

Ба 49940

А. ЛЯЖНЕВІЧ

СЯДАНСКІ ТЭАТР



БЕЛАРУСКАЕ ДЗЯРЖАЎНАЕ ВYДАВЕЦТВА



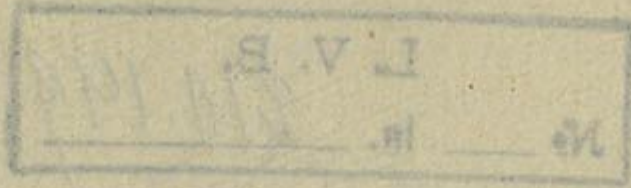
А. ЛЯЖНЕВІЧ — СЯДАНСКІ ТЭАТР

N

7A

8
БД 49940

АЛЕСЬ ЛЯЖНЕВІЧ



СЯЛЯНСКІ ТЭАТР

ДАРАДЫ Ў ПЫТАНЬНЯХ ТЭАТРАЛЬНАЙ ТЭХНІКІ
І МЭТОДЫ ПАСТАНОЎКІ П'ЕС СЯЛЯНСКІМІ
І ГАРАДЗКІМІ КЛЮБНЫМІ ДРАМГУРТКАМІ

8
Б 49940

Бел. аддзел
1994 г.



БЕЛАРУСКАЕ ДЗЯРЖАЎНАЕ ВЫДАВЕЦТВА
Менск—1928



L. V. B.
№ _____ Ін. 210.149 V

Друкавана ў 2-й друкарні-
літографіі Беларускага
Дзяржаўнага Выд-ва.
Галоўлітбел 26016.
У ліку 3.000 экз.
Заказ № 200г.

25. " 4. 2009



У С Т У П

Тэатр захапляе ня толькі выканаўцаў, але галоўным чынам глядача, які глядзіць, слухае. У чым-жа сіла тэатру? Кожны, хто быў у тэатры, хто бачыў спэтакль, помніць, што найбольш тэатр захапляе тады, калі выклікае сьмех або спачуваньне. Калі паказваюць на сцэне сьмешнае—комічнае,—глядач сьмяецца, здаволены; калі бачыць цяжкую сцэну—барацьбу,—глядач захоплены, ён спачувае таму, хто вядзе барацьбу за справядлівую справу. Чаму-ж мы так любім у тэатры сьмяецца і спачуваць? Ды таму, што тэатр выклікае ў нас пачуцьцё і сьмех тым, што паказвае нам жыцьцё людзей з усіх бакоў так, як мы вельмі часта яго і ня бачым. Тэатр яскрава і выразна паказвае нам станоўчыя і адмоўныя бакі нашага жыцьця. Ubачыўшы што-небудзь у тэатры, мы ўжо цьвёрда будзем гэта ведаць, мы ўжо ня зможам гэтага забыць. У тэатры перад намі дзейнічаюць жывыя людзі, і мы бачым, куды вядзе чалавека той ці іншы ўчынак. Мы бачым усё сьмешнае, што перашкаджае нам, мы бачым нашу барацьбу. Тэатр навучае нас адкідаць усё тое, што перашкаджае ў гэтай барацьбе. Тэатр навучае нас, як весці гэтую барацьбу.

А ў нас, у працоўных СССР, адваяваўшых сабе права жыць так, як мы хочам, наперадзе шмат яшчэ барацьбы. І ня толькі з чужаземнымі капіталістамі, з чужаземнай буржуазіяй, якая яшчэ ня раз будзе памыкацца пашкодзіць нашай мірнай працы, але шмат чаго трэба перамагчы і ў сябе, у сваёй краіне, у сваёй гаспадарцы.

Царская ўлада пакінула нам цяжкую спадчыну: цемнату, беднасьць. Трэба перамагчы гэтую проклятую спадчыну. Трэба стаць пісьменнымі, трэба навучыцца, як лепш пабудаваць сваю гаспадарку, трэба завесьці машыну, трэба свой адпачынак, свой вольны час скарыстаць на набыцьцё неабходных ведаў, трэба гэтыя веды праводзіць у гаспадарцы. Трэба сказаць сабе: я не хачу жыць у цемры, беднаце, брудзе, рэлігійным дурмане, п'янстве і г. д. Трэба самому захацець палепшыць сваё жыцьцё. Але для гэтага трэба зразумець, адчуць і выразна ўбачыць як цёмныя бакі жыцьця, так і тое, як і з чаго пачаць і, галоўным чынам, куды сваё жыцьцё пакіраваць.

