

ДЕРЕВЕНСКИЙ

ТЕАТР



№ 12 (29)
ДЕКАБРЬ—1927
Цена № 20 к.

Издательство „Крестьянская Газета“ Москва

ВСЕМ ВОЛПОЛИТПРОСВЕТАМ, ЗАВЕДУЮЩИМ ИЗБАМИ-ЧИТАЛЬНЯМИ И БИБЛИОТЕКАМИ УВАЖАЕМЫЕ ТОВАРИЩИ!

Вам всем известен циркуляр Главполитпросвета от 3-го августа с. г. за № 103 о том, что Главполитпросвет в 1927-28 году за свой счет выписки журналов «ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ», «ДЕРЕВЕНСКИЙ ТЕАТР» и «УЧИСЬ САМ» производить не будет. ПОЭТОМУ ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ ПРЕДЛОЖИЛ ВСЕМ ПОЛИТПРОСВЕТАМ ВКЛЮЧИТЬ СНАБЖЕНИЕ ИЗБ-ЧИТАЛЕН И БИБЛИОТЕК ЭТИМИ ЖУРНАЛАМИ В 1928 ГОДУ ЗА СЧЕТ МЕСТНОГО БЮДЖЕТА.

Приняты ли волполитпросветами все необходимые меры для проведения в жизнь этого циркуляра? Включена ли выписка журналов Главполитпросвета избам-читальням и библиотекам в местный волостной бюджет?

Новый год не за горами. В декабре у многих изб-читален и библиотек кончается срок подписки на журналы „ИЗБА-Читальня“, „Деревенский Театр“ и „Учись сам“.

Чтобы не остаться в январе 1928 года без журналов, необходимо немедленно, не ожидая конца года, подписаться на эти журналы.

Рекомендуем подписываться на год, так как ПОДПИСЫВАЮЩИЕСЯ В ДЕКАБРЕ НА ГОД БЕСПЛАТНО ПОЛУЧАТ БОЛЬШОЙ НАСТОЛЬНЫЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ КАЛЕНДАРЬ НА 1928 ГОД.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на ежемесячный журнал „Деревенский Театр“ (с ежемесячным приложением по 1 книжке библиотеки „Деревенского Театра“) на год — 4 р. 50 к., на 6 мес. — 2 р. 40 к., на 3 мес. — 1 р. 20 к.; на ежемесячный журнал „Учись сам“ на год — 2 р. 10 к., на 6 мес. — 1 р. 70 к., на 3 мес. — 90 к.

ПОДПИСКУ СДАВАЙТЕ: в ваше почтовое отделение или агентство.

С товарищеским приветом Изд-во „Крестьянская Газета“.

ИЗБАЧИ! БИБЛИОТЕКАРИ! КРАСНОУГОЛЬЦЫ! **ВНИМАНИЕ!**

На 1928 год к двухнедельному журналу „ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ“ — издание ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА — установлены следующие **НОВЫЕ БЕСПЛАТНЫЕ приложения:**

- 8 **ПОЛИТИЧЕСКИХ КАРТ** серии „ВЕСЬ МИР“ (с объяснительным справочником к ним).
 - 4 **МНОГОКРАСОЧНЫХ ПЛАКАТА** на военные темы с объяснительными книжками (к каждому плакату).
 - 2 **ЭКОНОМИЧЕСКИЕ КАРТЫ СССР** (Европейская и Азиатская части) в красках.
 - 4 **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МНОГОКРАСОЧНЫЕ КАРТИНЫ** (репродукции с произведений лучших современных художников).
- РАСПРЕДЕЛЕНИЕ БЕСПЛАТНЫХ ПРИЛОЖЕНИЙ ПО СРОКАМ ПОДПИСКИ будет объявлено дополнительно.

Подписная плата на журнал остается прежней: на год — 6 р. 10 к., на 6 мес. — 3 р. 15 к., на 3 мес. — 1 р. 60 к.

Годовые подписчики, подписывающиеся в декабре, получают **БЕСПЛАТНО БОЛЬШОЙ НАСТОЛЬНЫЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ КАЛЕНДАРЬ на 1928 год.**

Подписку и деньги шлите по адресу: Москва, 7, Водяниженка, 9,
ИЗД-ВУ „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“.

ДЕРЕВЕНСКИЙ ТЕАТР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ГЛАВПОЛИТ-
ПРОСВЕТА И АГИТПРОПА ЦК ВЛКСМ

ПО РАБОТЕ КРУЖКОВ: ДРАМАТИЧЕСКОГО, ХОРОВОГО, МУЗЫ-
КАЛЬНОГО, ЖИВОПИСНОГО, ВЕЧЕРИНКА, ГУЛЯНЬЕ, ПРАЗДНИК

Подписная цена на журнал с ежемесячным приложением «Библиотеки Деревенского Театра»: на год — 4 р. 50 к., на 6 мес. — 2 р. 40 к., на 3 м. — 1 р. 20 к.

Адрес: Москва, 7, Воздвиженна, 9

№ 12 (29) □ ДЕКАБРЬ 1927 г. □ № 12 (29)

СОДЕРЖАНИЕ: Недостатки работы. — Жест и движение. — Характерность в гриме и костюме. — О работе помощника режиссера. — Обзор новых пьес. — Восьмой урок игры на балалайке. — 2-е занятие хоркружка. — Нотная грамота. — Как записывать танцы. — Физкультура. — С мест. — «Расплата», «Наш праздник».

Основные недостатки

О недостатках мы говорим часто, но, видно, сразу их не изжить и придется отметить их снова. Здесь мы сделаем короткие указания по каждому из недостатков для того, чтобы помочь кружкам разобраться полностью во всем этом вопросе, для того, чтобы кружки сами могли ответить в редакцию, какие недостатки изжиты ими, какие сидят глубоко, правильны ли предлагаемые меры к улучшению работы, какие из этих мер уже осуществлены кружком.

1. Оторванность от зрителя.

Многие кружки попрежнему работают для своего удовольствия, мало, а то и вовсе не согласуют свою работу с интересами зрителей. Это большой порок в работе. Оторванность от зрителя ведет к тому, что работа кружка не удовлетворяет зрителей, зрители вовсе перестают интересоваться работой кружка, и кружок остается без зрителей. Смысл работы пропадает, работа и кружок разваливаются.

Для того, чтобы избежать, надо создавать, надо сколачивать зри-

тельский актив, прислушиваться к его мнению, приглашать его на репетиционную работу, через актив узнавать оценку всего населения. **Надо вести работу со зрителем** — вступительное слово перед спектаклем, наблюдение за зрителями во время спектакля и беседа по окончании (или же в ближайший после спектакля день).

2. «Кампанейство».

Еще в прошлом году были кружки, «обслуживавшие» 20—25, а то и 30 кампаний. Результатом такого «обслуживания» были: халтура, бегство зрителей, развал кружка. При такой нагрузке кампаниями кружок не проводил, а проваливал кампании. Выступление с одной-двух репетиций не может быть сколько-нибудь художественным. Кружки, понуждаемые провести такое количество кампаний, могут давать только халтуру. Воспитательного значения для зрителей и для кружка такая «работа» иметь не может. Вместо агитации за кампанийный труд такая работа получается срыв кампаний. Кру-

С. С. С. С.
книгохранилище

жок, все время только «отбывающий кампании», не может расти. Качество его работы все падает. Надо только согласовать эту работу с силами кружка, и выступление в дни кампаний должно быть подготовлено не хуже, чем платное выступление.

Всесоюзное совещание по организации досуга и развлечений деревенской молодежи при ЦК ВЛКСМ — год назад для того, чтобы разгрузить кружки, наметило восемь основных кампаний: годовщина Октября, ленинский день, день Красной армии, женский день, 1 мая, день кооперации, юношеский день и праздник урожая. Понятно, что к ним должны прибавляться такие кампании, как кампания по обороне. Но все же девять-десять кампаний — не тридцать.

Кроме ограничения числа кампаний, можно разгрузить кружки, разверстав подготовку и обслуживание различных кампаний между кружками соседних селений: так, один кружок берется за подготовку к юношескому дню и постановку свою показывает не только у себя, но и в двух-трех других селениях в 2—3 ближайших дня; другой, скажем, волостной, берется за подготовку к празднику урожая. Такая разверстка в работе, очередность в обслуживании кампаний дадут каждому кружку больше времени и на подготовку к кампании и на углубление работы кружка.

3. Отсутствие твердой материальной базы, слабость средств.]

Драматические, хоровые, оркестровые кружки, давая выступления, вырабатывают иногда довольно порядочные суммы. Но сколько бы ни вырабатывали кружки, — большая часть этих средств идет мимо круж-

ков. Драмкружок, например, доят все, кому не лень. То в пользу того сыграй, а то в пользу этого. А средств на улучшение постановок, на улучшение работы не остается. 1-й съезд избачей вынес поэтому решение о том, что средства, получаемые от художественной работы, должны в большей своей части идти на улучшение самой художественной работы. Но не везде у кружков бывают достаточные сборы. Необходимо, чтобы вики и волкомы пришли, где надо, на помощь кружкам. Так, в Орловской губернии в смету по политпросветработе повсем избач-читальням включено по 80 руб. в год на художественную работу. Понятно, добиться этого кружки легче всего смогут тогда, когда качеством своей работы докажут ее необходимость. Качество работы самым решительным образом отражается на средствах кружка. Кружки, вставшие на путь халтуры, на путь погони за деньгами, в конечном счете проигрывают. Стремясь побольше заработать, они переходят к частым выступлениям, готовят постановки кое-как, зритель быстро обнаруживает халтурность их работы и перестает ходить — сборы падают. Хорошее же качество работы привлекает зрителей, укрепляет сборы, делает их постоянными. Драмкружкам пора это понять и перейти к здоровой финансовой политике. Здесь много может помочь составление сметы кружка. Пусть эта смета год, два будет приблизительной, но она поможет выяснить средства кружка и то, куда и как эти средства нужно израсходовать в целях укрепления и улучшения работы.

Не плохо там, где это возможно, перейти к образованию волостных фондов на художественную работу

из средств с отчислений кружков, кооперативных и советских организаций. Об этом мы будем подробнее говорить в дальнейшем.

4. Непродуманная, часто халтурная работа.

Надо сказать, что так работает пока-что большинство кружков. Такая работа всегда кончается развалом кружков. Здесь прежде всего необходимо ввести как правило **достаточное количество репетиций** (в среднем не менее 5 на акт). Надо взять как норму работы не более двух новых спектаклей в месяц (решение 1-го с'езда избачей). Надо вести работы по плану, надо выполнять, проводить в работу те указания, которые дает наш журнал.

5. Расхлябанность в работе кружка.

Многие кружки, не осознавшие еще всей значительности художественной работы, ведут работу от случая к случаю, спуская рукава, без всякой ответственности за качество работы. Еще во многих местах работа кружков и кружками и населением понимается только как развлечение для молодежи. Кое-где наблюдается засилье молодежи. Молодежь разбирает все главные роли — и взрослые выходят из кружков. Это — громадная ошибка. Участие взрослых в кружках может сделать работу серьезнее, всегда больше привлекает население. Художественная работа, театр в деревне — не только развлечение для молодежи, это — ответственная общественная, культурно-просветительная и политическая работа для всего населения. Поэтому прежде всего в работе кружков должна быть дисциплина (на репетициях, на занятиях, на выступлениях) и сознание серьезности и ответ-

ственности работы. Здесь большую воспитательную работу должен вести руководитель.

6. Недостаточная подготовка руководителей.

Несмотря на большие трудности в деревенских условиях поднять качество работы, надо сказать, что чаще всего первым препятствием здесь является то, что руководитель так же, как и кружок, не работает над собой. Руководитель кружка до сего времени очень редко является действительно руководителем, воспитателем кружка. Руководители плохо используют удачу работы, не умеют учиться на своих ошибках. Руководители просто редко готовятся к работе с кружком. Очень распространены два типа руководителей: одни только командуют, другие только суфлируют. А то и другое — громадная ошибка. **Руководитель — не суфлер, а суфлер — не руководитель.** Руководитель — организатор спектакля, мастер его. Он помогает всем в работе, он согласует работу всех и из отдельных частей составляет общую картину спектакля.

Подготовиться к работескружком, знать, «что надо показать зрителю» и «чего можно требовать в работе от своего кружка», это — обязанность руководителя. Каждый руководитель должен заниматься самоподготовкой. Тут каждому большую помощь дадут: наш журнал, режиссерские указания, которые даются к пьесам библиотеки журнала, руководство Поленовского дома. Если руководитель постепенно станет в своей работе проводить, применять данные указания, — он не только усвоит их и с их помощью поднимет качество работы кружка, но он будет одновременно и проверять их, то-есть

станет критически относиться к указаниям — его мысль пойдет дальше, он начнет творить сам.

7. Замкнутость в работе.

Кружки и руководители чаще всего варятся в собственном соку. Нет примера, не с чем сравнить свою работу. Нет критики. Создается штамп в работе — работа не растет. Надо покончить с таким порядком. Необходимо всем кружкам ввести обмен опытом, обмен постановками, — показ своих спектаклей и просмотр чужих. Надо по возможности наладить экскурсии в ближайшие городские театры и в рабочие клубы. Надо проводить конференции по драматической (и вообще по художественной) работе. Надо проводить совещания руководителей (смотри статью в № 9). После совещаний руководителей надо устроить волостной семинарий. Занятия должен вести наиболее опытный товарищ. И в личной и в групповой переподготовке, как и во всей работе, каждому руководителю помогут и журнал и Поленовский дом.

8. Слабый рост кружковцев.

Все указанные недостатки и особенно замкнутость в работе затрудняют рост кружковцев. Медленно они приобретают сценические и иные художественные навыки. Очень вредит здесь то, что, скажем, пьеса играется только раз на деревенской сцене. Кружковцы не успевают выгратся в роли, не успевают хоть сколько-нибудь проявить свои способности в игре, как уже надо браться снова за черновую подготовительную работу.

