організмом усієї п'єси. Кожна постать юрби і що до задуму, і що до вбрання, і що до гриму повинна уявляти з себе окрему цілість, обмірковану та викінчену, а всі вони в гурті повинні утворити одну істоту та бути за одну суцільну дієву особу п'єси.

Дотепно розташована, тямуючою рукою навчена юрба повинна жити на сцені, але не заступати собою важливі моменти дії. Разом із тим, жодна постать не повинна висуватися з юрби, притягаючи до себе особливу увагу; подібно до того, як у хоровому ансамблі кожен голос повинен брентити з однаковою силою,

Рис. 39. Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау.



Юда. Петро. Христос. Іоанн.

Тайна вечеря (1-а частина).

однаковою гучністю та вимовністю, не вибираючись із загальної маси голосів,— так кожна окрема постать у масовій сцені повинна зливатися з загальним тлом юрби, полишаючись сама за себе індивідуальною й колоритною, барвистою. Коровяков у своїх спогадах про Мейнінгенську трупу, згадуючи про постановку сцени віча в третьому акті драми Мея—„Псковитянка“ в Цісарському театрі в Петербурзі, вказує на одну велику помилку режисерів; річ в тім, що разом із статистами в народніх сценах там брали участь і артисти; отже, режисери не потрапили здержати силкування цих артистів, які намагались підкреслити свою участь у народніх сценах „для успіху п'єси“ та „репліки свої подавали, усилюючись стати як найближче навидноці коло самої рампі“, вибираючись дошкульними плямами із загальної картини народу. Почуття міри скрізь повинно додержати. Тут



більше ніж де-инде не слід забувати за слова суфлера Нарокова („Таланти й прихильники“ А. Островського): „Адже-ж міра й є мистецтво“. \*)

Скільки людей треба, щоб удати на сцені юрбу? На це можна відповісти словами Георга Фукса \*\*): „Ми маємо на сцені масу, коли око та вухо глядача зазнають відповідного вражіння“. Дійти цього можна двома способами: або справді поставити на сцені велелюдний натовп, як це іноді й робиться в театрах, що орудують великими коштами, або, навпаки, — звзити декораціями сцену аж до тієї міри, щоб і невеличка, порівнюючи, як рівняти до інших випадків, кількість статистів дала вражіння юрби вдатим розташуванням постатей і гуртків, що ніби-то аж не потовпляється. Другого способу легше вживати й за його допомогою кращих наслідків можна дійти.

Московський Художній Театр під час постановки „Бориса Годунова“ О. Пушкіна вживав такого способу: високий рундук, з якого мають промовляти до народу згідно з текстом п'єси актори, обернуто арками в сторону публіки; через те дієві особи, коли доводиться їм промовляти до юрби, мусять лицем повертатися до залі з глядачами, а юрба стоїть спинами до публіки, при чому кожна людина знизу аж до половини свого тулуба затулюється передньою рампою, так що глядачі можуть бачити лише верхню частину тулуба з головою. Юрба стоїть густою масою й розповсюджується по-за лаштунки праворуч і ліворуч. Через таку постановку здається, буцім-то юрба розповсюджується і в залю глядачів, у яких виникає вражіння, що вони бачуть перед собою аж тисячний натовп.

Другий спосіб—удати на сцені передні лави юрби, що товняться з бокової вулиці. Глядачі вже думкою своєю спогодають, уявлять собі, яка велика повинна бути решта маси народу, маси, що тисне передні лави; певна річ, щоб у глядачів могли повстати такі думки та уявлення, доконечне треба потрібною мірою експресивно розробити фонетичну сторону.

Глядачеві не спаде на думку перелічувати число статистів, коли ви потрапите нав'язати йому віру, що це справдешня юрба, а не статисти, які тільки перебрались за кого-небудь. Нехай лиш психичні переживання мас показано буде ріжноманітно й одноставно—гуртом і разом всіма статистами, з деяким заздалегідь обміркованим і навмисне уданим безладям, характерним для всякого натовпу; нехай кожна поодинокі людина з цієї юрми справді живе на сцені, при тому відповідно до зверхньої подоби своєї—так, як і сподіватися можна від неї, глянувши на її обличчя, постать, походу то що; хай, перехоплюючи одно одного під час вибуху почувань обурення, жаху, радості або страху, люде з натовпу все-таки не уявляють із себе унісонного хору, а де-яку музикальну гармонійну цілість; хай лиш вони справді, в повному розумінні слова, грають, тоб-то переживають дію на сцені не тільки голосом, але й мімічною грою, жестами—порухами, позами—поставами тіла, пластично,—і тоді кількість людей, що складає юрбу на сцені, матиме другорядне значіння. Треба не те, щоб розум глядача пересвідчився, а щоб серце його поняло віри. Адже-ж на глядача треба діяти, вилити головним чином через душу його, треба насамперед намагатися зрушити його душу, живим уразом уразити серце.