І вось тэатр можа дапамагчы ў гэтай справе. На сцэне, у шэрагу вобразаў жывых людзей, у іх барацьбе, пройдзе перад глядачом-рабочым і селянінам частка яго жыцьця, якое ён звычайна мала прыкмячае, з якім ён звывся так, што іншага ня можа сабе і ўявіць.

На вёсцы зараз ідзе і яшчэ будзе прадаўжацца нейкі час барацьба паміж працоўным селянінам і кулаком. Для бядняцтва і серадняцтва з боку савецкае ўлады ўсялякія дапамогі і ільготы, і ўсё-ж ткі кулак часамі перамагае. У чым-жа

сіла кулака? У цемнаце і бязьдзейнасьці працоўнай вёскі. Вядома, што кулакі ўсюды і заўсёды забягаюць наперад і ведаюць больш аб правах беднякоў, чымся самі беднякі. Гэтыя веды і даюць кулаку мажлівасьць знаходзіць абходы, націскаць там, дзе слаба. Трэба аб'яднаць у думках, у ведах, у пачуцьцях і ў справе бядняцкія і серадняцкія пласты. Трэба паказаць працоўнаму сялянству тую барацьбу, якая адбываецца зараз на шляху соцыялістычнага будаўніцтва, і гэтым дапамагчы з посьпехам весьці гэтую барацьбу.

Сялянства ва ўсім любіць паказ, мала давярае голаму слову. Такі паказ барацьбы і шляхі да новага жыцьця і павінен даць селяніну і рабочаму тэатр.

Зразумела, што тэатр на вёсцы патрэбны. Але тэатр гэты не павінен быць толькі тэатрам лёгкіх агітак, павярхоўных лёзунгаў, прыгожых слоў. Ён мусіць быць такім, каб змог паказаць усю глыбіню барацьбы. Каб ён падымаў актыўнасьць, грамадзкасьць, каб заклікаў на барацьбу з кожным, хоць і маленькім злачынствам і парушэньнем правоў працоўных мас. Патрэбен тэатр, які-б высьмейваў і ганіў рэшткі старога, цёмнага царскага, паднявольнага жыцьця. У гэтым напрамку і павінны павесьці сваю працу гарадзкія і сялянскія драмгурткі. У нашых беларускіх вёсках, на вялікі жаль, да гэтага часу спэтаклі, тэатральныя прадстаўленьні зьяўляюцца справай выпадковай „так сабе“, „паміж іншым“. П'есы ставяцца, якія трапяць пад руку. Няма абсталяваных сцэн. Няма сцэнічнай маемасьці: дэкарацыяў,

грыму, парыкоў, вопратак, бутафорыі, мэблі і г. д. Аб сьвядомых кіраўнікох-рэжысэрах ня можна і марыць. Вясковы драмгурток ня можа мець платнага кіраўніка-рэжысэра.

Каб выйсьці з такога становішча, трэба зьвярнуць асаблівую ўвагу на належную пастаноўку справы тэатраў: гарадзкога, клубнага і сялянскага на вёсцы і, перш за ўсе, згуртаваць на мясцох самадзейных драмгурткі. Трэба спадзявацца толькі на саміх сябе, выяўляючы ў гэтай справе самадзейнасьць.

У мэтах першай дапамогі наладжаньню гарадзкога (клубнага) і сялянскага (на вёсцы) тэатраў я і хачу азнаёміць працаўнікоў драмгурткаў з самымі неабходнымі, простымі пытаньнямі і мэтамі сцэнічнага мастацтва, працы над п'есай і тэатральнай тэхнікай.

МЭТОДЫ ТЭАТРАЛЬНЫХ ПАСТАНОВАК

Перад усім, аб самым слове—мэтод. Мэтодам называецца пэўны спосаб і чын, якім вядзецца праца.

З найбольш вядомых і найбольш пашыраных у тэатры мэтодаў маем такія: мастацка-рэалістычны, натуралістычны і ўмоўна-спрошчаны.