Вот почему необходимо ввести в правило **повторять спектакли**, пользуясь для этого всеми возможными случаями (понравилась пьеса — повторять, не все видели, мест

нехватило — повторять, в соседних селах — повторять). Повторение даст возможность выгратся, сильно поднимет навыки кружковцев, сильно двинет их рост.

В этих же целях роста надо проводить волостные, уездные и губернские конкурсы кружков. Для той же цели возможно широкого развития кружковцев надо, помимо репетиций, ввести в работу кружков и внерепетиционные занятия.

9. Раздробленность работы.

Качество работы низко и потому, что нет примера, потому что все работают одинаково плохо. Необходимо выделить лучший, наиболее сильный кружок как базовый. Он должен вести так работу, чтобы быть показательным кружком для других. Там, где существуют совсем рядом несколько однородных кружков, лучше объединить их в один: будут собраны силы, средства, будет легче решить вопрос с помещением.

10. Слабость технических средств.

Страдает работа и от того, что нет декораций, сценического инвентаря: бутафории, реквизита, костюмов, грима. Здесь надо связаться с Поленовским домом (Москва, Зоологическая ул., д. 1) — там можно по самой дешевой цене приобрести необходимое; для этого надо подробнее написать о том, что нужно. Если одному кружку трудно, надо объединиться. Ряд декораций и вещей может обелужить несколько кружков.

Вот основные недостатки и меры к их устранению. Надо, чтобы кружки сами подтвердили их и указали, что наблюдается и что осуществлено в их работе. Надо сообщить все дополнения, которые имеются у кружков.

Л. Субботин.



Жест и движение на сцене

Когда в жизни мы двигаемся и жестикулируем, мы не думаем о том, как это нужно делать; движения идут сами собой, и мы даже не знаем, как это у нас получается. Нужно мне встать — встал, нужно сесть — сел, нужно пойти — пошел...

Другое дело на сцене. Там я изображаю различных людей, часто совершенно непохожих на меня самого, и тем самым беру на себя обязанность двигаться и жестикулировать не так, как это свойственно мне лично, а как это свойственно тому воображаемому человеку, которого я хочу изобразить.

Кроме того, в жизни внешнее поведение человека не играет большой роли, на эту сторону мало обращается внимания, тогда как на сцене мы все время находимся под самым внимательным наблюдением зрительного зала. При таких обстоятельствах каждая мелочь бросается в глаза, и каждый мимолетный жест приобретает смысл и значение.

В жизни мы мало наблюдательны, очень много мелочей скользит мимо нашего внимания, а между тем эти мелочи подчас чрезвычайно много говорят о характере человека, его привычках и склонностях. Если вы приглядитесь к окружающим, то вы увидите, что каждый из них движется и жестикулирует не так, как остальные. Вот человек закуривает папиросу. Ведь уж, кажется, чего проще, и какая может быть разница в том, как закуривает один и как другой! А вот смотрите.

Один закуривает спокойно, сосредоточенно, не торопясь чиркнет спичку, даст огню разгореться, аккуратно приложит огонь к концу папиросы и, не спеша, со вкусом втянет в себя струю табачного дыма. Другой, закуривая, нервничает, чиркает спичку сильнее, чем нужно, так что она того гляди сломается, быстрым угловатым движением подносит огонь к папироске и, не дождавшись, пока разгорится, уже нетерпеливо сосет пустой мундштук. Третий зажжет спичку и забудет о ней; спичка у него горит, а он в это время занят разговором и только тогда вспомнит о ней, когда она начнет жечь ему пальцы.

Приведенные примеры говорят о том, с какой внимательностью нужно относиться к внешнему поведению на сцене, и какую при этом большую роль играют самые незначительные мелочи.

На сцене нельзя ничего сделать зря. Всякая случайность — на виду у зрителя, и исполнитель несет за нее ответственность. Особенно плохо получается, когда исполнитель делает много ненужных движений; от этого изображаемый образ получается путаным, непонятным и потому неинтересным.

Как же в таком случае вести себя на сцене, чем руководствоваться в подыскании нужного и верного жеста?

Прежде всего, не делай ничего зря, помни, что движение каждого человека имеет всегда свои причины и цель. Случайным движениям нет места на сцене.

Какие движения мы называем случайными? Случайными называются те движения, которые не имеют причины для своего возникновения. Иначе они называются движениями неоправданными.

Какие же бывают оправдания для поступков действующего лица на сцене?

Оправдания бывают внешние и внутренние.

Допустим, что по ходу пьесы я сижу в комнате. В это время кто-то постучал в окно. Я встал, открыл окно и выглянул на улицу. В данном случае внешним оправданием моего поступка был стук в окно.

Допустим, что мы имеем тот же пример, но прибавили сюда, что стук в окно меня напугал. Я вскочил и настороженно прислушался. В данном случае мой страх является внутренним оправданием того, что я вскочил и застыл в позе напряженного внимания.

Данные примеры говорят о простейших случаях оправдания наших поступков, но в них еще нет указания на то, как нужно себя вести, совершая эти поступки. Если мы говорили, что даже закуривают люди по-разному, то тем более различно будет проявление волнующих их чувств. В этом случае исполнителю нужно принять во внимание целый ряд обстоятельств, касающихся характеристики изображаемого действующего лица. Сюда относятся; 1) возраст, 2) физическое состояние (силен, слаб, здоров, болен), 3) характер, 4) профессия, 5) привычки.

Возраст и физическое состояние.

Если я играю старика и притом дряхлого старика, то я должен подумать о том, что мне больше свойственно — подвижность или наоборот — спокойное состояние мое-

го тела. Если я решу, что мне лучше сидеть, чем бегать, то дальше я задаю себе вопрос: какая разница в том, как сидит молодой человек и как сидит старик? Для молодого человека сидячее положение, это — случайность, для старика, это — необходимое состояние покоя и отдыха. Для него неестественно сидеть, вытянувшись в струнку. Все мышцы его тела ослаблены, ему мало сесть, для удобства ему нужно еще к чему-нибудь прислониться или чем-нибудь подпереться. Если он захочет встать, то ему для этого нужно сделать известное усилие, иначе он не справится, по своей слабости, с собственной тяжестью, клонящей его книзу. Почти то же самое можно сказать о человеке больном, с той только разницей, что, изображая больного, нужно определить, что именно у него болит, и какое влияние оказывает болезнь на весь организм. Если у меня болит грудь — это одно, если болит голова — это другое, если болит все тело, так что мне пальцем пошевелить тяжело, — это третье.

Характер.

При определении характера нужно выяснить, прежде всего, что это за человек — активный (живой, подвижной, деятельный) или пассивный (вялый, неподвижный, неспособный на быстрые движения и поступки).

Активному и сильному характеру соответствует определенный и решительный жест. Наоборот, характеру пассивному отвечает жест мягкий, нерешительный.

Дальше установим степень уравновешенности изображаемого лица. Уравновешенному и спокойному характеру соответствует покойный и медлительный жест; характеру порывистому соответствует

неровный, угловатый и быстрый жест.

В конце концов посмотрим, как выявляет себя данное действующее лицо, как оно обнаруживает свое внутреннее состояние, открыто или сдержанно, или, может быть, совсем замкнуто. В последнем случае нам предстоит трудная задача найти внешнюю форму для состояния человека, который все время сдерживает свои порывы. Облегчается это тем, что как бы человек хорошо ни владел собой, а все-таки он что-то держит в себе. Напряжение воли, которая сдерживает выявленные чувства, само по себе в чем-нибудь да скажется, — или в плотно сжатых губах, или в сдвинутых бровях, или в подобранности и напряженности всей фигуры.

Бывают еще такие люди, которые все время лгут. У них и поступки, и движения, и жесты такие, что по ним никак нельзя определить, какое собственно чувство он сейчас испытывает, что ему весело сейчас или нет, радуется он или злится, грустит или только прикидывается грустным.

Для примера возьмем действующих лиц из пьесы «Старая мельница». Вот роль Семена. Разбирая его характер по намеченным нами признакам, мы приходим к заключению, что Семен активен, что он хотя и уравновешенный человек, но способен в некоторых случаях впадать в быстрое и резкое возбуждение; кроме всего этого, он представляет из себя натуру открытую, честную, прямую. Отсюда его движения: с одной стороны, они определены: уж если он повернулся, так повернулся всем корпусом; уж если он поглядел, так поглядел пристально и внимательно; с другой — они покойны и только временами переходят в резкий энер-

гичный жест; с третьей — они всегда просты и естественны.

Противоположность Семену представляет из себя Уховертов. Он тоже активен, но его активность нервная, более мелкая и торопливая. Отсюда — он часто суетится, он вертляв и непоседлив. По последнему признаку мы определяем его, как натуру крайне лживую: он редко покажет зрителю открытое лицо, у него нет и не может быть прямого спокойного взгляда. Он все время себе на уме. Внешне это выражается в преувеличенном проявлении всякого чувства, за которым укладывается задняя мысль, противоположная тому, что выказывается наружу.

Профессия и привычки.

Есть еще одно обстоятельство, которое накладывает крепкую печать на внешнее поведение человека. Здесь мы имеем в виду его прошлое. Оно сказывается и в чертах характера и в манере держать себя. К прошлому относятся воспитание человека, среда, в которой он вращается, а также профессия и налагаемые ею привычки.

Если тебе придется играть старого офицера, то ты не сможешь найти для него правильный жест, правильную походку, правильную манеру держать голову и корпус, если не сумеешь ярко представить себе его в различных обстоятельствах жизни: какой он в светском салоне, какой в строю, когда командует ротой; какой перед начальством, перед которым тянется в струнку; какой перед безответным денщиком, которого бьет по морде, и т. д. и т. д.

Играя роль старика-крестьянина, нужно принять во внимание условия его труда, согнувшего его спину, сделавшего его руки большими, тяжелыми, с грубыми узло-

ватыми ладонями, с корявыми, неразгибающимися пальцами. Возьми себе на заметку все перечисленные признаки и попробуй в согласии с ними двигаться на сцене, и ты увидишь, что твой жест уже изменился, стал грубее, тяжелее, неповоротливее.

Работая над ролью интеллигента, представь себе условия окружающего его быта. Интеллигент никогда не занимался физическим трудом, от этого его корпус мягче, его движения свободнее, легче и изящнее. С другой стороны, интеллигенту несвойственен широкий, сильный жест. Привычка находиться в тесной комнатной обстановке, условия труда, которые приучают обращаться с маленькими предметами (книги, бумаги, письменные принадлежности и пр.), — все это приучает человека к незначительным, мелким, по существу мало выразительным жестам

Если ты возьмешь роль попа, то прими во внимание неудобный костюм, накладывающий отпечаток и на походку, и на движение рук, затем учти его профессиональную работу. Поп — тот же актер. Он каждый день выступает перед молящимися зрителями, которые требуют от него истового и благолепного служения. Отсюда его жест, плавный, театрально широкий, имеющий склонность к воздеванию рук к небу, картинному воздыманию и опусканию головы.

Итак, возраст, физическое состояние, профессия, среда и привычки накладывают отпечаток на внешнее поведение человека. Бывают, конечно, исключения, но они имеют свои причины, и до них всегда можно докопаться, изучая роль, обдумывая ее по всем деталям, по всем мелочам.

Чтобы помочь себе в поисках характерного жеста, нужно воспитать в себе только одно качество — большую жизненную наблюдательность.

Допустим, что я получил роль попа из пьесы А. Глебова «Расплата». Я в этой роли хорошо разобрался, усвоил себе и общую характеристику Сифонского, и отдельные кусочки его роли, уяснил его отношение к происходящим событиям, к окружающим людям, а как вышел на сцену, так все и потерял, и выходит у меня не поп, а какой-то шут гороховый.

Как тут быть? Начинаю наблюдать своего деревенского попа. Кое-что подцепил у него, только вот беда: мне нужно играть попа важного и степенного, а наш поп — маленький, плюгавый, невзрачный. Опять затруднение. Выходит, что копировать этого попа нельзя, потому что по характеру он противоположен Сифонскому. Начинаю перебирать в памяти моих знакомых и наталкиваюсь на человека, который по характеру близко напоминает нужный мне тип. Но он вовсе не поп, а, скажем, купец. Тогда я начинаю мысленно сопоставлять эти две знакомые мне фигуры — невзрачного попа и степенного купца — и думаю, как бы держал себя купец, если бы ему пришлось быть попом. Мало-по-малу у меня начинает появляться новый образ, который значительно приближает меня к овладению трудной ролью.

Мизансцены.

До сих пор мы говорили, главным образом, о жесте, то-есть о движении тела на одном месте, вне зависимости от переходов действующего лица по сцене (мизансцен), но на практике то и другое очень крепко связаны друг с другом.

Размечая мизансцены, руководитель постановки (режиссер) сначала определяет их приблизительно, руководствуясь тем, чтобы исполнителям было удобно, чтобы они не мешали друг другу, выполняя отдельные задачи своей роли. После того, как сделано такое общее построение, начинается более тщательная работа с каждым исполнителем: кому где стать, кому сесть, кому повернуться и т. д.

В этих случаях режиссер непременно должен принимать во внимание все те признаки, о которых мы говорили в первой половине этой статьи. Мизансцены так же, как и жест, строятся в зависимости от возраста, физического состояния, характера и привычек данного действующего лица. Если я стар и болезненен, то мне нужно давать меньше перемещений, чем молодому, сильному и активному; если я нервозен и порывист в движениях, то и мои перемещения по сцене будут резкими, неожиданными, угловатыми; если я обладаю характером открытым и прямодушным, то меня следует ставить прямо против партнера*), чтобы я мог говорить с ним глаз в глаз, с открытым лицом, с открытой фигурой; если, наоборот, по натуре я лжив и скрытен или по отношению к данному лицу недоверчив, то меня лучше так поставить, чтобы я смотрел на партнера не прямо, а вкось, или исподлобья, или полуотвернувшись, как будто пряча от него свои глаза, свои намерения.