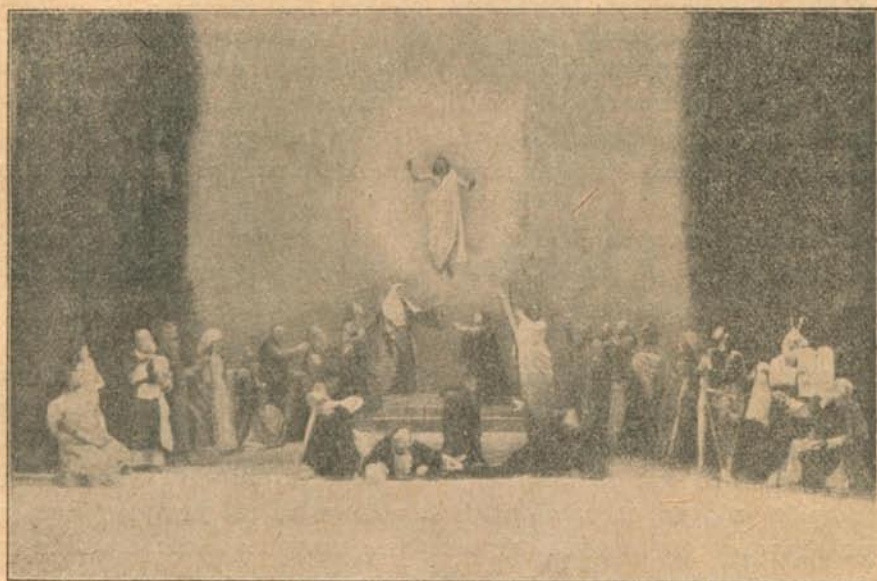
\*) Дія II, ява I-а п'єси „Таланти й прихильники“.

\*\*\*) Георг Фукс, директор Мюнхенського Художнього Театру, автор книжки: „Революція театра“.



Яким-же побитом добитися всього цього насправки?—Пильною підготовчою працею, доведеною аж до вироблення найтонших деталей, і завбачністю—здатністю наперед думкою бачити все, що може статися, всякий випадок; така здатність стане у пригоді, щоб відвернути, зробити неможливою всяку випадковість, яка не буде в злагоді з тоном та стилем постановки. Перше, ніж братися до провадження разом із статистами репетиції якоїсь п'єси, конче треба їх навчити тих загальних елементарних технічних способів, що з їх режисер згодом складатиме загальну картину життя юрби.

Рис. 40. Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау.



Вознесення Христа.—Жива картина. Апофеоз.

Христос зноситься на небо. До ніг Його припадають Пр. Діва, Магдаліна та Його ученики. На першому плані персонажи Ветхого Завіта: ліворуч Адам і Ева; праворуч—Мойсей з таблицями заповідів.

Загальна схема навчання повинна бути така:

Перше питання—це розташування на сцені. Скоро тільки режисер дасть знак, статисти одразу повинні стати по своїх місцях на сцені, не зближаючись, як це звичайно буває, один до одного, плечем до плеча, та й не шикуючись у густі лави в одну лінію. Кожен із них повинен виразно розуміти, що юрба завжди складається з окремих груп, звязаних спільністю настроїв, які вони всі разом переживають; але їй того не повинні забувати статисти, що в юрбі не всі однаково думають і почувають, що в усякому натовпі є де-кілька партій, які часто сповнені ворожнечі одна проти одної, важким духом одна на одну дихають; а що вже події біжучого моменту, то їх ці партії завжди неоднаково розуміють, а тому й неоднаково на їх озиваються, реагують. Як що поміст сцени нерівний, тоб-то є на ньому підвищені місця, сходи, горбики, гори то що, то треба навчити статистів групуватися й у вертикальних планах, як то кажуть, до-ладу розташовуватись купками по місцях високих та низьких. Статисти твердо повинні памя-



тати, що часто ніякісінької користі нема, коли юрба густішає в глиб сцени, бо це тільки відбирає силу в ілюзії; так само завжди здається примітивним і негарним, коли юрба розташовується в одну лінію, ключем або що, а не в різних горизонтальних планах, стаючи кучками і тут, і там, по різних місцинах, що лежать усі на одній висоті, на одній площі. Кожен із статистів повинен вивчити свій *mise en scène*, щоб завжди під час усіх репетицій ставати на своєму місці, що призначив йому режисер та приборати собі що-разу свою постанову, свій поворот тіла.

Навчивши статистів розташовуватись на сцені, режисер має перейти до того, щоби вдати гамір юрби; він їх навчає вдавати гомін натовпу по-первах спокійний, а далі переходити до мажорного й мінорного тонів, утворювати гук, що поволі зростає й стихається, показувати психичні переживання, що де-далі дужчають або слабшають, угавають. Потім треба братись до складніших психичних зворушень: до пауз, гуртових вигуків то що. Це все йде в парі з показуванням, як повинні пересовуватись окремі постаті, як мають перемішуватись гуртки-групи, і взагалі,—як повинні відбуватись різного розбору порухи загальної маси всього натовпу,—іншими словами кажучи, тут статисти вчать робити різні зміни *mise en scène*'а.

Коли статисти вивчили й спізнали загальні технічні способи гри, загальні принципи, яких слід додержувати, показуючи на сцені образ душевних зворушень, тоді тільки режисер може взятись до провадження з ними репетицій де-якої певної п'єси.

Я зовсім не маю на думці подати тут конспект—програму навчання статистів; це цілком не торкається мого завдання,—я тільки хочу довести, що перше, ніж братись до проб масових сцен, повинно навчити статистів сценичної техніки: дати їм спізнати так званий механізм по́рухів, щоб-то навчити їх до-ладу робити потрібні по́рухи, та призвичаїти їх показувати на сцені видовища різних людських відчужань. Певна річ, на це попереднє навчання таких загальних способів гри доведеться перевести не аби-який час; але втрату часу режисер добре надолужить, здобуде за неї, мовляв, сто з оком, бо після всіх вищевказаних вправ статисти далеко швидче перейматимуть усі його вказівки під час репетицій якої-небудь певної п'єси. Режисер повинен нав'язати статистам думку, що в той час, коли гру провадять маси, вагу мають не слова, а загальні психичні по́рухи.