Мастацка-рэалістычны мэтод мае на мэце пэўнымі мастацкімі спосабамі, дэкарацыяй, музыкай, убраньнем, грывам, мэблямі, рэквізытам, а таксама і адпаведнай іграй актораў выявіць і адцяніць найбольш характэрныя рысы замыслу (ідэі) твору. Мастацка-рэалістычны мэтод высвятляе ўсе характэрныя, найбольш важныя адзнакі, якія адразу даюць глядачу зразумець аб часе і месцы дзеі, соцыяльнае становішча, а таксама психолёгічныя асаблівасьці асоб дзеі. Усе дэталі (падрабязгі), што мала маюць дачынення да асноўнага замыслу (ідэі) пьесы і нічога характэрнага не падкрэсьліваюць пры мастацка-рэалістычным мэтодзе, застаюцца ў старане, адыходзяць (як гэта часта гавораць у тэатры)—на другі плян. Для пастаноўкі п'ес мастацка-рэалістычным мэтодам больш усяго падыходзяць п'есы гістарычныя, або на гістарычныя тэмы, і п'есы пабытовыя.

Натуралістычны мэтад пастановак, замест вымаганьняў, якія ставіць сабе мастацка-рэалістычны мэтад,—дапушчаючы пэўную нейкую ўмоўнасьць,—вымагае надзвычайнай дэталізацыі, паглыбленьня да найменшых драбніц як у абстаноўцы, так і зьмесьце кожнае ролі. Пільнуючы дэталнага бязумоўнага абсталяваньня ўсёй пастаноўкі, натуралістычны мэтад не дапускае на сцэне жаднай умоўнасьці. „Каб ўсё было на сцэне так, як яно ёсьць у жыцьці“ (натуры) вось, коратка кажучы, сэнс натуралістычнага мэтаду. Асновапаложнікам натуралістычнага мэтаду зьяўляецца ўсім вядомы Маскоўскі Мастацкі Тэатр. Але ў апошнія часы і гэты тэатр пачынае адыходзіць ад такога мэтаду.

Цяпер найбольш пашыраны мэтад тэатральных пастановак, якім карыстаюцца ўсе найбольш сьвядомыя рэжысэры—гэта мэтад умоўна-спрошчаных пастановак.

Мэтад умоўна-спрошчаных пастановак яшчэ называюць мэтодам стылізацыі, дзеля таго што пастаноўка п'ес у большасьці робіцца бяз пісаных дэкарацыяў, у сукнах („пастаноўкі ў сукнах“).

Мэтад умоўна-спрошчаных пастановак выгадна адрозьніваецца ад папярэдніх мэтодаў, асабліва натуралістычнага, тым, што прагне выявіць толькі самае характэрнае і зусім адракаецца дэталізацыі, выяўляючы толькі патрэбнае, падкрэсьлівае самую сутнасьць ідэі твору, эпохі, часу, характараў. Зразумець розьніцу паміж адзначанымі трыма мэтодамі можна лёгка на гэтым прыкладзе.

Калі дзея п'есы адбываецца, скажам, у багатым палацы, то рэжысэр мастацка-рэалістычнага

тэатру паставіць багаты павільён, характэрны для таго часу, у які адбываецца дзея. Напрыклад,— з 4 колёнамі, з тыповымі фрэскамі, павесіць адзін—два партрэты, паставіць адзін—два столікі, колькі крэслаў, можа дадасьць яшчэ „камінак“, адным словам, дасьць выразныя рысы, характарызуючыя тагачасны побыт і г. д.

Рэжысэр-натуралісты будзе імкнуцца да таго, каб павільён гэты цалкам адпавядаў духу таго часу, каб быў дэталёва „такі самы“, якім яго можна бачыць на фотографіях ці малюнках, што захаваліся дзе-небудзь у музэях. Калі на такім малюнку было, напрыклад, 10 колён, то натуралісты ніколі ня згодзіцца на тое, каб на сцэне было іх 8. І калі ўжо на сцэне мусіць быць „камінак“, то ў ім абавязкова мусіць быць агонь, і ня штучная якаясь там чырвоная лямпа, а мусіць гарэць сапраўдныя дровы і... каб чутна было, як яны сапраўды трашчаць на агні.

Тое-ж самае ў адносінах і да іншых сцэнічных эфэктаў.