Так же, как и жест, каждая мизансцена должна иметь свое оправдание. Простейшие оправдания заключаются в необходимости сделать какое-нибудь дело: заглянуть в окно, закрыть дверь. Более

сложные оправдания подразумевают внутреннее состояние действующего лица. Например: отошел в сторону, потому что взволновался и захотел скрыть свое волнение. Пошел, потом вдруг остановился, потому что в голову пришла неожиданная мысль.

При мизансценировании массовых сцен, где руководителю приходится иметь дело не с одним или двумя, а со многими исполнителями, приходится думать о трех вещах:

1. Чтобы всех было видно и всем было удобно играть.

2. Чтобы были выделены и поставлены на самые заметные места те лица, на которых в данный момент сосредоточено внимание зрителя. Такие места следует искать или в центре, или в стороне от общей массы, или на фоне общей массы, но тогда положение и поза выделяемого исполнителя должны резко отличать его от всех остальных. Например, все стоят и только один человек сидит, или наоборот — все сидят, а один стоит. Это сразу обратит на него внимание зрителя.

3. Чтобы совместное движение всех действующих лиц создавало именно то впечатление какое требует смысл данного куска пьесы.

Так, если руководитель хочет изобразить суматоху, то общее движение на сцене должно быть усилено; если покой, то, наоборот, ослаблено; если требуется создать неожиданность, то здесь может помочь прием контраста, то-есть резкой перемены характера движения. Например, сразу оборвать общее движение или, наоборот, заставить всю группу из состояния покоя перейти в состояние бурного движения.

В данной статье мы разобрали немногие простейшие приемы, как можно организовать жест и движе-

*) Партнером называется лицо, с которым я веду сцену.

ние исполнителей на сцене. Те выводы, к которым мы здесь пришли, следует рассматривать только как общий план работы, но отнюдь не как постоянные законы. Игра на сцене — вещь очень живая, и ее нельзя проделывать по заученным правилам. Она требует гибкой приспособляемости, хорошей фантазии, хорошего изобретательства, находчивости, умения верно схватить и передать как со стороны руководителя, так и со стороны исполнителей спектакля. Поэтому здесь мы не брали на себя задачу научить, как нужно двигаться и как мизансценировать; наша цель только набросать примерный план, из которого должен исходить всякий активный кружковец в своей творческой работе. Чтобы хорошо играть на сцене, нужно обо многом подумать и многое узнать, но выучиться этому искусству можно только на практике, то-есть на репетициях и на спектаклях.

По данной статье не поставишь пьесу, но на основании того материала, который она дает, ты можешь проверить опыт своей предыдущей работы, с тем, чтобы, приступая к следующей постановке, братья за нее серьезнее и сознательнее.

Просмотри внимательно прилагаемый здесь вопросник и ответь сам для себя, справился ли ты со своей задачей — организовать движение и жест исполнителей спектакля?

Вопросы руководителю кружка для проверки режиссерской работы.

1. Название пьесы.
2. Автор.
3. Следил ли ты за жестом и движением действующих лиц?
4. Какие были даны задания действующим лицам в отношении их жеста и характера движения?

5. Была ли сознательность в движении исполнителей? Отдавали ли они себе отчет в том, какая причина вызвала тот или иной жест, и всегда ли их движения были целесообразны?

6. Не было ли лишних движений, мешающих общему впечатлению?

7. Не наблюдалось ли отсутствия движения, необходимого по ходу пьесы?

8. Было ли движение отдельных действующих лиц согласовано с их возрастом, характером, физическим состоянием?

9. Чувствовалось ли в движении действующих лиц их прошлое, их привычки, их профессиональные рабочие навыки?

10. Были ли согласованы мизансцены каждого исполнителя с характером той роли, которую он играл?

11. Был ли какой-нибудь план в построении групповых и одиночных мизансцен?

12. Как планировались мизансцены: а) всех ли было видно? б) всем ли было удобно играть? в) были ли выдвинуты главные действующие лица в массовых сценах? г) было ли согласовано общее движение на сцене со смыслом каждого отдельного куса пьесы?

13. В чем главные недостатки твоей работы в отношении движения и жеста.

Продумав, проработав эту статью, ответив себе на эти вопросы, напиши в редакцию журнала подробное письмо о том, как организовал ты движение в последней пьесе, над которой работал кружок; напиши, какие затруднения имеешь в этой работе, что хотел бы узнать по вопросу жеста и движения в следующей статье.

Характерность в гриме и костюме

Если начать внимательно при-сматриваться к окружающим, вглядываться в лица встречающихся в жизни людей, можно заметить, что целый ряд обстоятельств накладывает на внешность человека свой отпечаток. По лицу человека и по его одежде многое можно отгадать, даже если в первый раз видишь стоящего перед тобой. Легче всего определить его возраст: морщины, темные тени вокруг глаз сразу подскажут внимательному взгляду, что этим человеком прожита долгая жизнь, и чем она дольше, тем глубже впали глаза, тем резче пролегли морщины на его лице. У людей с веселым, легким, добрым характером — частая улыбка растягивает углы губ и слегка поднимает их кверху, у наружных углов глаз намечаются «гусиные лапки» — три-четыре тонких морщинки по направлению от глаза к вискам; сердитые, с тяжелым характером люди так часто в порыве злобы сдвигают брови и стискивают губы, что у них раньше времени определяется стоячая короткая морщинка между бровей, и губы сохнут и теряют мягкость своих очертаний.

Род занятий человека тоже накладывает свою печать на его лицо. Если поставить рядом двух молодых людей одинакового возраста, крестьянина-хлебопашца и шахтера, то разница между ними резко бросится в глаза всякому. У крестьянина цвет лица будет здоровей и свежей, так как он работает целые дни на свежем воздухе, у него хорошие, ясные глаза, привыкшие глядеть в даль при ярком солнце, и свежие губы. У шахтера — землистый цвет лица, понурый взгляд вниз от согнутой шеи, от вечной

работы под землей при свете фонаря, в низких шахтах. Бледные губы, покрасневшие веки глаз от всегдашней пыли, наполняющей их во время работы. При изображении чиновничества, встречающегося в пьесах старогобыта, нужно помнить, что даже должность, которую занимал чиновник, тоже оставляла след на его лице: если этот чиновник — начальник, это сказывалось в манере слегка откидывать голову назад, твердо сжимать губы; если же он занимает маленькую должность, то вечная боязнь окрика, неудовольствия начальства делала его взгляд робким, пригнанным, пригибала его голову вниз. Даже доволен ли или недоволен человек, и это можно прочесть по его лицу. Если человек доволен, это делает его веселым; если недоволен — у него грустное лицо. В первом случае все его черты как бы слегка приподняты; от внутренней радости его лицо точно улыбается, точно освещено изнутри; все краски его яркие, глаза блестят. Черты лица недовольного человека опущены, глаза тускнеют, губы бесцветны, углы их опущены вниз.

Чтобы разглядеть все это на человеческом лице, чтобы воспользоваться всеми этими замеченными тенями и линиями, работая над гримом, надо прежде всего быть внимательным, стараться наблюдать все и всех, с кем встречаешься в жизни, чтобы потом научиться применять к делу свои наблюдения.

Все, что здесь говорится о лице, можно применить и к одежде, так как по ней тоже можно определить и возраст, и характер, и род занятий, и должность, и достаток человека. Всем известно, что старики

и старухи не носят яркой цветной одежды, что они предпочитают платья темных цветов. Вряд ли можно встретить старуху в ярко-розовом или красном, да притом еще и в коротком платье. Молодая и веселая женщина охотно нарядится в яркое платье, печальная — подстать своему настроению надеет темное. Человек, занятый грубой, грязной работой, не наденет на себя ничего светлого, белого, нарядного, а напротив, постарается одеться во все старое и немаркое, чтобы побережь одежду и чтобы следы грязной работы не были бы слишком отчетливо видны. Место, где человек живет, тоже по-своему обозначается на его одежде; городской житель по внешнему виду очень отличается от деревенского: в городе он больше подчиняется так называемой «моде», т.-е. тем фасонам одежды, какие носят окружающие его люди.

Бывает и так, что одежда очень точно определяет место, занимаемое человеком; напр., форменная одежда милиционера, красноармейца, кондуктора железной дороги сразу показывает вам, с кем вы имеете дело. Что по одежде ясно видно благосостояние человека, это все знают.

Когда руководитель драмкружка совместно с кружковцами выберет для исполнения какую-нибудь пьесу, прочтет ее с ними, растолкует ее исполнителям и распределит между ними роли, — каждый кружковец должен подумать над своей ролью по тем данным, которые он найдет в пьесе. Надо определить характер, возраст, род занятия, достаток того лица, которое он должен будет играть, выяснить себе его место в пьесе (и в жизни, изображенной в ней), и тогда только начинать отыскивать для него

подходящий грим и костюм.

Все это надо делать заранее, а не в день спектакля, потому что впопыхах, спеша и волнуясь перед началом пьесы, этого нельзя сделать хорошо, поневоле сделаешь кое-как, и роль, благодаря непродуманному гриму и костюму, потеряет $\frac{2}{3}$ своей четкости даже и при неплохом ее исполнении.

Чтобы лучше понять, как и что нужно сделать, попробуем проделать эту работу на примере. Возьмем хотя бы роль Анны из пьесы С. Трусова «Старая мельница». Что говорит про Анну автор в своей статье, объясняющей, как ставить эту пьесу? (Статья «В помощь руководителю постановки» помещена в № 10 журнала «Деревенский Театр».) На стр. 9 говорится: «Анна — совсем юная, болезненная и хрупкая». В самой пьесе на 2-й стр. сказано: «Анна, жена Слегина, 17 лет, выглядит почти ребенком». На 4-й стр. Филимон говорит про нее: «Хворая она, все скучает, да и молода еще». Савелий на этой же странице говорит про нее, что она взята «из деревни Иванькова». Вот и все что мы о ней узнаем до ее выхода на сцену. Что же это все говорит нам о ее гриме и костюме? Да очень многое. 1) Она — болезненная, значит, у нее бледное лицо, ее не надо румянить, глаза надо подвести синей краской и слегка, синей же краской, покрыть верхние веки. 2) Ей скверно живется за старым мужем, за которого ее выдали насильно (об этом говорит Филимон на 7-й стр.). Она часто плачет — выражение ее лица печально, значит, подводя ей брови, надо внутренние концы их чуточку приподнять, а наружные концы бровей опустить; подводя глаза — обратить внимание на то, чтобы линия верхнего века была опущена

вниз и слегка продолжена к вискам. Гладко причесанные на прямой пробор волосы тоже придают женскому лицу слегка печальный вид, так как линии такой прически идут вниз. Теперь надо подумать, как одеть Анну. Мы уже установили, что она деревенская. Деревня, в которой происходит действие пьесы, находится в северной губернии. Там, далеко от центра, еще кой-где сохранился старый тип женской одежды — косоклиный сарафан. Сарафаны такого покроя удлинняют и худят женскую фигуру, что для нас очень важно. Белая рубашка с темно-синим, скажем, сарафаном, подчеркнет похудевшее лицо и синеватые тени на нем. Кроме того, иной покроей одежды выделит Анну на фоне остальных действующих лиц и поможет зрителю сосредоточить на ней свое внимание. В пьесе есть еще женская роль — Пелагея, о которой автор в статье говорит: «Пелагея — то, что называется «бой-девка». В пьесе о ней говорит Филимон (4-я стр.): «Нет, это — племянница, городская, заместо работницы держит». В этих словах у нас есть указание на то, что она не в сарафане, а в городской одежде, т. е. юбке с кофточкой, а так как она «заместо работницы», то, стало быть, платье на ней должно быть не нарядное, а достаточно простое и даже потертое, потому что живет она у дяди в роде как из милости, а он — не из щедрых. Кофточка ситцевая, светлая, юбка другого цвета, потемнее, и ситцевый фартук (без фартука нельзя: она все время работает). Юбка должна быть довольно широкая и непременно на подеме, чтобы ноги были видны; на ногах башмаки на резинках (с ушками) Филимон

называет ее «трясогузкой» — значит, ноги должны быть на виду, как у птички-трясогузки, чтобы было понятно, откуда Филимону пришло в голову это сравнение: она здесь одна в городской, на подеме юбке среди длинных деревенских сарафанов, скрывающих ноги. Веселая, энергичная «бой-девка», плотная, крепкая и в работе и в мыслях; ее характер виден и в быстром взгляде блестящих глаз, и в ярком цвете лица, и в скором, часто резком ответе на вопрос другого действующего лица. Гримироваться в этой роли надо ярко; здоровый румянец щек и ушей, яркие губы. Глаза надо подводить коричневой краской, обращая внимание на то, чтобы нижняя линия век была в наружных углах глаз слегка продолжена кверху. То же самое и с бровями: наружные концы их надо тоже слегка приподнять кверху около висков; это придаст глазам лукавое, задорное, слегка озорное выражение.

На этих двух примерах видно, как надо подходить к обдумыванию грима и костюма, как надо принимать во внимание все мелочи, все обстоятельства, на которые указывает пьеса, как надо читать ее, чтобы уловить в словах других действующих лиц малейшие намеки, помогающие нарисовать облик данной роли, охарактеризовать ее со всех возможных сторон.

Таким образом, мы снова приходим к тому, с чего начали: надо учиться быть внимательным, все видеть и все замечать — не только в словах своей роли и в строчках читаемой пьесы, но и кругом себя — учиться видеть все характерные особенности во внешности окружающих людей.

К. М.

О работе помощника режиссера

Руководитель драмкружка не в состоянии следить за всеми мелочами, с которыми неизбежно приходится сталкиваться при всякой более или менее тщательной постановке. С этой целью выделяется один из наиболее активных товарищей в качестве его помощника. На обязанности помощника режиссера лежит: 1. Заботиться о порядке и дисциплине как на репетициях, так и на спектакле. 2. Следить за чистотой на сцене и за кулисами. 3. Следить за правильностью выходов действующих лиц на сцену. 4. Наблюдать за установкой декораций. 5. Подбирать и распределять нужный для пьесы реквизит (мелкие предметы, необходимые по ходу действия). 6. Вести или, как иначе говорят, править спектакль, то-есть следить за своевременностью открытия и закрытия занавеса, за правильной организацией антрактов, за верностью и точностью шумовых и световых эффектов, если таковые введены в спектакль*).