Масові сцени взагалі уявляють із себе болячку, дошкульне місце наших театрів; мабуть через те театри наші й цураються постановки таких п'єс, як от „Спілка молоді“ Ібсена, де перший акт цілком залежить від добре злагоджених масових сцен, або таких п'єс, як „Вільгельм Тель“, „Боротьба за престол“ і т. и., де юрба грає ролю, що панує над усіма іншими.

Режисери наших провінціальних театрів не ставляться з належною пошаною до значіння народніх сцен, виставляють недбало масові групи, зле їх розроблюють, обмежуючись на мізерних процесіях, аби-як проводячи репетиції з статистами,—на постановку таких сцен режисерові слід звернути найпильнішу увагу; не можна давати статистам короткі, елементарні вказівки, задовольняючись „з'ясуваннями“ сцен на швидку руку, а не провадячи з ними їх репетиції насправжки, цілком уважно. Такі режисери десь певне покладають надії на те, що непокалічений інстинкт сам підкаже статистові, що треба робити на кону, а надто, коли надійде важливий момент; либонь навіть ці режисери сподіваються, що від такої імпровізації загальна сцена вийде більш натуральною, живою й більше скидатиметься



на правду. Поводячись так, режисери, мовляв словами Гейнриха Гейне: „скопують грядки та сіють панчохи, вповаючи, що вродяться батьківські чоботи“. Само від себе на сцені ніщо не сподіється; надіятися на самостійну творчість статистів—це нісенітниця; досягти ансамблю можна тільки тоді, коли люде уперто для цього працюють та ставляться до діла без усякого легковаження, уважно й вдумливо. На сцені нічим не можна нехтувати, ні про що не можна забувати, нічого не можна ніби в зятінку ставити; кожну дрібничку належить пильно обміркувати, розробити й випробувати під час репетиції.

## XIX.

Репетиції монтування (спорядження зверхнього боку п'єси). Записи в книжці технічного персоналу. Обовязки помічника режисера під час цих репетицій. Освітлення сцени і його велика вага. Скільки треба репетицій для п'єси? Генеральні репетиції і для чого вони потрібні. Перевірчі репетиції. Перша вистава. Роля режисера. Хто порядкує на сцені під час вистави? Елементи випадковості. Робота режисера після першої вистави. Коректа виконання. Виправлювання недоладностей першої вистави.

Щоб вивірити на власні очі весь так званий зверхній бік майбутньої вистави, доконче треба призначити репетиції монтування або спорядження п'єси. Такі репетиції призначаються без акторів, а тільки для технічного персоналу. Під час цих репетицій устанавлюються декорації, ставляться меблі й квіти, чіпляються по стінах малюнки, по вікнах і дверях—драпрі та запони, лагодяться пристрої для освітлення електрикою жірандоль (люстр), ламп, комінків то що, і взагалі сцена опоряджується так, як її буде опоряджено під час вистави. Тоді-ж вивіряються всі ефекти: грім, блискавка, дощ, водограї, водоспади, вивіряються „згуки“ та инше. Певно й ретельно встановлюються де-які визначені ярмці для освітлення сцени та для повільних його змін, обіраються місця для розташування рефлекторів, прожекторів.

Такі репетиції без акторів дають режисерові можливість, не хапаючись, без метушні, обміркувано оглянути й вивірити увесь зверхній бік вистави, взяти собі на замітку, з якою швидкістю декорації одного акта можна замінити на декорації другого, иншими словами кажучи, досвідом діяти, які довгі мають бути антракти. Адже-ж під час звичайної репетиції режисер усю увагу звертає найбільше на гру акторів, а тому ніколи йому, мовляв, збочити з цієї стежки, щоб подбати про так зване монтування, спорядження п'єси.

Репетиції монтування ще й тим стають у пригоді, що дають спромогу робітникам сцени наломитися, навикнути хутко без метушні ставити на визначені місця все потрібне для обстанови п'єси. Під час цих репетицій усі техніки сцени записують у спеціально про цей случай придбані книжки все, що стосується данної п'єси й при тому торкається їхнього фаху, як от: машинист—постановку навильона, „заспінників“ до нього, декорацій по-за вікнами, кущів, дерев, загоро́док, грядок то що, час і репліки тих ефектів, якими він повинен керувати; електротехник дбає про освітлення, записує зазвачки реостата й підойми так званої дошки для розподілення світла, записуючи також, з якої репліки він повинен почати відмінювати світло, удавати соняшний промінь, сйиво місяця; спеціалісти меблювання й драпірування, а також реквізитор і бутафор—роблять те





*Постановка  
М. Рейнгарта.*

саме кожний у своїй ділянці. Помічник режисера перевіряє, чи до ладу зроблено записи реплік, а також пильнує того, щоб записано було геть усе потрібне та щоб нічого вони не впустили з очей, не занедбали, ні про що не забули.

Особливу увагу режисер повинен звернути на освітлення сцени. До-ладу обладаним освітленням можна діяти того, щоб „настрій“ огорнув душі глядачів. А помилка техника, що має доглядати освітлення, може іноді призвести до того, що загубиться не тільки враження від п'єси, ба й усю п'єсу буде знівечено. Треба взяти до уваги й те, що освітлення багато впливає й на самий тон акторської мови; за неоднакового освітлення і акторові доведеться неоднаково промовляти. П'юночі глядач гірше вчуває, а тому й актор мусить говорити виразніше, щоб його правдиво зрозуміли. Буде за найкраще, коли опріч репетицій монтування техник, що керує освітленням, буде відвідувати й всі акторські репетиції, визначаючи, за вказівками режисера, всі зміни світла. Коли через вінось цього ніяк зробити, тоді режисерові доведеться під час репетицій монтування „левину пайку“ своєї уваги віддавати на розроблення освітлення сцени.