Абстаноўка на сцэне ў натуралістычным тэатры—гэта якісь музэй з цэлымі соткамі рэчаў, якія сапраўды нічога супольнага ня маюць са зьместам твору. Такія падрабязгі, замест таго, каб будзіць уяўленьне глядача, каб ён сам прымаў удзел у тварэньні пэўных мастацкіх вобразаў, толькі разьбіваюць яго ўвагу, раскідаючы яго на розныя драбніцы, адбіраючы увагу галоўнай ідэі твору, а часам—ад самай ігры актара.



Не гаворачы тут аб нязручнасьці натуралістычнага мэтаду для сялянскага тэатру, трэба падыйсьці да справы з іншага боку.

— Ці можна, наогул, выявіць на сцэне „натуру“, як гэткую? І ці патрэбна гэта?

— Не, ня можна. Дый непатрэбна. Возьмем такі прыклад. Хоча натуралістычны тэатр паказаць, як пасварыліся паміж сабой муж і жонка, і вось ня хочучь адзін з другім гаварыць. Каб паказаць гэта ў „натуры“, як гэта бывае ў сапраўднасьці, трэба паўзу расьцягнуць на поўгадзіны (хаця ў жыцьці бывае, што людзі, пасварыўшыся, не гавораць і больш поўдня). Але ўявеце сабе гэтую поўгадзінную маўчанку на сцэне ў тэатры... А натуралістычны тэатр, бывалі выпадкі, даходзіў да такой недарэчнасьці. Далей. Па ходу п'есы адзін актор забівае другога Зразумела, што на сцэне ніхто нікога не забівае, „як у жыцьці“... Але некаторыя натуралістыя і тут набліжаліся да натуры: чалавеку, якога нехта б'е нажом, пад кашулю на грудзях падкладалі пузыр з чырвоным квасам, і калі з-пад нажа цякла „быццам сапраўдная кроў“, натуралісты быў вельмі здаволены. Але, зразумела, што падобныя эфэкты антымастацкія.

Тое самае можна сказаць і аб дэкарацыях. Які-б выдатны мастак ні маляваў іх, як-бы гэты мастак ні дбаў аб натуры, як-бы ўдала ні маляваў натуральную пэрспэктыву „сяла“, „вуліцы“ ці „месца“ на задніку, але калі актор у запале ігры адыходзіць ад першаплянавага, сапраўднага „натуральнага“ будынку на 2-гі або на 3-ці плян,

усё-ж глядач бачыць, што натуральны чалавек у тры разы большы за „натуральную“ хату ці якоесь там дзерава.

І гэтак ва ўсім. Ды інакш і ня можа быць.

Тэатр—гэта мастацтва. А мастацтва тым і цікава, што яно не паказвае ўсё дасканала як у жыцьці, а бярэ з яго найвыразьнейшае, і так мастацкі і ўмоўна ператварае, што і слухаць прыемна і дзівіцца любя.

Да таго яшчэ ўяўленьне глядача не павінна заставацца бязудзельным, а супольна з мастаком, акторм таксама мусіць працаваць, дапаўняць і разьвіваць тыя ці іншыя вобразы, становішчы і г. д. Пры ўмоўна-спрошчаным мэтодзе глядач якраз спыняецца на самай галоўнай дзеі, не ўдаючыся ў драбніцы.

Цяпер пра афармленьне спэтаклю. Для таго, каб паказаць на сцэне раскошны царскі палац, рэжысэр умоўна-спрошчанага тэатру дае ня ўсе чатыры сьцяны і 10 колён з дваццацьма крэсэлкамі, а нейкую частку гэтага палацу з адной або з дзьвюма колёнамі, адным вакном ці дзьвярыма і г. д.

У Расіі першым пачаў ужываць умоўна-спрошчаны мэтод тэатральных пастановак рэжысэр Мэйерхольд, цяпер народны артысты рэспублікі, які наогул вядомы, як рэволюцыянэр у тэатры і шукач новых тэатральных форм.

Зразумела, што апрача зазначаных тут мэтодаў ёсьць яшчэ цэлы шэраг розных спосабаў пастановак. Кожны рэжысэр, у процэсе свае творчае працы, ужываючы агульна вядомыя спосабы ды парознаму іх комбінуючы, устанаўляе

часта свой найбольш прыдатны для данага тэатру (актора і глядача) мэтад.