Помощник режиссера является ответственным лицом за порядок проведения репетиции и спектакля, поэтому на эту должность нужно выбирать авторитетного товарища, чтобы его распоряжения выслушивались и выполнялись.

Работа помощника режиссера начинается с первых репетиций: он организует переписку ролей и раздает их участникам, а после спектакля вновь собирает.

Как только начинаются репетиции с мизансценами (место и переходы исполнителей по сцене), помощник режиссера составляет так

называемый сценарий выходов и закулисных шумовых эффектов. Сценарий записывается в особую тетрадь. На одной половине странички пишется реплика (последние слова одного из действующих лиц), на другой — что по этой реплике должно произойти: выход нового действующего лица на сцену, или шум за кулисами, или какой-нибудь другой эффект. Обозначая выход действующего лица, необходимо записывать, откуда он выходит — справа, слева или из середины. Реплики рекомендуется записывать подробно, а для точности лучше, если на всякий выход или на всякий шумовой эффект будет записано не по одной, а по две реплики. Первая будет обозначать — приготовиться, вторая — исполнить. На конец шумового эффекта тоже должна быть установлена своя реплика, при чем важно отметить, как должен прекращаться шум — сразу или постепенно. На закрытие занавеса должна быть выписана особая реплика. В некоторых местах знак на закрытие занавеса дает суфлер, но лучше и удобнее, если за этим будет следить помощник режиссера.

Кроме сценария, на руках у помощника режиссера должна быть еще выписка реквизита. Реквизит записывается на каждый акт отдельно и распределяется по следующим четырем рубрикам: 1) реквизит на руки; 2) реквизит на сцену; 3) реквизит за кулисами справа; 4) реквизит за кулисами слева.

Делается это для того, чтобы самому не запутаться во множестве мелких вещей, а главное, чтобы облегчить их нахождение для исполнителей. В плохо организованных спектаклях слышь да рядом наблю-

*) Шумовыми эффектами называются всякие звуки, которые по ходу действия даются из-за кулис (пождь, ветер, гром, говор толпы, музыка, пение и т. д.).

даешь, как действующие лица перед самым выходом мечутся по всем углам в поисках нужной вещи, происходит бестолковая толкотня, шум, споры, а в результате вещь все-таки не найдена.

Такие вещи, которые исполнитель имеет постоянно при себе, как, например, носовой платок, спички, очки, трубку и проч., а также те, которые он носит при своем первом появлении на сцену, должны быть розданы всем заблаговременно. Это и есть «реквизит на руки». Остальные предметы, кроме тех, что выставляются на сцену вместе с декорациями, должны быть заготовлены за кулисами именно в тех местах, где они должны понадобится по ходу действия. Допустим, что кто-то из действующих лиц уходит со сцены и возвращается через несколько минут с ведром воды, — ясно, что это ведро должно быть заготовлено именно около той двери, в которую он будет возвращаться. Помощник режиссера должен все время заботиться о том, чтобы исполнителю было удобно играть, чтобы он находился в наилучших условиях для хорошего выполнения своей роли.

Исполнитель часто волнуется перед выходом, — нужно посмотреть, не забыл ли он чего, хорошо ли сидит на нем костюм, не стерся ли случайно грим, и т. д. За кулисами должна быть полная тишина, так как трудно играть, если на сцену будет доноситься посторонний шум. Нельзя допускать, чтобы из-за кулис во все щелочки глазели на сцену кружковцы, свободные в данном акте; это может отвлекать действующих лиц, рассеивать их внимание. Лиц, не занятых в спектакле, вообще не должно быть за кулисами.

В помощь помощнику режиссера назначается дежурный наряд, по возможности, из товарищей, свободных от ролей. Мужчины работают на сцене по перестановке декораций, женщины помогают при разноске и раздаче реквизита, костюмов, париков и гримировальных принадлежностей.

Каждый костюм должен быть аккуратно сложен и положен на своем месте. К нему должна быть приколота записочка «костюм такого-то». Делается это для того, чтобы костюмы разбирались аккуратно, а не хватал каждый, кому что попадет, раскидывая ненужные принадлежности по лавкам, по полу.

Женщине, наблюдающей за костюмами, необходимо иметь при себе иголку и нитку двух цветов — черную и белую. Это как будто мелочь, но без нее часто бывают чрезвычайно неприятные неожиданности. Отлетела у кого-нибудь пуговица от костюма или где-нибудь за гвоздь зацепился, так и играй неряхой до конца спектакля.

Про помощника режиссера говорят, что он — **хозяин спектакля**, и это верно, потому что он вникает во все мелочи дела, обо всем заботится, все старается предусмотреть.

У многих может явиться вопрос, а что же тогда делает руководитель во время спектакля? Но у руководителя своих забот полон рот. Ему нужно перегримировывать всех исполнителей, проверить, у кого как сидит костюм, проследить, правильно ли обставлена сцена, и непременно прослушать, просмотреть часть спектакля из зрительного зала. Без помощника режиссера со всеми этими делами как следует не управиться.

С. Т.

Обзор новых пьес

(Пьесы ГИЗ'а.)

Государственное издательство ставит своей задачей обслуживание массового читателя хорошей, доброкачественной и дешевой книгой. Те же цели преследует оно и при выпуске пьес. Но если со второй задачей (дешевизна) издательство справляется удовлетворительно, то с первой оно никак не справляется. За немногими исключениями Госиздат выпускает пьесы и художественно и идеологически неудовлетворительные. За рассматриваемый период им выпущен ряд пьес, которые могут служить образцами пьес антихудожественных, часто халтурных и даже определенно вредных. Уже в рецензированном в № 9 нашего журнала сборнике «Пьесы для деревни» из 3 пьес более или менее приемлемой признана только одна; во втором же сборнике «Сборник пьес для деревенского театра», также содержащем 3 пьесы — «Репетиция», «Заговор на разлучение» Еленского и «Чорт» Алексева — ни одна пьеса не может быть признана пригодной.

В первой пьесе «Репетиция» Еленского, наиболее приемлемой из всех трех, дело идет о браке девушки с любимым парнем, против которого восстает мать. Она хочет выдать дочь за сына лавочника. Отец помбагает дочери — советует ей устроить репетицию «свидания» с любимым парнем, как раз в тот момент, когда жених должен прийти к ним в дом. Влюбленные следуют этому совету. Жених, видя невесту, целующейся с другим, отказывается от нее, а мать дает согласие на брак с избранником дочери.

Во второй пьесе Еленского «Заговор на разлучение» содержание еще менее значительно. Парень любит девушку Катю, тихую и смирную. А его любит девушка, сильная и властная. Катины родители против этого брака, и тихая Катя боится идти против их воли. На последнем свидании в лесу, влюбленные случайно подслушивают заговор на разлучение, который совершает вторая девушка, чтобы отбить от Кати ее жениха. Это так сильно действует на последнюю, что она соглашается выйти замуж без согласия родителей.

Наконец, третья пьеса «Чорт» Алексева, самая неудачная из трех. Председатель и секретарь сельсовета растратили казенные деньги. Чтобы покрыть растрату, они решают присвоить деньги

старушки-крестьянки, полученные ею по почте от сына. Председатель переодевается чортом, является к старухе и требует деньги. Напуганная, она обещает их отдать, как только получит. Но она проговаривается о происшедшем заведующему, когда он приносит ей деньги. Тот приводит милиционера и с его помощью ловит вымогателя.

Все три пьесы бессодержательны, надуманны и малохудожественны. Все они сделаны на приеме пустой театральности, которая ничего не дает ни исполнителю, ни зрителю. Но еще ниже по качеству следующие пьесы, также выпущенные ГИЗ'ом для деревенской сцены: Пиков — «Кто кого», Соколов — «Палка о двух концах», Романовский и Крученых — «Тыма» и Крученых — «Кумазатейница» и «Хулиганы в деревне».

В первой из них рисуется борьба крестьянок-делегаток с кулаком и его приспешниками. Дело идет о бывшем помещицком доме, на который сразу заявили притязания женорганизация — для учреждения школы, яслей и читальни, и кулак — для открытия лавки. Выигрывают делегатки.

Тема как будто и приемлема, хотя и не нова, но разработана она до крайности запутанно и неправдоподобно. В сущности дело-то в пьесе не в этом, а на основе этой темы дается ряд приключений, ничем и никак не связанных ни с содержанием пьесы, ни с условиями деревенской жизни. Тут и заговоры, и интриги, и неудачное покушение, и переодевания, и «револьвер» у каждой делегатки! Действующие лица ничем не напоминают жителей деревни, все это какие-то герои плохой кино-картины. К тому же пьеса до-нельзя растянута (в ней 19 эпизодов (сцен)). Вся пьеса наполнена длинными вялыми разговорами.

В «Палке о двух концах» Соколова содержание вообще трудно передать словами, настолько оно нелепо, запутанно и сумбурно. В пьесе рисуется семья крестьянина-торгаша Козихина, находящегося в затруднительном денежном положении. У Козихина дочь Даша, девица, ничем не напоминающая крестьянскую девушку, франтиха и кокетка, получающая от своих ухажеров подарки «натурой» с ведома и согласия родителей.

Последний ухаживатель — Александр Лазрентьевич, «Сашка», служащий местного почтового отделения, — почему-то не пользуется благоволением родителей, хотя усердно осматривает свою возлюбленную подарками. Почему — неясно, но Даша и ее родители предпочитают ему его товарища по почтовому отделению — заика Никифора, которого Сашка неизвестно почему поселил в их доме. Чтобы запугать Сашку, вся семья представляется глухой, Сашку «разыгрывают», отвечая ему невпопад. Сашка же в отместку объявляет, что его билет выиграл 10.000 рублей. Отношение всех к нему моментально меняется. Все бросаются к нему, Даша раскрывает ему свои объятия, и сразу же совершается их свадьба. Но тогда обнаруживается, что 10.000 выиграл не сашкин билет, а билет Никифора, который Сашка у него украл. Никифор требует свой билет, и Сашка ему его возвращает, так как билет сделал свое дело, помог ему жениться на Даше.

Что хочет этот автор сказать своей пьесой, что должны представлять собой действующие лица, — так и остается непонятным. Если к этому прибавить еще надуманность положений, бледный, сухонный язык, то получится полное впечатление об этой никчемной и никому ненужной пьесе. Совершенно ясно, что автору нечего сказать деревенскому зрителю, и он плетет какую-то чушь.

Но все же эти обе пьесы просто скверны и ненужны, пьеса же Романовского и Крученых «Тьма» — прямо зловередна.

На первый взгляд это как будто агитка, налицо и обычные действующие лица агитки — кулак, поп, селькор, знахарка, — но все сделано так грубо, нарочито и бессмысленно, действующие лица, их слова и поступки так неправдоподобны и фальшивы, содержание так явно нелепо и лишено всякого смысла и значения, что самая глупая и бездарная агитка кажется в сравнении с ней хорошей пьесой. В чем же здесь дело? Поп и кулак сидят и рассуждают о безбожии. Кулак от избытка чувств и религиозного гнева обещает подарить полу ржицы. Затем друзья раскрывают газету: оказывается, их снова продрнул селькор. Этот селькор вообще белым на глазу у кулака Сысоева. Чтобы отомстить селькору, Сысоев решает выдать племянницу силой за другого. Приходит сваха, приводит жениха. Это секретарь сельсовета, пьяница и мот, даже на сметрины являющийся пьяным. Кроме того, жених ищет не невесты, а денег, поэтому прежде всего требует дать ему аванс

в сто рублей (17). Сысоев покорно дает. Узнав затем, что Параша живет с селькорм и любит его, пьяный секретарь предлагает ей убежать к мужу через окно, а сам «за оскорбление» берет себе сто рублей. Сысоев огорчен. Чтобы утешить его, поп предлагает ему выставить свою кандидатуру в сельсовет. Сысоев с радостью хватается за эту мысль, идет «агитировать» мужиков, и он проходит в предсельсовет. Селькор едет в город жаловаться, а Сысоев, воспользовавшись его отсутствием, требует, чтобы сход вернулся ему бежавшую племянницу, и Парашу силой водворяют в его дом. В последнем акте Параша беременна и должна родить. Зовут бабуку, она продлевает всекие непотребные штуки над роженицей (сажает ее в печь, садится ей на живот и т. п.). В конце концов Параша разрешается мальчиком и сама умирает. Приезжает ее муж, застаёт мертвую жену и попла, собирающегося ее отпавать и крестить ребенка. Выхватывает ребенка и обещает устроить красивые похороны. Приехавший с ним инструктор объявляет выборы в совет недействительными.

В «Тьме» нет ни одной приемлемой черты. Написанная без всякого правдоподобия, без знания современной деревни, изображая все чересчур упрощенно, она является клеветой на советскую деревню и деревенскую жизнь. При этом пьеса имеет форму грубую, бессмысленную и антихудожественную настолько, что ее просто противно читать. Можно без преувеличения сказать, что это самая скверная пьеса из всех пьес, написанных для деревенской сцены. Должную оценку этой пьесе уже дал деревенский зритель. В № 9 нашего журнала А. Н. — в пишет: «Пьеса Романовского и Крученых ничего хорошего дать не может. В этом мы убедились при постановке пьесы».

Другие пьесы Крученых «Кума-затейница», «Девичья хитрость» и «Хулиганы в деревне», если уж не так грубы, то так же фальшивы, надуманны и малохудожественны.