Репетиції монтування, коли їх одбудуть з уважністю й належною пильністю, дадуть режисерові змогу випробувати всілякі способи зверхніх ефектів і свого часу відмінити що-небудь таке, що показалося недоречним, невідповідним плавові постановки або просто не до-ладу надуманим. Крім того, такі репетиції так добре під-



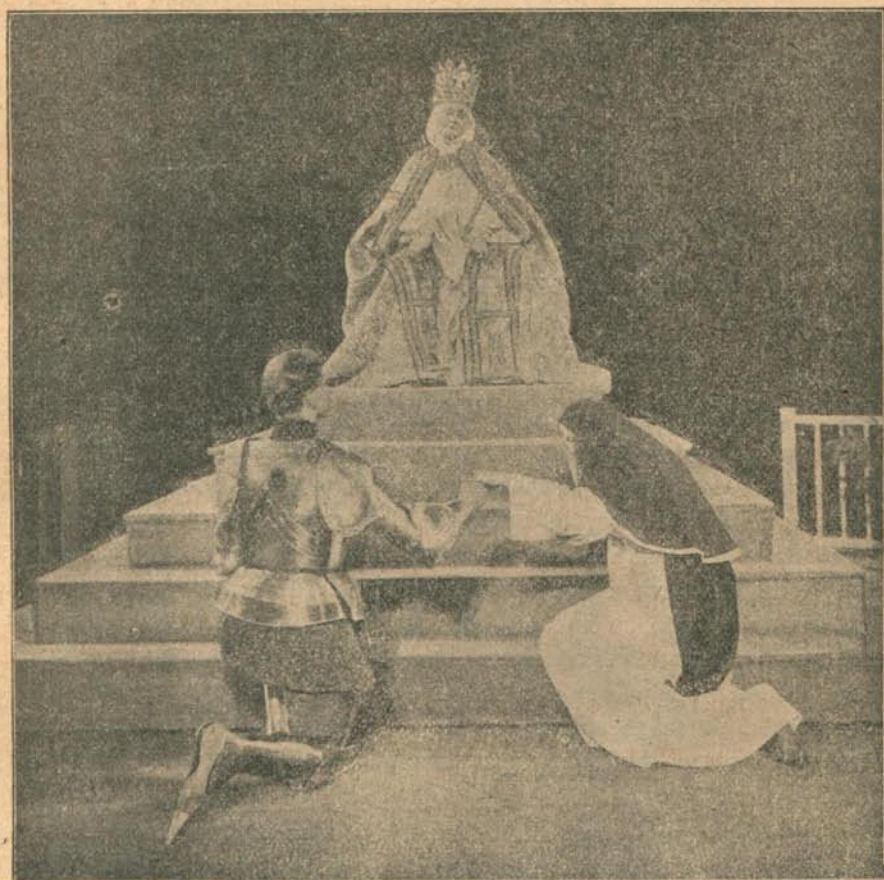
готують технічний персонал, що під час генеральної репетиції, яка повинна уявляти із себе ту-ж таки виставу, тільки без публіки, цей персонал не буде вже її загаювати, бо твердо знатиме всі свої обов'язки і все те, що він має робити в кожному мить згідно з текстом п'єси.

Мені здається, не треба говорити про те, що репетицію монтування або спорядження п'єси режисер повинен стежити, головним чином, із залі для глядачів, бо він тут перевіряє все на сцені, бажаючи дізнатися, як воно стане перед очі глядачеві.

Репетиції монтування, певне діло, призначаються тільки тоді, коли вже виготовлено буде всі конче потрібні й замовлені для вистави речі. Ніколи не слід призначати репетиції монтування або тим більше генеральної репетиції, коли що-небудь для вистави не виготовлено. Тоді такі репетиції не досягають своєї мети: загальної перевірки всіх елементів майбутньої вистави. За таких умовин ці репетиції уявлятимуть із себе лише даремну витрату часу й сил. Треба взяти собі за непорушну норму, що певного терміну для наготовлення п'єси призначити не можна так само, як не

Рис. 42.

„Чудо“ К. Формолера.



Постановка  
М. Рейнгарта.



можна й точно визначити конче потрібного для п'єси числа репетицій: репетицій треба влаштувати стільки, скільки потребуватиметься для досягнення ансамблю.

Коли всі складові частини вистави злагоджено, тоб-то, коли репетиції з акторами дали вже кінцевий результат—художній ансамбль, коли частковий та загальний тон п'єси твердо вироблено і він набув у деталях найтоншого нюансування, навіть вигострености, коли масові сцени щільно поєдналися з акторськими сценами, коли додаткові елементи п'єси—музика, співи, танці утворюють з п'єсою одну цілість, коли всі зверхні, мальовничі частини вистави—декорації, меблі, бутафорію та решту вивірено й погоджено з стилем постановки, коли цілу п'єсу зрепетовано в такій мірі, що вона уявляє із себе одну цілість, згідно з загальним завданням,—тоді режисер має право призначити генеральну репетицію.

Уже під час провадження звичайних акторських репетицій, режисер багато раз переходив з сцени до залі для глядачів, щоб з різних місцин цієї залі вислухати поодинокі частини п'єси й наділити їм потрібні поправки. Під час репетиції монтування п'єси він перевіряв так само загальне позверхове вражіння; тепер,—під час генеральної репетиції,—він вивірить увесь підсумок елементів вистави. Генеральна репетиція нічим не повинна відрізнятися від вистави: та сама повна обстановка на сцені, та сама викінченість убрань акторів і щільно вироблений грим, той самий повний, додержаний що до свого ритму темп, ті-ж експресії, тон і гра акторів.