І трэба тут сказаць, што той рэжысэр самы каштоўны для тэатру, які, знаючы па гісторыі тэатру, яго разьвіцьці, прыёмах пастановак, не абмяжуецца тым, што будзе сьлепа насьледваць абы каго ці абы што, а зможа дастасаваць і свае творы, здольнасьці да таго, каб яго мэтад найбольш адпавядаў тым вымаганьням, якія ён са сваім тэатрам зьбіраецца здавальняць.

Кіраўнік-рэжысэр. Абавязкі рэжысэра сялянскага тэатру—вялізныя і адказныя. Тэатральная пастаноўка—складаная праца, а на сяле, дзе няма патрэбных матэрыялаў, прыладаў і г. д., дзе кіраўніку даводзіцца працаваць за ўсіх,—яшчэ больш складаная. Організаваць гурток, абсталяваць тэатр, сплянаваць працу і ўвесь час кіраваць ёй ды яшчэ з асобамі, занятымі ў іншай працы,—усё гэта кладзецца на плечы кіраўніка.

Організацыйная, адміністрацыйная і пэдагагічная здольнасьць, знаньне мэтадыкі, політасветпрацы ды яшчэ да таго знаньне тэатру і мастацтва наогул,—вось што вымагаецца ад асобы, якая хоча стаць кіраўніком-рэжысэрам. Але гэта яшчэ ня ўсё. Кіраўнік-рэжысэр да таго-ж мусіць быць такой асобай, якая шмат чаго бачыла на сваім жыцьці і добра разумее жыцьцё. Шырокая асьвета ў гэтым выпадку найлепшая дапамога. Чытаць, знаёміцца з рознымі галінамі жыцьця і культуры, разьбірацца ва ўсіх зьявішчах грамадзкага жыцьця—умова, без якой ня можна быць

кіраўніком. Звычайна, практыка на сцэне мае не апошняе значэньне, і калі рэжысэр сам умее граць, сьпяваць, танцаваць і маляваць—гэта ідэал кіраўніка.

Апрача асьветы, практыкі і замілаваньня да мастацкіх спраў, рэжысэр-кіраўнік яшчэ мусіць мець так званую „фантазію“. Кожную справу, дзею, зьявішча ён павінен умела паказаць з належным пачуцьцём і густам.

У тонах, гуках, рухах і фарбах ён павінен адшукаць усё патрэбнае і мажлівае. Ён увесь час мусіць прыглядацца да жыцьця і абмяркоўваць кожную драбніцу. Усе свае ўвагі, думкі, вывады і меркаваньні запісваць, каб потым праз нейкі час выкарыстаць для сваёй працы. Чытаючы кніжкі, газэты, пераглядаючы малюнкі, фотграфічныя здымкі розных падзеяў, здымкі з тэатральных пастановак,—усё гэта рэжысэр-кіраўнік мусіць зьбіраць, усё калі-небудзь будзе яму патрэбна.

Уся гэта праца патрэбна кіраўніку-рэжысэру, як праца над сабой, над сваёй самаадукацыяй. Яшчэ адна рыса патрэбна кіраўніку для таго, каб ён сапраўды мог наладзіць работу,—гэта вытрыманасьць, стрыманы характар, любоўныя адносіны да людзей. Трэба ўмець выявіць цьвёрдасьць характару, але не „задзіраць носу“ і не гардзіцца сваім становішчам „старшага“. Усялякія заўвагі, папраўкі таварышом трэба рабіць так, каб не абражаць дарэмна, ня высьмейваць якой-колечы няўдачы. Дый самому кіраўніку на трэба зьмяняць кожны дзень сваіх указак, а, загадзя

абмеркаваўшы ўсё, сачыць за дакладным выкананнем.

Тады толькі кіраўнік-рэжысэр добра зможа паставіць п'есу, калі сам перад тым добра працуе над сабой і апрацуе прызначаны для пастаноўкі матэрыял. Бяручыся за працу над п'есай, кіраўнік рэжысэр мусіць некалькі разоў прачытаць яе сабе і добра ўцяміць сэнс. праўдзівую ідэю аўтара—замысел п'есы. У далейшым, працуючы ўвесь час, трэба сачыць, каб усе захады былі накіраваны да таго, каб зьдзейсніць гэты самы замысел,—давесьці ідэю аўтара. Для гэтага рэжысэр сам павінен дакладна зразумець усе тыпы, бачыць перад сабой усе тыя малюнкi, палажэньні, якія хацеў намалюваць аўтар. Гэта—галоўнае.