К отрицательным же пьесам следует отнести и пьесу Ильинского «Птичий грех». Правда, качественно она стоит несколько выше пьес Пикова, Соколова и Крученых. Она более правдоподобна, содержание ее жизненной (свекор живет со снохой в глазах своего сына и своей женой). Кроме того, пьеса лишена сценичности и написана живым разговорным языком. Но автор так преподносит тему, что вся пьеса приобретает глубоко отрицательный характер. Все

в ней сводится к описанию и смакованию грубой чувственности. Пьеса не дает никакого выхода и просвета. Алексей, долженствующий по замыслу быть врагом тяжелого прошлого и борцом за новую жизнь, дан так бледно и неуверительно, что не оставляет у зрителя никакого впечатления. Вообще поступки действующих лиц (как обычно у Ильинского) мало обрисованы, и характеры даны однобоко и маловыразительно.

Пьесы Алексеевой «Харитина» (цена 15 коп.), Лебедева «В селе Курбатове» (цена 12 коп.) и Персонова «Язва» (цена 6 коп.) более приемлемы по содержанию. В первой из них говорится о борьбе крестьянки-делгатки с темными силами деревни. (Ролей — 6 муж. и 3 жен., 2 дет., и толпа. Обстановка — помещение сельсовета, 2 избы.) Во второй — о борьбе детей, стоящих за советскую власть с отцом-собственником и хищником. (Ролей — 10 муж., 3 жен. Обстановка 2 комнаты.) В третьей — о том, что такое сибирская язва и как нужно с ней бороться. (Ролей — 6 муж. и 3 жен. Обстановка — изба.)

Но все три пьесы вялые, написаны в плане поверхностной агитки, которую уже не приемлет деревня. В «Язве» еще это может быть объяснено и оправдано особенностями самой темы: трудно написать не-агитку на тему о сибирской язве, первые же две явно свидетельствуют о недооценке авторами и издательствами нужд и запросов современного деревенского зрителя. В «Харитине», кроме того, есть ряд моментов, явно фальшивых и неправдоподобных (например, обрисовка землемера).

К приемлемым пьесам, выпущенным издательством за это время, можно отнести только четыре: 1) «Светлячок», пьеса в 3 д. А. Новикова. Цена 10 коп. (Ролей — 10 муж., 2 жен. и толпа. Обстановка — две избы и улица.) 2) «Родства-Непомятый», пьеса в 3 д. А. Шефер. Цена 10 коп. (Ролей — 8 муж., 4 жен. и жен. толпа. Обстановка — угол огорода и изба.) 3) «У обрыва», сценка в 1 д. Бирюкова (по рассказу Серафимовича того же названия). Цена 5 коп. (Ролей — 5 муж. Обстановка: у обрыва реки.) 4) «Рази́н в Астрахани» 2 сценки Юрьина. Цена 4 коп. (Ролей — 8 муж. и толпа.)

Из этих пьес новой является только пьеса Новикова «Светлячок». Все остальные в той или иной виде были уже опубликованы в печати. Пьеса Шефер — «Родства-Непомятый» является переизданием ее же пьесы «Святой странник» (изд. «Красная Новь», 1924 г.), очень

слабо измененной. «Рази́н в Астрахани» Юрьина — выборкой из его большой пьесы «Сполошный язык», а «У обрыва» — инсценировка одноименного рассказа Серафимовича. Поэтому выпуск этих вещей не может быть поставлен в особую заслугу издательству. Но все же с этими драматическими произведениями деревенским кружкам стоит познакомиться и использовать их для своих постановок.

Тема пьесы «Светлячок» — борьба крестьянина-активиста за более усовершенствованные формы хозяйства и за право свободно устраивать свою личную жизнь. Она относится к пьесам агитационным, но агитация в ней проведена мягко и убедительно и не противоречит жизненной правде. Пьеса не отличается особой яркостью и глубиной, но написана искренне, без грубой нарочитости и достаточно сценична. Для постановки и исполнения она легка и может быть разыграна любым деревенским кружком (толпа большой роли не играет).

Еще выше в художественном отношении последние из упомянутых вещей — «Рази́н в Астрахани» и «У обрыва». «Рази́н в Астрахани», пьеса в 2 сценах, рисует расправу Стеньки Разина над боярами в Астрахани и расправу бояр над ним в Москве. Обе сцены очень невелики, но написаны с большой силой — ярко, действительно, выразительно. К сожалению, пьеска несколько трудна для постановки в деревне: в ней участвует активная толпа и необходимы исторические костюмы. Поэтому она под силу только более организованному и оборудованному кружкам.

«У обрыва» рисует случай из революционной борьбы. К костру, у которого в ожидании парохода сидят 2 сторожа баржи, прибегает рабочий-революционер, спасающийся от преследования казаков. Сторожа его радушно принимают, но внезапно появляется казачий раз'езд из 2 человек. Казаки хотят схватить беглеца, но оба сторожа набрасываются на них и связывают. После этого сторож-старик начинает агитировать казаков, а после агитации отпускает их на свободу. Один из пленников спешит уведомить сотника о местопребывании революционера, но другой, тронутый речами старика, возвращается назад и предупреждает всех о грозящей им опасности.

Сделана сценка ярко, действительно, сильно. Характеры даны четко и убедительно, язык выразительный, живой. Для исполнения и постановки пьеса очень легка. Несколько сложна обстановка (обрыв на берегу реки).

КВР И ОРКЕСТР

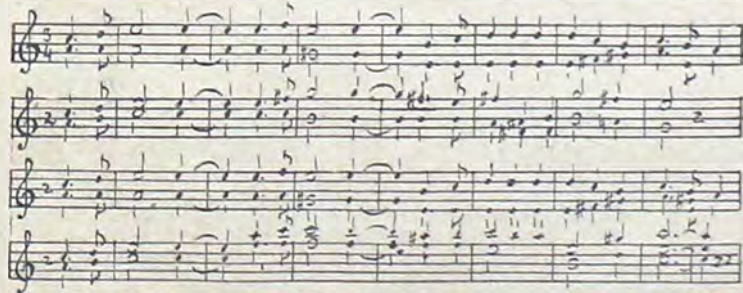
Восьмой урок игры на балалайке

На прошлом уроке мы говорили о том, что правильная, осмысленная игра по нотам требует соблюдения ударений (акцентов) на первой ноте каждого такта. Ударения эти не должны быть слишком резкими, но все-таки достаточно уловимыми. Насколько это важно, можно судить по следующему примеру.

Часто случается, что песня начинается неполным тактом, даже одной, последней, долей. Такой неполный такт называется **затактом** (напр., первый такт «Интернационала»). Если не соблюдать правил

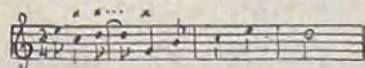
Такое явление называется **синкопой**. На примере синкопы отмечена черточками. Она как бы оттягивает акцент от первой ноты такта, принимая акцент на себя (места ударения отмечены крестиками). Исполнение синкопы представляет трудности и требует умения правильно отсчитывать удары.


Для упражнения в синкопе проиграй сначала медленно, а затем ускоряя (ускорить нужно так, чтобы все ноты каждого такта стали укладываться в один удар), этот пример: («Нива» — вальс Г Вальтера).



акцентирования и поставить ударение на последней доле затакта, — вся музыкальная фраза исказится.

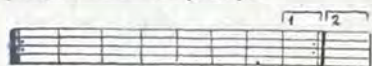
Кроме «затакта» в музыке встречаются примеры, когда правильность ударения нарушается, т.е. оно по характеру мелодии делается там, где его не должно бы быть, напр.:



Последний знак, который часто употребляется, а потому его нужно знать, — употребляется для сокращения нотного письма. Это — жирная поперечная черточка, стоящая рядом с тонкой и двумя точками при последней: 

Знаки эти требуют, чтобы все помещенное между ними проиграть еще раз. Обычно последние такты, кроме того, охватываются сверху двумя квадратными скоб-

ками со стоящими под ними цифрами: 1 и 2. Например:



В таких случаях нужно играть в таком порядке. Сначала проигрывается все то, что помещено между жирными линеечками, включая и такты, охваченные скобкой с цифрой «1». Затем — то же еще раз,

но без тактов со скобкой «1», которые заменяются тактами под скобкой «2». Другими словами, играя фразу второй раз, первую скобку нужно заменить второй.

На этих сведениях мы уроки заканчиваем. Пишите, как вы их прорабатывали, что было неясно, трудно, какие возникали вопросы и т. д.

Л. К. Шмелев.

Второе занятие хоркружка

Самое содержание второго занятия (как и каждого) зависит от общего плана работы, который выработан кружком.

Этот план должен ставить задачей передать кружковцам необходимые знания и навыки, без которых не может получиться организованно и грамотно поющего хора, а именно: 1) уметь давать правильный звук (оформление звука), 2) владеть голосом в смысле силы и подвижности в пении, 3) ясно и отчетливо выговаривать слова (дикция), 4) читать нотную запись и 5) хотя бы немного разбираться в области ритма, мелодии и созвучий (гармонии). Основным условием правильного и безвредного пения является умение правильно владеть дыханием. Нужно отучить кружковцев петь напряженно-криливо (особенно на высоких нотах), или «гнусаво» (в нос), или с сжатым горлом, как быдавась. Важно, чтобы руководитель был осторожен с подростками (мальчики 13—18 лет и девочки 14—17 лет), так как у них в этом возрасте наступает перелом голоса (мутация), когда можно петь лишь средние ноты и без напряжения.

На втором занятии нужно познакомить кружковцев кратко

с природой звука вообще и звука голоса, с оформлением звука, дать понятие о ритме и мелодии и о способе записи звуков, остальное время можно уделить разучиванию новых песен, подходящих для ближайшего выступления.

Каждое сведение должно сообщаться не только ясно, вполне понятным языком, но и наглядно на примере или опыте. Только тогда все сообщаемое станет убедительным и легко запомнится.

В беседе о физической природе звука (колебание звучащего тела) можно показать колебания туго, а затем — слабо натянутой веревки или струны, показать, как расходятся волны от падения камня хотя бы в лохани с водой и т. д. Переходя к звуку голоса, нужно объяснить схему устройства голосового аппарата, показав рисунок, перерисованный из журнала «Дер. Т.» № 11 (46 за 26 г.

Эту беседу не нужно затягивать более 12—15 минут.

Далее нужно перейти к упражнениям в правильной подаче разных звуков. Руководитель, объясняя, какие изменения происходят в полости рта при том или ином звуке, показывает это сам на примерах и предлагает пропеть на

средней высоте, не громко и ровно гласные: а, о, у, и, э; затем отдельные различные слоги с этими гласными и, наконец, короткие слова. На это нужно не более 8—10 минут.

Так как развитие чувства ритма имеет огромное значение, то упражнения слуха в ритме желательно вести почаще и, по возможности, под музыкальный инструмент, но в крайнем случае можно и под пение руководителя. Руководитель играет или напевает (со словами или без слов) какой-нибудь отрывок мелодии с ясным, четким ритмом. Кружковцы воспроизводят проигранные (или пропеты) ритмические фигуры ударами в ладоши. Руководитель напевает мелодию, а кружковцы движениями руки отсчитывают удары, по 2 или по 3 на такт, в зависимости от характера мелодии (смена ритма), что уясняется с помощью руководителя. И то и другое продлевается сначала в ровном темпе, а затем — с замедлением или ускорением. На эту оживляющую занятые работу не следует уделять более 6—8 минут.

Один или два отрывка из исполненных ритмических фигур берутся для того, чтобы обратить внимание на то, что звуки имеют разную **длительность**. Длительность звука при пении измеряют **равномерным** движением руки (или носка ноги).

Если в качестве примера был взят отрывок незнакомой песни, то дальше следует пропеть (одноголосно) какую-либо общеизвестную песню, которая дает повод отметить вторую сторону музыки, каленого звука: **высоту**. Пропев, допустим, «Смело, товарищи, в ногу», кружковцы ясно почувствуют, что вторая половина песни (в словах: «...дорогу грудью...») поется

труднее для голоса. Отсюда закрепляется понятие, во 1-х, о **высоких и низких звуках**, и, во 2-х, что напев (мелодия) есть, по существу, **чередование друг за другом звуков разной высоты и длительности**. На проработку этого вопроса затрачивается также не более 6—8 минут.

После небольшого отдыха в 10—15 минут поются (одноголосно) знакомые местные песни, в исполнение которых руководитель вносит поправки. После каждой песни проводится беседа о ней. Подчеркнув значение песни в труде, отдыхе и общественной жизни, руководитель наводит кружковцев на мысль о необходимости **сохранения** песен, для чего и слова и напевы требуется записывать. Поясняет, как эту запись надо производить. Для этого проводится на доске одна линия, на которой записывается ритм отрывка какой-либо хорошо знакомой песни или прибаутки. Предлагая хору пропеть этот отрывок на **одной** ноте, согласно записи, руководитель поясняет, что изменения положения нотного знака (**на** линейке, **под** линейкой или **над** линейкой) указывает на необходимость изменения голоса в смысле высоты *). Странное впечатление, полученное кружковцами от **однотонного** пения знакомой песни, вполне ярко запечатлелось в их сознании **значение положения нотных знаков на линейке**. На все это затрачивается 18—20 минут.

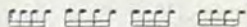
После короткого отдыха, вторая половина занятий отводится разучиванию на слух (одноголосно) новых песен, на что затрачивается 55—65 минут с короткими перерывами (3—5 минут) между отдельными песнями.

Л. К.

Нотная грамота в вопросах и ответах

Как мы узнаем длительность (долготу) звуков?

Различной длительности звуки мы узнаем по тому, как они записываются особыми значками, которые называются нотами. По разному пишутся ноты, и по тому, как они написаны (по их форме), мы и узнаем длительность звука.



шестнадцатые

Ноты разной длительности (долготы) измеряются:

1) Равномерными, как удары часового маятника, движениями носка ноги. За одно движение нужно считать удар носка об пол и его под'ем с пола.

Обозначаются удары носком ноги такими значками: вниз \square , вверх ∇ , или же вниз \vee , вверх \wedge . Последние значки \vee , \wedge при игре на балалайке показывают: \vee — удар руки по струнам сверху, \wedge — удар по струнам снизу.