Так само, як і вистава, генеральна репетиція повинна провадитись без перерв, зупинок, загайок, при чому антракти між окремими актами п'єси повинні тягтися як раз протягом такого часу, який було для них призначено при вироблюванні постановки п'єси на репетиціях монтування та якого через те гадають держатись під час самої вистави. Коли відбувається генеральна репетиція, то режисер уже не перепиняє гри акторів поправками, виправлюваннями й повторюваннями; він повинен дати акторам можливість вільно перевірити самих себе в загальній картині та рамі вистави. Усі хиби й недоладности, що їх можна буде постерегти під час дії, режисер укаже акторам в антракті, а ще краще—під час особної „перевірчої“ репетиції—репетиції для перевірки; цю репетицію призначають на другий день після генеральної. Взагалі, останню генеральну репетицію (адже-ж бо генеральних репетицій може бути де-кілька, а не одна) краще призначити на передодні вистави, а „перевірчу“—в день самої вистави; це дасть змогу акторам удень вистави ранком не втомлювати себе довгою, забарною репетицією, а тільки перевірити себе, згадавши й випробувавши що до тону лише ті місця п'єси, які на передодні, під час генеральної репетиції здавалися непевними або не до-ладу додержаними що до тону. Коли генеральних репетицій призначається де-кілька, то краще між ними влаштувати перевірчі репетиції; тоді наслідки роботи будуть ще повніші. Коли для де-яких ролей призначено дублерів, то вийде не аби-яка користь, як що дати цим дублерам змогу виконати ролю під час одної з генеральних репетицій і допомогти їм таким робом освідчитися в п'єсі.

Нарешті настає день першої вистави п'єси. Перед виставою режисер ще раз перевіряє все на сцені й по-за лаштунками, в-останнє оглядає грими й убрання учасників п'єси, надто уважливо обдивляється етатистів, не полишаючи без виправлювання жадної хиби.



Скоро завіса зведеться вгору, керування п'єсою переходить до помічника режисера і фактично вже він порядкує виставою, а режисерові полишається тільки загальний догляд. Буде за найкраще, коли режисер набереться звичаю всі свої розкази передавати під час ходу вистави на кін тільки через свого помічника: воля єдина й тут може бути лише корисною і відверне від вистави всілякі несподівані пригоди, так званий елемент випадковости, що на сцені стає за найгіршого ворога ансамблеві п'єси та руйнує все витворене з таким терпінням і трудом. Навіть, коли режисер вбачає видіму помилку свого помічника, він не повинен під час ходу акта, робити цьому помічникові вказівок або вичитувати йому наг'яну: це може спричинитися до ще більшої плутанини на сцені; треба все відкласти на час після вистави. Навіть в антрактах не слід цього робити, щоб не відривати помічника від поточної роботи; адже-ж в антракті часу буває мало, бо він робиться мінімальним.

Режисер повинен пильно доглядати ходу вистави, уважно зазначаючи всі його неладности та непевні місця; через те він буде спроможний зробити для другої вистави п'єси останню й остаточну коректу: іноді доведеться де-що виправити й скоротити в тексті, іноді—змінити або полагодити неладности гриму, взяти інші вбрання, навіть перепланувати дію. Звісно, це все потребуватиметься напевне тільки тоді, коли постановка п'єси буде ділом негайним, прикротним, та коли той план роботи, що я його тут накреслив для режисера, буде виконано не цілком, а з чималими збоченнями від обраної стежки. Коли репетиції провадитимуться таким порядком, як я вказав, коли, впоряджуючи їх, будуть додержувати такої черги для них і такого розподілу їх на категорії, які я вище зазначив,— то це дасть сливе повну запорукку, що додаткова коректа після першої вистави буде непотрібна.

Багацько праці, сили й нервів мусить витратити режисер на постановку кожної п'єси; великим запасом такту, терпіння й поблажливости повинен відзначатися він для того, щоб спокійно й стримано призвести всіх учасників вистави до повного єднання; але тим дужче відчуватиме він душею своєю радість свідомости, що завдання його доведено до щасливого кінця, тим дужче буде й почуття задоволення від думки, що він прилучився до таїнства втілення драматичного твору колективом художніх одиниць театру.

## XX.

Адміністраційні обов'язки режисера. Дисципліна в трупі й на сцені. Порядок під час репетицій і вистав. Склад театру—його репертуар. Оскар Уайльд про публіку. Чи театр школа? Завдання справжнього художника сцени. Прийдуще відродження театру.

Окрім художніх завдань режисер має за обов'язок справляти ще де-які адміністраційні функції. Я не кажу вже про те, що дисципліна в трупі й на сцені, порядок під час репетицій і вистав цілком залежать од такту, твердості характеру та вміння своїм авторитетом призводити діячів сцени до злагоди між собою; але й усе обличча, мовляв, „лик“ театру значною мірою залежить від особи режисера, його культури й художнього смаку.



Театр, як і життя кожної поодинокі людини, як і кожний письменник, музикант,—повинен перш за все мати своє власне обличчя, своє певне визначене й непохитне художнє credo, що виразно окреслює його ідеали. Одним з яскравих засобів виявити таке credo буде його репертуар. Це головна заповідь того, що дає театр, це його „символ віри“ і підвалина; вже слідом за цим ідуть виконавці й виконання з постановкою. Тільки той театр сміє вважати себе за театр в найкращому розумінні цього слова, в якому ці всі елементи міцно з'єднались до купи.