Пасьля таго трэба вызначыць так званыя „ўводныя“ або „эпізодычныя“ моманты, якія ўведзены для прыкрасы п'есы і з праўдзівай тэмай ня зьвязаны.

Зразумець ідэю і заданьні п'есы, яе агульнае значэньне і пастарацца як найдакладней зьдзейсніць гэта ў пастаноўцы,—вось заданьне кіраўніка-рэжысэра.

Правільнае разуменьне ідэі аўтара можа падчас наштурхнуць рэжысэра на патрэбу дзе што выкрэсьліць у п'есе або зьмяніць (гэта ёсьць так званыя „купюры“). Купюры трэба рабіць асьцярожна і толькі такія, якія не парушаюць асноўнай думкі аўтара.

Трапляецца, што можна скараціць цэлую дзею ў п'есе, і п'еса ад гэтага будзе толькі прыгажэйшай.

Найчасьцей патрабуюць купюр монологі дзеючых асоб. Асабліва ў старых аўтараў яны бываюць вельмі задаўгія і затрымліваюць разьвіцьцё дзеі.

Пасьля адпаведных купюр у п'есе, кіраўнік-рэжысэр мусіць кожную фразу, кожнае малазразумелае слова, які-колечы незразумелы і незнаёмы выраз выпісаць на асобны лісток і дачыткі з гуртком растлумачыць іх ці з дапамогай слоўніка, ці мясцовага настаўніка або якога-небудзь пісьменьніка. Тэатр павінен даваць згустак чыстай і правільнай мовы. Апрача свайго мастацкага значэньня, тэатр мусіць вучыць людзей правільнай прыгожай мове. Апрача таго, трэба прадумаць лёгкічныя націскі ў кожным выразе,—якія словы трэба, гаворачы, больш выпукліць, якія—менш. Перш, чымся чытаць п'есу гуртку ды прапанаваць падзел роляў, кіраўнік мусіць мець свой проект падзелу роляў. Зразумела, што пры разьмеркаваньні роляў трэба мець на ўвазе здольнасьць кожнага выканаўцы, і самае галоўнае—інтарэсы ўсяе пастаноўкі.

Плян пастаноўкі. Тон. Апрацаваўшы тэкст, зважыўшы ўсе сілы гуртка, зразумеўшы ідэю аўтара, кіраўнік-рэжысэр мусіць зрабіць сабе плян пастаноўкі. Найперш трэба вызначыць тон п'есы. Ці гэта будзе героічна-высокі, узвышаны тон трагедыі ці драмы, або—лёганькі, жвавы ды вясёла-комэдыйны. Ці патрэбна ў п'есе шчырая ўрачыстасьць, запал і патос, ці жартаўлівасьць. Тон п'есы—тое самае, што і тон у песьні ці музыцы. Як ня можна сьпяваць вясёла „Кукуе зязюля ў цёмным бары“ або, наад-

варот, сумна „Лявоніху“, як у оркестры кожны струмант мае асобны строй і тон для сябе і агульны для ўсяго оркестру, так і ў п'есе ўсе акторы могуць і павінны мець кожны свой асобны тон для сваёй ролі і агульны—для цэлай п'есы, які адпавядае характару пастаноўкі.

Пасьля тону трэба ўстанавіць таксама і тэмп пастаноўкі, гэта значыць разьмер (павольна ці жвава) гутаркі, руху ўсяго ходу пастаноўкі. Як правіла—драму і трагедыю граюць у больш павольным тэмпе, чымся комэдыю.

Паўзы (супынкі). Далей кіраўніку-рэжысэру трэба падумаць над паўзамі ў тэксьце п'есы. Справа ў тым, што выканаўцы шмат роляў у сялянскім драмгуртку часта ледзь-ледзь умеюць чытаць. Праз гэта ім часамі цяжка бывае зразумець зьмест ролі, бо малапісьменны чытае ўсё, не зважаючы на знакі прыпынку і лёгічныя націскі.