Еще длительность измеряется равномерными движениями руки. Этими движениями измеряются длительности нот при пении. Равномерные движения руки бывают:

а) рука равномерно движется вниз и вверх;



б) вниз, вправо, вверх (нарисуй перед собой треугольник);



в) вниз, влево, вправо, вверх.



Сколько ударов будет в нотах? \square целая = четырем ударам носка или движениям руки (вниз, влево, право, вверх).

∇ — половина = двум ударам или движениям руки (вниз, вверх).

\vee — четверть = одному удару носка ноги (вниз и вверх) или движению руки только вниз.

\wedge (восьмая) = половине удара (на один удар восьмых две). Если счет идет носком, то восьмая получится только при ударе носка вниз, на под'еме же носка вверх получится вторая восьмая, значит в четверти (\vee) будет две восьмых (\wedge).

При счете рукой на один взмах вниз нужно спеть две ноты, две восьмых. Лучше это движение руки вниз разделить пополам, и первую восьмую спеть на слог «ля», когда рука дойдет до половины полного движения, а вторую восьмую спеть, когда рука будет доканчивать свое движение вниз.

\wedge шестнадцатая = половине восьмой (\wedge).

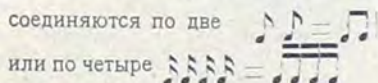
На восьмую \vee (носок вниз) нужно быстро сыграть две шестнадцатых \wedge и на вторую восьмую (носок вверх) еще две шестнадцатых \wedge . При счете рукой на первую, половину движения руки вниз нужно быстро спеть две шестнадцатых, и на продолжение движения руки вниз спеть еще две шестнадцатых. Играй на гармонике, балалайке или пой следующие длительности ноты:



Почему восьмые и шестнадцатые пишутся по-разному?



Восьмые и шестнадцатые с флажками пишутся, главным образом, в пении, когда нужно на каждый слог песни спеть по ноте. С черточками, которые соединяют две или четыре восьмых или шестнадцатых, пишутся ноты для инструментов. Эти черточки вверху нот называются ребрами длительности, или же соединительными чертами. Ноты под этими ребрами длительности соединяются по две



или по четыре

Восьмые соединяются одной чертой, а шестнадцатые — двумя.

Как называются по длительности и как играют такие ноты?

Если за четверть мы принимаем движение носка вниз и вверх, а за восьмые только одно движение носка или вниз, или вверх, то сосчитай, сколько четвертей будет в следующих нотах:



Кроме основных нот, форма которых указывает длительность звука, есть еще значки, которые продолжают (дополняют) длительность ноты.

Какие же это значки длительности?

1) Лига — дуга над — или под — одинаковыми нотами.

2) Точка с правой стороны ноты

Что значит лига?

Для того, чтобы продолжить звук и слить его с другим звуком одинаковой высоты, этот звук связывается со вторым звуком.




Вторая нота не играет и не поется, — она сливается с первой и составляет ее продолжение. Два одинаковых звука связаны лигой, второй звук не играет и не поется. Сколько же протянутся эти связанные лигой звуки?


1) Вот пример связанных лигой двух одинаковых по высоте звуков. Если бы не было лиги, то мы протянули бы первую половину два удара, а на второй ноте снова бы нажали клапан на гармонике или бы ударили рукой по струнам балалайки или же при пении на эту вторую ноту спели бы новый звук. Когда же эти два звука связаны лигой, то мы вторую ноту не играем и не поем на ней второй звук, а сливаем (вливаем) ее в длительность первой.

Значит — играть и петь две ноты, связанные лигой, нужно все время, пока мы считаем и первую — половину и вторую — четверть, т.е. три удара, три четверти (помни, что четверть, это — 1-й удар: носок вниз и вверх, а рука при пении вниз). Попробуем сыграть или спеть еще такие две ноты


При счете носком ноги при игре на гармонике, балалайке, мандолине на первую четверть ты сделаешь два движения (вниз и вверх) на вторую ноту (восьмую) ты еще опустишь носок вниз


Обе ноты связаны лигой, а потому вторую ноту (восьмую) ты не будешь снова играть, а сольешь ее с первой четвертью. Вместе эти две ноты будут тянуться три





восьмых (носок вниз ) — это — одна восьмая, носок вверх , — вторая восьмая и еще раз вниз  — это будет третья восьмая.

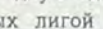
Как сыграть или спеть такие по длительности ноты 


Нажми любой клапан на гармонике, медленно растягивай мех и одновременно считай носком ноги вниз, вверх и снова вниз. Ты сыграл три восьмых, т.е. первые две ноты


, связанные лигой


У тебя еще осталась одна восьмая. Эта восьмая не связана лигой с уже сыгранными тобой нотами. Ее нужно сыграть отдельно. Носок ноги у тебя лежит на полу, на его под'ем ты снова нажмешь клапан и сожмешь мех и сыграешь оставшуюся восьмую .

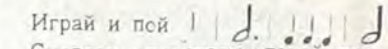
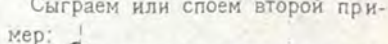
На балалайке на первые две связанные лигой ноты ты ударишь по струнам сверху , снизу , и снова сверху , а оставшуюся восьмую возьмешь ударом снизу .

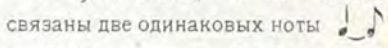
Точка, приставленная с правой стороны какой-нибудь ноты, увеличивает ее на половину ее длительности. Точка не играет и не поется. В примере двух одинаковых нот, связанных лигой 

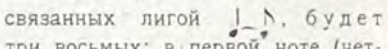
, ты вторую ноту сливал с первой, как бы прибавлял к первой ноте новую длительность.

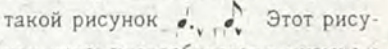
Замени в этих примерах вторую ноту точкой . Ты получишь такую же длительность, как и в примере с лигой. В половине заключены две четверти (протянутых), а точка прибавит еще половину, т.е. одну четверть. Всего

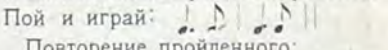
в  будет три четверти, или три удара носком об пол, или при пении три движения руки: вниз, вправо и вверх (как треугольник).

Играй и пой 
Сыграем или споем второй пример: 


Мы уже знаем, что если лигой связаны две одинаковых ноты  (четверть и восьмая), то вторая нота (восьмая) не поется и не играет, а сливается с первой нотой, прибавляя к ней восьмую.


Таким образом, в двух нотах, связанных лигой , будет три восьмых: в первой ноте (четверти) будет две восьмых (носок ноги вниз и вверх) да вторая нота прибавит еще восьмую (носоквниз).


Если ты споешь или сыграешь на оставшийся под'ем носка ноги еще одну восьмую, то получишь такой рисунок . Этот рисунок часто употребляется в музыке и его необходимо охорошенько усвоить.


Пой и играй: 


Повторение пройденного:

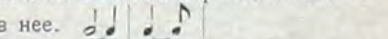
 — целая, тянется 4 удара; за удар принимается четверть (носок ноги вниз и вверх; движение руки вниз).

 — половина, тянется две четверти, 2 удара.

 — четверть, тянется один удар.

 — восьмая, пол-удара (носок только вниз; на балалайке удар по струнам сверху).

 — шестнадцатая, их на одну восьмую (удар носка вниз) две.

Две одинаковых ноты, связанные лигой, значат, что вторая нота сливается с первой, вливается в нее. 

Вместо того, чтобы писать вторую ноту, связанную с первой лигой, эту вторую ноту заменяют точкой.

А. Сергеев.



Как записывать танцы

Мы уже не раз старались натолкнуть наших читателей на запись тех интересных танцев, которые имеют успех в их местности.

Много ценного и интересного во всех видах народного творчества разбросано и скрывается в отдаленных деревнях различных губерний и округов нашего Союза. Нужно только все это уметь найти. Немало интересных танцев сохранилось в деревне, их только надо уметь записать.

Чтобы помочь в этой нужной и ценной работе, мы даем здесь небольшое руководство к тому, как записывать танцы.

Изучающие танцевальные движения насчитывают несколько десятков тысяч различных положений нашего тела, рук, ног, головы во время танца: они точно определяют положение каждого сустава.

Нам такой точности не нужно. Попробуем упростить это дело и сделать его доступным каждому. Может быть, некоторые сложные танцы потребуют впоследствии более точного изучения и записи, но даже черновая работа, проделанная вами без особых знаний техники записи танца, поможет нам разобраться, где и что есть ценного и интересного.

Итак, на что же следует обратить внимание, приступая к записи танца?

1) Под какую песню или мелодию идет танец.

2) Количество танцующих — ограниченное или неограниченное, т. е. надо ли обязательно иметь пару или же танец не зависит от деления на пары.

Есть танцы, совсем не зависящие от количества участников, например: «Семь прыжков» (смотри «Летняя гулянка»), или хоровод «Яблонька» (см. «Деревенский Театр» № 6).

3) Положение танцующих.

Здесь важно отметить, как становятся танцующие при начале танца. Это исходное положение даст танцу определенную форму. Например:

а) **Круговая форма** — общий круг без деления на пары. Несколько кругов один в другом. Разделившись на пары и взявшись за руки, все образуют общий круг. Общий круг — пары обращены

лицом один к другому (см. танец «Потеха» — «Летняя гулянка»).

б) **Шеренговая форма**. Танцующие становятся в два ряда, один ряд против другого (см. танец «Петли» — «Летняя гулянка»).

в) **Кадрильная форма**. Четыре пары по квадрату стоят одна пара против другой.

г) **Тройками по кругу**. Тройка за тройкой становятся одна за другой, образуя круг (см. танец «Пшеничка» — «Вечера самодеятельности»).

д) **Бесформенные парные танцы**. Полька, вальс. Их танцуют по всей комнате, и танцующие пары выбирают себе свободное место среди других пар.

Это — основные формы народных танцев, но могут у вас встретиться и другие формы.

4) **Характер танца и быстрота**. Веселый, быстрый, — плавный, порывистый медленный и т. п.

5) **Счет, или размер**, на который поется песня или играет музыка. Главные размеры в танцах, это $\frac{3}{4}$ для веселых и быстрых танцев, $\frac{4}{4}$ для более медленных и $\frac{3}{4}$ для самых плавных.

6) **Количество фигур и частей в фигурах**. Фигура танца всегда представляет собой как бы целый законченный рассказ в движениях (см. фигуры кадрили). Отдельные движения, входящие в фигуру, надо считать частями фигуры.

Обычно каждой фигуре соответствует цельность и законченность мелодии, а частям — отдельные ее фразы.

В некоторых танцах больших четких фигур нет, и тогда танец проще разделить на части (см. описание танца «Потеха» — «Летняя гулянка» или «Угроза» — «Вечеринка»).

Только выяснив себе все перечисленное выше, вы можете приступить к записи отдельных движений.

Прежде всего надо помнить, что в танце каждое движение делается под музыку, поэтому нельзя его описать независимо от музыки. Если танцор танцует, не слушая музыку, то его танец делается неприятным для зрителей и даже вызывает насмешки.

Если к музыке танца у вас есть ноты, то обязательно приложите их к описанию.

Правда, записать нотами мелодию не всякий может, для этого надо хорошо знать музыкальную грамоту, но вы постарайтесь найти такого человека.

Музыка и слова хороводных песен уже многими записывались. Так что если вы напишете название и слова песни, то в сборниках можно найти и музыку. А вот движения хороводных танцев и плясок почти совсем еще не записываются.

Движения в танце. Иногда движения в танцах точно совпадают со счетом музыки: например, в кадрили есть хождение в такт с песней. Если счет песни на $\frac{2}{4}$, то надо считать раз-два, раз-два, и шаг, приходящийся на каждый счет, называется шаг четвертями.

Но иногда шаг может вести как бы свою мелодию. Например, в польке счет раз-два, а ноги делают на счет «раз» 2 ровных шага, а на счет «два» только один шаг, так что если попробовать считать «раз — и, два — и», то шаги будут на «раз — и — два», а на второе будет задержка.

Когда на счет одной четверти приходится два шага, то эти шаги будут вдвое короче шага четвертями и называются шаг восьмьюшками.

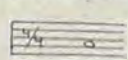
Если на один счет придется сделать 4 шага, то получится деление четверти на 4 части, т.е. шаг шестнадцатыми.

Такое равномерное чередование звуков, ударов в ладоши или шагов в определенных размерах называется ритмом.

В ритме вам необходимо разобраться. Без понимания ритма нельзя записать точно ни одного танцевального шага. Надо понимать ритм, чтобы играть или петь по нотам.

В народных танцах ритмы очень простые, а потому, уяснив себе самую суть, вы легко будете их улавливать и записывать.

Равномерное деление песни на счет $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$ обозначается в нотах вертикальными черточками (сверху вниз) и называется «тактами», а музыкальные знаки, по которым можно прохлопать ритм, обозначаются следующим образом:



целая нота звучит на протяжении четырех ударов раз — два — три — четыре.

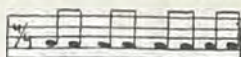


Две половины ноты звучат только на два удара

на счет раз-два — первая, три-четыре — вторая.



Четверти звучат только на один удар по одной ноте на каждый счет.



Восьмые звучат по две на каждый удар раз—и, два — и, три — и, четы- ре — и.



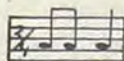
Шестнадцатые звучат по четыре на каждый счет.

Шестнадцатые и другие более мелкие деления в народных танцах почти не встречаются.

Приведу здесь для примера несколько простеньких ритмов на счет $\frac{2}{4}$.



ритм 1-0



ритм 2-0



ритм 3-0



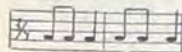
ритм 4-0

Во всех этих ритмах счет идет ровный на $\frac{2}{4}$, но чередование звуков и их продолжительность — разные. Попробуйте по несколько раз под ряд прохлопать в ладоши каждый ритм отдельно. Ударение приходится обычно на «раз».