З огляду на становище своє в трупі, режисер завжди має рішучий вплив на репертуар театру, однаково, чи буде цей репертуар складатися самим тільки антрепренером—керівником підприємства, чи цілим гуртком обраних осіб, тоб-то художньо-репертуарною радою; тому режисер в обох цих випадках може і навіть повинен твердо ставати на оборону принципів чистого мистецтва, щоб на поміст театру не могло дістатись ніщо, на чому лежить одбиток недоладного смаку. Це не значить, що всю працю театр повинен витратити на старанну постановку класичних творів; немає нічого легшого, як простягти руку до книжної шафи й взяти з полиці непохибно порядну стару п'єсу автора з європейським, а то й із світовим найменням. Ні, театр в особі свого заступника—режисера повинен уперто шукати й озиватися на все нове та свіже, на все, що має на собі відблиск таланту й хисту.

Театр повинен знайти й вівторити для себе літературу, повинен сіяти ідеї йому потрібні і збуджувати своїми ідеалами, своєю жадобою і своїм голодом творчу енергію літератури. Театр повинен вхоплювати все нове не для задоволення маловартної жадоби новинок, повинен шукати новітнього чутливо й обережно, не добиваючись його за всяку ціну і, тим більше, не вигадуючи його.

Театр не має права жити лише для того, щоб догоджати потребам юрби. Слід пам'ятати, що кожний глядач зокрема, як узяти його нарізно від усіх інших, часто показується людиною культурною й розумною, т'але-ж глядачі в гурті—це череда, яку геній або навіть просто талант повинні гнати наперед, держучи бич у руках.

Ось якими уциплливими словами картає публіку Оскар Уайльд: „Публіка аж надто прагне того, щоб підгорнути мистецтво під свою владу. Публіка завжди за всіх часів не відзначалася добрим вихованням. Вона раз-у-раз вимагає, щоб мистецтво було популярним, щоб воно задовольняло її мізерний покалічений смак, щоб воно ушешало, мастило словами її дику пиху, оповідало їй про те, про що вже говорилося передніше; показувало речі, що на їх дивитися давно вже повинно було-б їй обриднути; розважало її, коли вона нудить світом, через лад добре попоївши; зацікавлювало її думку, коли вона втомилась від власного свого туподумства“.

Наша публіка дуже мало має пошанування до театру, де працюють, страждають, творять, де сповняються зачаруванням і плачуть живі душі живих людей, де люде кров'ю й сльозами малюють на прочуд гарні картини й вживляють їх кожним ударом, кожним по́рухом свого неспо́кійного серця.

„Тільки уява художника може втворити де-що сповнене краси, не заходячи ні в які відносини з своїми сусідами, ні за що з ними не змовляючись“.

Стриндберг дав театрові назву: „Біблія для неуків“. Це сказано дуже влучно; певня річ, що через свої засоби, свою виразність і реалізм сцена завжди була



найбільш приступним родом мистецтва й насправжки могла-б стати за школу, як її вже звивали й звивають. Однак найменше жадає душа, найменше варто мріяти як раз про педагогічну ролю театру. Для шкільної мети більш у пригоді стануть шкільні підручники. Точне знання дає наука, а театр—це мистецтво та ще й мистецтво, що повинно зрушувати серце. Театр збуджує, очищає душу і полум'ям свого екстазу робить людину більше шляхетною.

Мистецтво—радісне. За радість стає й прилучитись до нього. Слугування справжньому великому мистецтву—це завжди подвиг, бо велике мистецтво само-одно вказує на правду,—правду безкомпромісову, радикальну й завжди ідеальну. Цю ідеальну правду художник намагається вкоренити в глибину людських душ своїм мистецтвом, і тому слугування справжньому мистецтву це по суті своїй—слугування істині, релігійний подвиг, осяяний вірою в цю правду-істину.

Театр—не забавки та й не арена, на якій самолюбство одної особи стинається в боротьбі з таким-же особистим самолюбством інших. Театр—культурно-просвітня установа. Людина, що стала до роботи в театрі, повинна не впускати з очей цієї мети, невпинно простувати до неї, берегтися, щоб не зійти на манівці. Коли керовник театру вважає його за промислове підприємство або за свою особисту розвагу, то це конче призведе театр до занепаду і на всій вині лиха буде цей керовник, а не особисті хиби поодиноких робітників. Мистецтво кохається в правді; для нього невиносливі—облуда, підлесливість, неважливість; воно вимагає сміливості, любови, саможертви, і тільки тоді матиме з нього користь громадянство і задовольнить воно своїх трудовників.

Художник сцени повинен жити для-ради любови, страждати для-ради своєї віри й працювати для свого величного мистецтва. Він не може залишатись байдужим і злочинно бездіяльним того часу, коли театр наш уперто й поволі, але напосідливо намагаються обплутати навутинням та оспалістю, коли робота в театрі переривається в ряди-годи голосінням псевдо-новаторів, що шукають оновлення театру в тій гістеричності та немов корінням пропахлій атмосфері, якими перейнято всі так звані кубістичні й футуристичні спроби. Треба віддати цілу душу, всі думки, цілу істоту свою, щоб замість сумно-тужливих, немов присмертних згуків requiem'a в театрі залунала потужна, дзвінка музика гимна відродження мистецтва, музика ясна, бадьора, як само сонце, як само життя.