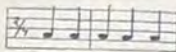
Вторым ритмом танцуется в русской пляске самый первый шаг, так называемая «выходка». Под песню «Во саду ли, в огороде» девушка выходит вперед и танцует, делая три шага правой, левой, правой ногой по счету «раз — и, два». На второе «и» она задерживает шаг, и только на новый такт, на счет «раз», она делает снова шаг вперед с левой ноги. Тот же ритм в польке, только идет быстро.

Ритм движения рук и ног может и не совпадать. Например, в «выходке» левая рука лежит на бедре, а правая на счет «раз-и, два-и» медленно отводится вправо, держа в пальцах платочек, а на следующий такт так же медленно передвигается влево, почти до левого плеча. Иногда ноги стоят неподвижно, а руки выхлопывают в ладоши ритм.

Попробуйте сделать так: первый написанный здесь такт ритма протопайте ногами, а второй такт прохлопайте в ладоши. Повторите это несколько раз.



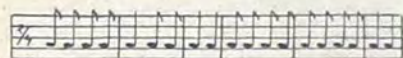
1-й ритм.



2-й ритм сделайте так же:

Восьмые ноты еще пишутся так.

Прохлопайте этот ритм и постарайтесь угадать, какая русская песня начинается таким ритмом *).



Такой упражнение может быть очень занятной игрой: один задумывает мелодию знакомой всем песни и прохлопывает ее в ладоши или простукивает палочкой по столу; все слушают и угадывают по ритму, какую песню он задумал.

Самым трудным при записи танцев будут определение и запись ритма, но, справившись с этим, остальное уже трудностей не представит.

Описывая ритм движения ног и рук, необходимо добавить, как держатся в это время тело и голова. Бывает, что танцор хорошо умеет выделывать лихие «коленца» ногами, а руки у него болтаются беспомощно вниз. Спина согнута, как у дряхлого старика, голова висит на шее.

Танцующему надо помнить, что главное, это — корпус тела, на теле — голова, и если тело и голова участвуют в танце, то танцует весь человек, а не одни ноги.

Теперь приведу примеры описания простейших танцевальных шагов.

1. **Шаг маршем** — простая ходьба в такт с музыкой, но очень четкая и бодрая.

2. **Шаг прискоком**. На каждый счет — шаг вперед и сейчас же на вступившей ноге делается легкий прискок. И шаг и прискок должны совпадать с одним ударом счета. Между шагом и прискоком нет никакой задержки.

3. **Шаг и прискок**. На «раз» делается шаг, на «и» — прискок на той же ноге, которая шагнула; на «два» — шаг с другой ноги, на «и» — прискок на ней же.

Примечание. Прискок должен быть легким, только на носок, а не на всю ступню.

4. **Три шага и прискок**. На счет $\frac{1}{4}$ делается три шага вперед правой-левой-правой ногой. На счет «4» прискок на правой ноге, только сделавшей шаг.

Примечание. Во время прискока на одной ноге, другая приподнимается

от пола или с согнутым коленом или вытянутой вперед, со слегка согнутым коленом и вытянутым вниз носком.

5. **Боковой шаг в сторону**. Нога делает шаг не вперед, а правая — вправо, или левая — влево, и человек двигается боком. Шаг может быть с ударением, при топтывании или же скользящий и мягкий. Другая нога может придвигаться к шагнущей тоже или с ударением или скользя по полу. Шаг на счет «раз», придвигается другая нога на «и», снова шаг на «два», придвигается на «и».

6. **Шаг галопа**. Одна нога все время делает шаг вперед, а другая придвигается к ней. Делается на тот же счет, как и боковой шаг, но нога становится не боком, а выдвигается вперед, скользя по полу носком. Шаг галопа всегда довольно быстрый.

Все шаги, встречающиеся в танцах, описать здесь невозможно. Данное описание должно послужить образцом для тех, кто попробует записывать танцы.

Движения рук тоже могут быть самыми разнообразными. Дам здесь несколько примеров.

1. Быстрый порывистый взмах руки в сторону, вверх или в сторону, наползину вверх.

2. Медленное обведение правой руки вправо — от себя и влево — к себе.

3. Порывистое выбрасывание обеих рук в стороны (употребляется при окончании русской пляски).

4. Медленное разведение обеих рук в стороны.

5. Скрещивание рук на груди.

6. Рука на бедро. Кладется или ладонью вверх, пальцы обращены назад, или с упором ладони в бедро, большой палец обращен к спине, другие пальцы — вперед.

7. Одна или обе руки закинута за голову.

8. Одна рука поднята закругленно вверх. Кисть держится совершенно свободно, без напряжения.

9. Рука опущена спокойно вниз.

10. Руки танцующей пары или группы могут сцепляться и переплетаться вместе. Например, танцующие держатся за руки, под руки, стоят в круг, положив друг другу руки на плечи. Подхватываются под правые локти (по большей частью кружась). Становятся рядом лицом в разные стороны, и кладут один другому правую руку на левое бедро (тоже кружась). Руки крест-на-крест: стоят рядом, лицом в одну сторону, правой рукой берутся за правую, а левой — за левую

*) «Во поле березынька стояла».

Стоят лицом друг к другу и берутся за обе руки.

Образуют «звездочку»: четыре танцора соединяют посреди правые руки, девушки берутся за правые руки и поднимают их вверх, а парни кладут свои правые руки поверх их рук (в этой позе обычно четверка кружится).

Большую помощь при описании танца оказывают чертежи и схемы движений.

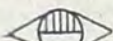
Девушка. ○ Парень. ●



Белая половина обозначает, куда обращено лицо.



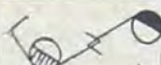
Парень и девушка, взявшись за руки.



Девушка, руки на бедрах.



Парень, левая рука на бедре, правая поднята вверх.



Девушка и парень, подхватившись под правые локти, левые руки подняты вверх.



Две девушки и парень, взявшись под руки, у девушек свободная рука на бедре.



Три пары, взявшись за руки.



Три пары стоят кругом. Руки положили друг другу на плечи.

Таковыми же плановыми чертежами можно обозначить направление движения танцующих. Смотри чертежи

кадрилли «Деревенский Театр» № 4.

Еще могут быть рисунки целого схематического человечка, показывающие положение всех частей тела одновременно. Они могут рисоваться или спереди (то-есть в фас) или сбоку (профиль).



Рисунок спереди—правая рука на бедре, левая поднята вверх. Левая нога с согнутым коленом, правая нога отставлена вправо на каблук. Голова повернута вправо.

Рисунок сбоку—обе руки на бедрах, правая нога сделала шаг и прыжок вперед. Левая нога вытянута назад, голова обращена в сторону движения.



Рисунок спереди. Руки скрещены на груди, правая нога сделала шаг назад сильно влево, ноги получаются скрещенными. Стрелка показывает, что танцор этим шагом двигается назад.



Человек стоял прямо, руки были на бедрах. Правую ногу он отвел вправо, левую поднял вверх.



Человек стоял прямо, руки на бедрах. Он наклонился вперед и развел руки в стороны.



Человек стоит прямо. Черточки точками показывают, что он согнул колени и присел. В этом чертеже не обозначено, что, приседая, человек весь понижается.



Анна Зеленко.



Катание на коньках

Выбор коньков.

Наиболее пригодными в деревенских условиях являются коньки «Снегурочка» и «Нурмис». На «Снегурочках» можно кататься не только по льду, но и по утопанному снегу. Коньки «Нурмис» пригодны только для льда, но зато на них лучше выходят различные повороты.

При выборе коньков следует обращать внимание на то, чтобы длина коньков соответствовала длине ступни, лезвие конька должно иметь запасы: вперед от ступни — от 3 до 6 см. и назад от пятки — от 1½ до 3 см.

Прикрепление коньков на обувь.

Наиболее удобной обувью для катания на коньках является кожаная обувь с низким каблучком. Для прикрепления «Снегурочки» или «Нурмиса» к каблучку привинчиваются пластинки: спереди конек прикрепляется специальными зажимами.

При катании в валенках под каблук кладется небольшая деревянная или картонная пластинка с отверстием посередине, иначе шпелек, находящийся в пятке конька, быстро проредет обувью.

Обучение катанию на коньках.

Новичок, одевши коньки, прежде чем идти на каток, должен минут 5—10 походить по деревянному полу. Это приучит его сохранять равновесие на коньках. Затем можно покататься по утопанному снегу, где можно не только переступить, но и скользить.

Только тогда, когда новичок уверенно стоит на коньках, можно идти на лед.

Падения во время катания на коньках и тем более при обучении неизбежны. Нужно стараться падать вбок, вперед на руки и т. д.

Многие подростки учатся кататься сначала на одном коньке, подталкиваясь свободной ногой. Рекомендовать этот способ не приходится, так как это обучение отнимает слишком много времени.

Если имеются один или двое, уже умеющие кататься, то можно обучать новичка, катаясь вдвоем или втроем. В этом случае становятся в ряд, помещая новичка в середине, и берутся руками крест-на-крест — правой рукой за правую, левой за левую.

При катании на коньках положение туловища должно быть непринужденное.

Необходимо с первых же шагов приучать себя к спокойствию, не делая судорожных движений и нелепых размахиваний руками и туловищем. Шаг должен быть длинным, пружинистым.

Каток.

Для катания на коньках нужна ровная ледяная поверхность. Каток может быть любой замерзший пруд, озеро, река, лишь бы лед выдерживал людей и был бы гладким.

Искусственные наливные катки сделать много труднее. Для этого, помимо расчистки снега, нужна поливка для образования ледяной корки в 10—15 сантиметров толщины.

Что касается размеров и формы катков, то здесь особенно увлекаться величиной катков не приходится.

Необходимо иметь в виду, что каток нужно не только сделать, но и расчистить его от снега, что при наших снежных зимах является делом очень трудным. Для простого катания можно рекомендовать круглую беговую дорожку длиной 200—300 метров и шириной 2—3 метра. Расчищать такую дорожку легко потому, что снег можно скидывать прямо по обе стороны дорожки. Однако, если есть возможность, лучше устроить четырехугольный каток. На нем можно проводить всевозможные игры, устроить карусель*) для катания и т. п.

Поливку льда для выравнивания мелких неровностей лучше всего производить из лейки. Крупные неровности вначале заделываются мокрым снегом, после чего поливаются водой.

При устройстве катка на реке, озере и т. п. необходимо прежде чем открыть каток, проверить прочность льда. Для этого с силой бросают кирпич на лед. Если кирпич пробьет лед и выступит вода, то кататься по такому льду опасно: если же он выдержит удар, то можно уже кататься. Кроме того, на всякий случай необходимо поблизости иметь шесть или жерди, которые можно было бы бросить провалившемуся под лед.

А. Вишневецкий.

*) См. журн. «Деревенский Театр» № 2 за 1927 г., где дается описание устройства зимней карусели и ледяных гор.



Всем читателям, кружковцам, руководителям

■ Работа кружков — на полном ходу. Идет подготовка к спектаклям, хоркружки разучивают новые песни, музыкальные кружки организуют оркестры. Одно выступление одного кружка сменяется другим.

Вместе с тем в журнале «Деревенский Театр» мало писем о работе художественных кружков в деревне.

— Почему мало заметок с мест? — спрашивают наши читатели.

Потому что мало пишут, потому что ленятся писать, а если и пишут, то делают это кое-как, наспех, небрежно.

Каждый кружок, каждый руководитель, каждый кружковец должен помнить, что мало хорошо поставить работу своего кружка. Нужно с этой работой через журнал познакомиться тысячи других кружков. А для этого нужно писать и писать не кое-как, не наспех, а серьезно и обдуманно. Нужно тщательно разработать план, по которому пишешь, нужно внимательно задуматься над тем, как написать, чтобы интересно было читать.

Какие темы сейчас интересуют редакцию журнала и наших читателей? Как ставят кружки свою работу? Проводятся ли систематические занятия? Как прорабатываются пьесы? Как работает руководитель-режиссер на репетициях? Как работает кружковец над ролью?

В чем заключается работа музыкального кружка? Проводятся ли занятия по нотной грамоте? Каков состав оркестра?

Также и в отношении руководителей хоркружков. Опять-таки, как ставится работа? Какие достижения? Какие промахи? Какие недостатки? Как их изжить? В каком песенном материале нуждается кружок?

Изобразжук. Содержание работы. Над чем работает? Как работает?

Кино. Посещение кинопередвижек. Какая работа была проведена со зрителями? Чем понравилась картина? В чем недостатки работы кино-передвижек?

Радио. Как проходит радиослушание? Кто слушает? Как слушает? Какие недостатки в постановке работы? Какие вопросы вас интересуют?

Список наших отделов, помещаемые в них статьи и заметки всегда указывают на то, какие вопросы интересуют редакцию и читателей. Легче же всего выбрать нужную тему из опыта своей работы, —

здесь надо писать о том, что больше всего интересует, волнует или затрудняет кружок в работе.

Но важно не только выбрать тему, важно изложить ее так, чтобы были показаны самые важные моменты работы, поставлены самые острые вопросы.

Нельзя в заметке ограничиваться скучным перечислением фактов, нужно выявить характерное для работы данного кружка. Мало сказать, что кружком проводится такая-то работа, надо сообщить подробно, как она проводится. Если селькор поставил себе задачей описать работу драмкружка, то нужно раскрыть ее на примерах, указать все яркое, плохое и хорошее в этой работе.

Провел, например, кружок постановку пьесы С. Трусова «Старая мельница». Опиши последовательно, как была проведена беседа, как шла работа за столом, как шли репетиции на сцене, какие встречались затруднения. Пусть несколько наиболее удачно сыгравших исполнителей опишут, как они работали над ролью. Опиши, как приняли пьесу зрители.

Возьмите к примеру заметку избача Лалицкого, помещенную в этом номере журнала, о постановке пьесы «Расплата»; самый обыкновенный по существу факт, повторившийся в тысячах сел, он сумел передать так, что читаешь с интересом. Он сумел показать характерное в постановке этой пьесы в их селе, отметить то, чего у других вовсе не было. Но, с другой стороны, Лалицкий вовсе не говорит о том, как шла работа над пьесой, в какой мере помогли все те указания, которые были даны к пьесе «Расплата», не указывает, что из указаний было выполнено, что было непонятно, какие затруднения были в работе над этой пьесой, — это уже недостатки живого письма Лалицкого.

Каждый читатель нашего журнала должен стать нашим корреспондентом, каждый должен писать в журнал. Каждое письмо, будь оно о трудностях или достижениях в работе, поможет сделать журнал интереснее и содержательнее.

Пишите, помните, что редакция ждет ваших писем. Давайте общими силами поднимать качество журнала.

«РАСПЛАТА»

Долго не могли мы найти пьесу для Октябрьской постановки. Вдруг появилась «Расплата» Анатолия Глебова. Собрался драмкружок, распределили роли и начали репетировать...

— Провалим! — говорили ребята, — декорация не подходит.

Окончили первую репетицию, разошлись по домам артисты, а на другой репетиции уже десятками публика подсматривает в щели и окна.

Пришлось генеральную репетицию заменить постановкой спектакля. Билеты были распроданы все. Собрали рублей 10, купили для избы-читальни облигацию займа индустриал заши СССР. Публике мест нехватило в первый раз.

7 ноября спектакль «Расплата» поставили вторично. День выдался ясный. Собралось народу видимо-невидимо. Все толпятся у афиш «Расплаты». Расспрашивают у тех, кто видел раньше «Расплату», что это за штука? «Скорее начинайте!..» «Скорее открывайте «Расплату!» — слышится в публике.

— Спектакля не будет... пьеса пропала... — пронеслось среди зрителей. И в самом деле — пьесы нет. Осталось уже 15 минут до открытия вечера-спектакля, все артисты загримированы, пьесы нет. Где пьеса? Что делать? Как быть? Какой позор... обман публики.

Учитель Бабицкий уверил публику, что пьеса пропала только потому, что избач Лапицкий умышленно скрыл ее.

— Ах, ты подлец, куда пьесу девал? — кричат учителя. Ты только баптистов поддерживать, поддерживать их дурман... Суд!.. К суду негодного избача!..

И решили вместо постановки спектакля поставить показательный суд над негодным избачом. Выбрали уже заседателей, обвинителя... защитника решили не давать.

— Пусть Лапицкий оправдывается сам, это — умышленное преступление... нужно сделать над избачом «расплату», показать всему народу его преступления! — кричит учитель Гиль. А я стою и, весь горя от стыда, не нахожу

слов для своего оправдания, без вины виноватый. А публика знай свое, кричит — Дашь «Расплату»!

Наверно, мне пришлось бы страдать за чужую вину, но вот кто-то приносит «Расплату». Я обрадовался. Оказалось, что ее скрыл Бабицкий.

Начали ставить спектакль. Клуб был переполнен, мест нехватило. А все идет да идет. У крыльца и окон всюду полно. В зале слезы переходят в радость. Поздно заканчивается спектакль. Гром оваций. С пением «Интернационала» под возгласы «ура-а-ра-а-а» публика разошлась. В толпе было слышно: — К нам бы, в нашу бы деревню такую пьесу.

Избач Григорий Лапицкий.

д. Краснолуки, Холмогорского р-на, Минского окр., БССР.

НАШ ПРАЗДНИК!

Празднование 10-й годовщины Октября в нашем селе прошло при участии всего населения: оживленно, весело и организовано. Вечером 6 ноября изба-читальня, вмещающая 250 человек, была набита до отказа. После торжественного заседания открыли уголок Ленина.

В 1-м отделении была поставлена пьеса «Расплата» А. Глебова. Пьеса сыграна с большим подъемом и вызвала общее одобрение присутствующих. Во втором отделении хоркружок исполнил несколько революционных песен. Закончили вечер массовым пением.

7 ноября был проведен вечер воспоминаний, в котором приняли участие и пожилые крестьяне. Особенно заинтересовал всех крестьянин Матвеев, И. С., своим воспоминаниями о местном революционном движении, начиная с 1905 г.

По окончании концерта был устроен вечер самодеятельности, в котором приняли участие впервые выступившие на сцене крестьяне. Вечер прошел очень оживленно. Публика не хотела расходиться, когда объявили, что вечер закончен, так всем было хорошо и весело.

Шаров.

от. Балашиха, Нижегород. ж. д., д. Лукино.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Р. Пельше (Художественный отдел ГПП). А. Ширямов (Деревенский отдел ГПП). Л. Инденбом (ЦК ВЛКСМ). В. Игнатов (Центральный Дом искусства в деревне). А. Глебов («Крестьянская Газета») Л. Субботин (Зав. редакцией).

Изд-во «КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА». Ответственный редактор **Р. Пельше.**

Главлит № А—518 Типография Изд-ва «Крестьянская Газета». Тираж 10.000.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА ≡ НА 1928 ГОД ≡

НА ЖУРНАЛ

„ДЕРЕВЕНСКИЙ ТЕАТР“

с бесплатным приложением 12 выпусков
библиотеки журнала

В 1928 г. БУДУТ ДАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ:

10 пьес. 1 сборник летних развлечений. 2 живые газеты. 1 самоучитель игры на народных инструментах.

В январе — небольшие пьесы или живая газета, 3 п. л.; в феврале — пьеса, 3 п. л.; в марте — детские пьесы, 2 п. л.; в апреле — мае — сборник летних развлечений, 2 п. л.; в июне — июле — две живые газеты, 2 п. л.; в августе — самоучитель игры на народных инструментах, 2 п. л.; в сентябре — пьеса, 2 п. л.; в октябре — сборник пьес, 2 п. л.; в ноябре — пьеса, 3 п. л.; в декабре — пьеса, 3 печат. листа.

КРОМЕ ЭТОГО, ВСЕ ГОДОВЫЕ ПОДПИСЧИКИ,

подписавшиеся с 1 января и с 1 февраля на год, с февраля и с марта,

кроме пьесы, получают **БЕСПЛАТНО**

ПЕЧАТНЫЕ РОЛИ

В журнале в 1928 году будут следующие приложения: Репертуар. Работа над пьесой. Работа режиссера. Работа над ролями. Фрив. Костюм. Речь на сцене. Движения на сцене. Оборудование сцены. Живая газета. Мелкие сценические формы. Работа со зрителем. Вотная грамота. Хоровая работа. Хороший репертуар. Оркестр и его репертуар. Гармоника. Танцы и пляски. Изобразка. Физкультура. Кино. Радио. Литературные вечера. Работа с детьми. Руководство работой. Организация работы. Кампании, праздники, быт. С мест. Библиография. Хроника. Почтовый ящик.

ВСЕ ПЬЕСЫ БУДУТ ДАВАТЬСЯ С РЕЖИССЕРСКИМИ УКАЗАНИЯМИ, СО СТАТЬЯМИ О ГРИМЕ И КОСТЮМАХ К ДАННОЙ ПЬЕСЕ

Содержание журнала всегда связано
с приложением

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА ОСТАЛАСЬ ПРЕЖНЯЯ

На год — 4 р. 50 к., на 6 мес. — 2 р. 40 к., на 3 мес. — 1 р. 20 к.

ПЕЧАТНЫЕ РОЛИ К ПЬЕСЕ

получат только подписавшиеся с 1 января и с 1 февраля на год.

СПЕШИТЕ! Подписку сдавайте в каждое почтовое отделение, каждому письмоноснику или пересылайте в контору Издательства: Москва, 7, Воздвиженка, 9. Издательство „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на журнал крестьянских детей „ДРУЖНЫЕ РЕБЯТА“.

В 1928 году ГОДОВЫЕ ПОДПИСЧИКИ ПОЛУЧАТ:

24 НОМЕРА ЖУРНАЛА,

отпечатанных на хорошей бумаге со многими рисунками в красках. В каждом номере 32 страницы.

В журнале будут напечатаны: рассказы и очерки из жизни больших городов, деревень и сел по всему СССР и другим странам. Путешествия по морю, суше и воздуху.

Стихи, песни, частушки, рашники о старом и новом в городе и деревне.

В отделе «Среди Красных галстуков» — жизнь и письма пионеров всех стран и народов.

В помощь пастушонку и батраченку, каждому малолетнему помощнику в хозяйстве — беседы о работе на огороде, на пасеке, в ночном,

Чертежи, выкройки, модели для работы из дерева, соломы, бумаги и проч. для хозяйства и развлечения.

Игры, ребусы, шарады, загадочные картинки, фокусы и головоломки.

И БЕСПЛАТНО:

12 НОМЕРОВ

„ГАЗЕТКИ ДРУЖНЫХ РЕБЯТ“.

В каждом номере 4 страницы известий об интересных мировых событиях, новостях науки и техники, и письма деткоргов со всего Союза, забавное для малышей и пр.

4 КНИЖКИ из библиотечки журнала с картинками в красках: А. Кожвинов — Лопаренок Олеса (рассказ из жизни в далеком северном краю); П. Адамович — Гудочек (как самому сделать музыкальный инструмент); В. Бианки — Рассказ из жизни животных; С. Маршак — Для малышей.

4 ИГРЫ на больших листах в несколько красок.

1 КРАСКИ для раскрашивания и рисования.

ПОЛУГОДОВЫЕ ПОДПИСЧИКИ ПОЛУЧАТ:

12 номеров журнала; 6 номеров газетки; 1 книжку; 1 игру и 1 краску.

ПОДПИСЧИКИ НА 3 МЕСЯЦА ПОЛУЧАТ:

6 номеров журнала и 3 номера газетки.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА СНИЖЕНА На год — 3 р.; на 6 мес. — 1 р. 60 к.;

на 3 месяца — 90 коп.; на 1 месяц — 30 коп.

Подписку сдавайте в почтовые отделения, сельпосмоношам, почтовым агентам или направляйте по адресу: Москва, 7, Воздвиженка, 9. Издательство „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“.

ПОДПИСНЫЕ ЦЕНЫ

НА ИЗДАНИЯ ИЗД-ВА „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“

на 1928 год

	1 год Р. Н.	6 мес. Р. Н.	3 мес. Р. Н.
Еженед. „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“ при ЦК ВКП (б)	1.80	—90	—45
Еженед. „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“ — („ВЗАИМОПОМОЩЬ В ДЕРЕВНЕ“ — крестьянского издания, издаваемого совместно с ЦК КОВ)	1.80	—90	—45
Еженед. „КРЕСТЬЯНСКАЯ ГАЗЕТА“ — (кооперативное издание „ПОТРЕБИТЕЛИ В ДЕРЕВНЕ“, издаваемого совместно с Центросоюзом)	1.80	—90	—45
Еженед. газета „НА СТРАНЕ“ — центральная военно-крестьянская газета с приложениями „Крестьянской Газеты“	2.40	1.20	—60
Еженед. газета „СОВЕТСКИЙ СТАТИСТИК“ — издание Центрального Статистического Управления РСФСР для добровольных корреспондентов и велстатистиков	1.80	—90	—45

БЕСПЛАТНО



**ПОДПИСЧИКИ ВСЕХ ЭТИХ ГАЗЕТ
БЕСПЛАТНО ПОЛУЧАТ:**

ГОДОВЫЕ: 12 ежемесячных выпусков „СПРАВОЧНИК КРЕСТЬЯНИНА“, содержащих все важнейшие законы и распоряжения, касающиеся крестьянства, и 2 многокрасочные художественные картины, рассылаемые каждые 6 месяцев.

ПОЛУГODOВЫЕ: 6 вып. „Справочник Крестьянина“ и 1 картину.

Подписывающиеся на них (а также на любой из нижеприведенных журналов) в декабре на год получают Настольный Крестьянский Календарь.

Выходящая 2 раза в неделю газета „КУСТАРЬ и АРТЕЛЬ“ для юнтарей и ремесленников	3.—	1.50	—75
Еженед. журнал „САМ СЕБЕ АГРОНОМ“ (с заочными агрономическими курсами)	4.—	2.10	1.10
Двухнедельный журнал „КРЕСТЬЯНИНА“ (с приложен. трех выроек одежды, вязать и белье для полугодовых и шести — для годовых подписчиков)	2.25	1.20	—60
Двухнед. „КРЕСТЬЯНСКИЙ ЖУРНАЛ“	3.50	1.75	—90
Двухнед. „ЖУРНАЛ КРЕСТЬЯНСКОЙ МОЛОДЕЖИ“, орган ЦК и МК ВКПМ	3.50	1.75	—90
Двухнед. журнал „СЕЛЬКОР“	2.80	1.45	—75
Двухнед. журнал „ЛАПОТЬ“	3.50	1.75	—90
Двухнед. журнал „ИЗБА-ЧИТАЛЬНЯ“ (с бесплатными приложен. на 1928 год: 2 многокрасочных карт серая „Весь мир“ и 1 книгой полонительного текста и нит; 4 военных планшета и 4 книгами полонительного текста и нит; 4 художественные картины и 2 экономические карты СССР)	6.10	3.15	1.60
Двухнед. журнал „ДРУЖНЫЕ РЕБЯТА“ для крестьянских детей — школьниц и пионеров (с приложениями)	3.—	1.60	—90
Еженедельн. журнал „ДЕРЕВЕНСКИЙ ТЕАТР“ (с бесплатными приложениями „БИБЛИОТЕКИ ДЕРЕВЕНСКОГО ТЕАТРА“ — во вторник и четверг в месяц)	4.50	2.40	1.20
Еженедельн. журнал „УЧИСЬ САМ“ для самообразования крестьянских детей и молодежи	3.10	1.70	—90
Еженедельн. технико-худож. журнал „ПРОШЫСЛЫ и РАБОТЫ“ для юнтарей и ремесленников	2.40	1.20	—60

Подписку и деньги напечатать в редакцию „Крестьянская Газета“: Москва, 7-й район, Басманная улица, 12/13, сельсовет № 1311/128.

Изд-ва „Крестьянская Газета“ в почтовое отделение, № 1311/128.