Рятунок театрові можуть дати інтелектуальні широко-культурні люде. Вони одухотворяють лице театру, вдмухнуть в нього—духа живого; вони розбудять і розворушать рутинерів сцени, що, важко вгрузивши в свої п'єдестали, де їм так любо та вигідно сидіти з давнього-давня, спочивали товстеньким сном під той час, коли блискуче життя проходило повз них у своєму урочистому сляві. Вони розженуть і ту хмару авантюристів театру, що намагаються виказатись своїм ніби-то оригінальними, а справді блазенськими витівками, які межують з Бедламом, і в цих витівках вбачають нові шляхи для театру. Театр і тепер „потребує нової людини, яка вимела-б загіджений його поміст і призвела-б до відродження в тому мистецтві, що його руки ремесників звели на рівень задоволення простих потреб юрби“ (Е. Золя.)

Хай на новій путі своїй театрові доведеться не раз і заблудити, і закохатись у чомусь через лад сильне, хай незлічénно доведеться натрапити йому і троянд пахучих, і тернів колючих, зазнати і перемоги, і занепаду, та нехай тільки люде, що вестимуть перед, аж горять від замилювання до чистого мистецтва,



хай палкая любов їхня і віра в відродження театру буде велика й щира; тоді жадане сонце творчости зогріє й осяє своїм промінням бідну, намучену сцену.

Щире, глибоке почуття не торгується, воно найменше здатности має ласитись на компроміси й приставати на них. І яку безліч золота, барв, сяйва, тремтіння, яку кольористу веселку образів і переживань зочимо ми в цьому величному відродженні Духа, зогрітого глибоким, справжнім почуванням любови до Мистецтва!...

---



## З м і с т.

	Стор.
Передмова.	
Розділ 1-й. Що таке мистецтво взагалі й сценічне зокрема. Роля актора й режисера. Ансамбль. Умови його досягнення . . . . .	7
Розділ 2-й. Якими даними мусить відзначатися режисер, щоб праця його мала добрі наслідки. Дві відміни художньої діяльності режисера: режисер задуму й режисер виконання. Робота коло тексту п'єси. Купюри. Переписування ролей. . . . .	8
Розділ 3-й. Як повинен режисер ставитись до індивідуальности актора. Актор—не маріонетка, не лялька з вертепу, яка ходить на дроті й якою порядкує режисер, а головна після автора особа в справі сценічного втілення п'єси. Креґ і Меєрхольд; Іхні погляди на актора. Станіславський. Розподілення ролей. Помилки акторів. Про дублерів. . . . .	11
Розділ 4-й. Про методи постановок взагалі. Декоративний проект п'єси. Де-що з історії декоративної справи. Ваґнер і Беклін. Мейнінгенці. Кумедні мудрощі.	15
Розділ 5-й. Що таке стильова постановка? Художньо-реалістичний метод постановки. „Північні велетні“ Ібсена. „Безталанна“ Карпенка-Карого. „Стилізація“ в казці . . . . .	19
Розділ 6-й. Постановка многокартинних п'єс. Метод подвійної умовної сцени. „Багато галасу з нечев'я“ Шекспіра. „Коловоротна“ сцена Лаутеншлегера і реформована сцена системи Бранта. „Лівістрата“ Аристофана. Метод поділу сцени. „Пробудження весни“ Ведекінда. Метод подвійної умовної комбінованої декорації. „Ромео й Джульєтта“ Шекспіра. „Овеча криниця“ Лопе-де-Веґа . . . . .	26
Розділ 7-й. Метод симпліфікації. „Гамлет“ в постановці Шумахера. Методи постановок в сукнах і в „ширмах“ (параванах). „Перемога смерти“ Сологуба. „Маленький Ейольф“ Ібсена. „Аглавена і Селізета“ Метерлінка. Метод театру фарб. Спроби Луїзи Д'юмон і Сема Венелі . . . . .	32
Розділ 8-й. Метод постановки в цирку. „Царь Едип“ Софокла в постановці Рейнгарта. Плюси й мінуси цього методу. Спроба Н. Єврейнова—постановка „Франчески да-Риміні“ д'Анунціо на естраді. . . . .	36
Розділ 9-й. Постановка на вільному повітрі. „Ночное“ Стаховича в Бурмакинському селянському театрі. Про приладнювання п'єс до постановки на вільному повітрі. Постановка на вільному повітрі у Франції. Постановка „Манастиря“ Верхарна в руїнах абатства Вілер. „Але“ методи постановок на вільному повітрі. „Здобуття Азова“ . . . . .	41
Розділ 10-й. Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау. Про сполучення методів постановок. Про містичний театр. П'єса Л. Старицької-Черняхівської—„Милость Божа“ . . . . .	46



	Стор.
Розділ 11-й. Про „правдивість“ у театрі. Убрання. Де-що про моди. Клерон і Ристорі про вбрання. Література про вбрання. „Театральний стиль“ наших костюмерів. Убрання з пофарбованого полотна. Анілінові й діамінові фарби. Бутафорія, озброєння й меблі . . . . .	51
Розділ 12-й. Музика, співи й танці в драматичній п'єсі. Збірники драматичної й побутової музики. Вага музичної ілюстрації для п'єси. . . . .	58
Розділ 13-й. Кабінетна праця режисера над п'єсою. Творчість режисера. План постановки. Обстановка сцени. Рисунок плану декорації. Розрізи плану декорації. Многокутні павильони. Надмірности в задумах режисерів. . . . .	62
Розділ 14-й. Режисерський примірник п'єси. Проект mise en scène. Вплив індивідуальности актора на зміни надуманого ним плану. Режисерський хист імпровізації. Режисерський запис mise en scène. Альтеричні знаки. Паузи, переходи, пози й жести . . . . .	66
Розділ 15-й. Спільна праця режисера з акторами. Перше читання п'єси. Його вага. Епоха п'єси. Розгляд психологічний, ідея п'єси, характеристика дієвих осіб. Костюмування й грим . . . . .	70
Розділ 16-й. Стиль постановки п'єси. Стиль виконання. Перша репетиція. Про творчість актора. Про художнє втілення. Техніка або „внутрішнє чуття“ . . . . .	73
Розділ 17-й. Техніка провадження репетицій-проб. Записування акторами mise en scène та вказівок режисера. Обовязки помічника режисера. Сценарій і записи. Суфлер, його обовязки. Декорації й обстановка на сцені під час репетицій. . . . .	80
Розділ 18-й. Масові й групові сцени. Творчість режисера. Що таке „юрба“ на сцені. Два способи дати на сцені ілюзію юрби. Підготовлювання статистів до масових сцен. Планування груп на сцені. Гуки. Порухи. Про велику важливість випробування загальних сцен. . . . .	84
Розділ 19-й. Репетиції монтування (спорядження зверхнього боку п'єс). Записи в книжці технічного персоналу. Обовязки помічника режисера під час репетицій. Освітлення сцени і його велика вага. Скільки треба репетицій для п'єси? Генеральні репетиції і для чого вони потрібні. Перевірчі репетиції. Перша вистава. Роля режисера. Хто порядкує на сцені під час вистави? Елементи випадковости. Робота режисера після першої вистави. Коректа виконання. Виправлювання недоладностей першої вистави. . . . .	89
Розділ 20-й. Адміністраційні обовязки режисера. Дисципліна в трупі й на сцені. Порядок під час репетицій і вистав. Credo театру—його репертуар. Оскар Уайльд про публіку. Чи театр школа? Завдання справжнього художника сцени. Прийдуше відродження театру. . . . .	93



# Рисунки.

	№	Стор.
„Північні велетні“ Г. Ібсена. Постановка Г. Гаєвського. Декорації художн. К. Петермана . . . . .	1	8—9
„Безталанна“ Карпенко-Карого. Проект постановки Г. Гаєвського. Ескизи декорацій проф. М. Бурачека . . . . .	2	12—13
„Пригоди королевича Ладі і його слуги, блазня Барбо“ Г. Гаєвського. Декорації художника І. Садовникова . . . . .	3	16—17
„Багато галасу з нечев'я“ В. Шекспіра: Просценіум, арка та його завіса . . . . .	4	21
Двір Леонато . . . . .	5	23
Сад Леонато . . . . .	6	25
„Атеньянка-Лізістрата“ Аристофана. Постановка Г. Гаєвського. Декорації художника І. Садовникова . . . . .	7	26—27
„Пробудження весни“ Ф. Ведекінда. Постановка В. Меєрхольда . . . . .	8	28
„Ромео і Джульєтта“ В. Шекспіра. Постановка Г. Гаєвського: Декорація І картини . . . . .	9	29
Декорація V картини . . . . .	10	31
„Овеча криниця“ („Fuente Ovejuna“) Лопе-де-Вега. Постановка К. Марджанова. Декорації художника Рабиновича . . . . .	11	32—33
„Гамлет“ В. Шекспіра. Постановка Ф. Шумахера: Тераса замку Ельснор . . . . .	12	35
Рівнина в Данії . . . . .	13	36
Цвинтар . . . . .	14	37
Зал для комедіантів . . . . .	15	39
Покій Полонія . . . . .	16	40
Покій в замку . . . . .	17	41
Покій королеви . . . . .	18	43
Замкова тераса . . . . .	19	45
Тронна зала . . . . .	20	47
„Маленький Ейольф“ Г. Ібсена. Декорації художника Б. Романовського . . . . .	21	48—49
„Перемога смерті“ Ф. Сологуба. Постановка Г. Гаєвського. Декорації художника С. Худякова . . . . .	22	52—53
„Аглавена й Селізета“ М. Метерлінка. Декорації художн. Б. Романовського . . . . .	23	54—55
„Франческа да-Риміні“ Г. Д'Анунціо. Постановка на естраді Н. Єврейнова: Сцена перша . . . . .	24	56
Сцена друга . . . . .	25	57
„Царь Един“ Софокла. Проект постановки союзу німецьких режисерів . . . . .	26	59
„Ночліги“ (Ночное) Стаховича. Постановка на вільному повітрі Скородумова . . . . .	27	61
„Театр на вільному повітрі у Франції“ („Царь Един“, „Самаритянка“, „Поліфем“) . . . . .	28	63
„Манастирь“ Е. Верхарна. Постановка на вільному повітрі: Богословська прія про сумління. Сцена I-ої дії . . . . .	29	65
Загальна сповідь перед громадою. Сцена II-ої дії . . . . .	30	67
Прокляття й вигнання винного. Сцена IV-ої дії . . . . .	31	69



	№	Стор.
<b>„Здобуття Азова“.</b> Постановка на вільному повітрі:		
У Воронежі . . . . .	32	71
Здобуття Азова . . . . .	33	74
Тріумф коло Москви після здобуття Азова . . . . .	34	75
<b>Містерія „Страсти Господні“ в Оберамергау:</b>		
Голгофа . . . . .	35	77
Несіння хреста . . . . .	36	79
Христос перед Пілатом . . . . .	37	81
Христос благословляє апостолів Петра та Іоанна . . . . .	38	83
Тайна вечеря . . . . .	39	85
Вознесення Христа . . . . .	40	87
<b>„Чудо“ К.</b> Формолера. Постановка М. Рейнгарта:		
Сцена перша . . . . .	41	90
Сцена друга . . . . .	42	91

---



до 90 и.

ФД 3223-1(1)