Паўзы бываюць „лёгічныя“, „психолёгічныя“ і „мастацкія“. „Лёгічныя паўзы“—гэта калі актор робіць невялічкі прыпынак перад зьменай фразы (перад новай думкай), пасьля запытаньня або калі сам адказвае. Лёгічныя паўзы вызначаюцца зьместам твору (ролі) і вучаць правільна (лёгічна) чытаць. Ёх лёгка прытрымлівацца, калі сачыць за звычайнымі знакамі прыпынку ў тэксьце.

„Психолёгічныя паўзы“ таксама выплываюць са зьместу ролі і ніяк не супярэчаць паўзам лёгічным. Яны дапамагаюць у перадачы складаных перажываньняў, каб лепш выявіць пачуцьцё. Психо-

лєгічныя паўзы папаўняюць і паглыбляюць сказанае аўтарам.

„Мастацкія паўзы“ ўжываюцца ў тых мясцох ролі, у якіх аўтар хоча асабліва падкрэсьліць, адцяніць. Перад тым словам або фразай, якую трэба асабліва выдзеліць, актор робіць паўзу— хаця-ж бы і супроць лєгікі. Перад неспадзяванай думкай, перад неспадзяваным заканчэньнем фразы таксама ўжываецца паўза. Зразумела, што паўзы павінны быць не „парожнімі“ і не павінны супыняць дзеі. Ёх трэба запаўняць іграй, рухам, гэстам, што адпавядае зьместу паўзы або наступнай фразы. Ні ў якім разе паўза ня можа быць доўгай. Доўгая паўза разваліць тэмп п'есы і расхалодзіць глядача. У спэктаклі ён мусіць быць як найменш, і ўжываць ён трэба асьцярожна, добра зважыўшы.

Зразумела, што словы, рухі, гэсты, міміка і г. д. у актора мусяць быць аб'яднаны адзіным замыслам ролі. Каб ня здарылася, прыкладам, таго, што выканаўца старога 80-гадовага бяззубага дзеда бегает па сцэне, як жвавы малады хлапец, і гаворыць так, што аж у вушах ляскае. Або наадварот. За ўсім гэтым кіраўнік-рэжысэр павінен сачыць ад самага пачатку.

Трэба сачыць яму і за тым, каб акторы гралі ня толькі тады, калі самі яны гавораць словы сваёй ролі, але ўвесь час пакуль яны на сцэне. На сцэне трэба ўмець і слухаць сваіх партнёраў (удзельнікаў супольнай ігры) і выяўляць свае адносіны на іх словы адпаведным чынам.

А для гэтага найперш трэба, каб кожны актор добра ведаў ня толькі сваю ролю, але зьмест

і тэкст усяе п'есы, а таксама характар роляў
іншых выканаўцаў. Усё гэта кіраўнік-рэжысэр
павінен вымагаць яшчэ на пробах. Вымагаць
таксама, каб кожны выканаўца добра памятаў—
каго сам ён грае і як яму трэба граць,—словамі,
калі ён гаворыць, ці рухамі, мімікай, калі ён грае
бяз слоў.

САМАДЗЕЙНАЯ ПРАЦА НАД ІНСЦЭНІРОЎКАЙ

Кожны раз, калі перад сялянскім ці гарадзкім клубным драмгуртком паўстае пытаньне аб самадзейнай працы, дык заўсёды заўважваецца палахлівасьць і нерашучасьць адносна слова „самадзейнасьць“. Думаюць, што паставіць, напрыклад, самадзейную інсцэніроўку—гэта надзвычайная цяжкая рэч, якая вымагае ад сяброў гуртка вялікіх тэатральных ведаў і доўгай падрыхтоўкі. Нават сярод шмат каго з політасьветпрацаўнікоў пануе такая думка, што самадзейная праца можа быць толькі там, дзе гурток мае больш-менш сьвядомых людзей, дзе ёсьць рэжысэр, знаёмы з тэатрам, і літаратурныя сілы. Зразумела, хто так думае, той памыляецца ў самай аснове. Самадзейная праца не вымагае якіх-небудзь асаблівых ведаў ад удзельнікаў інсцэніроўкі. Кожны звычайны сялянскі або клубны драмгурток, які складаецца напалову з малапісьменных (а трапляюцца і цалкам няпісьменныя), зможа сам самадзейна апрацаваць пастаноўку спэтаклю, калі толькі добра возьмецца за справу.

Каб паказаць процэс самастойнага складаньня ўласнае п'есы, можна зьвярнуцца перш за ўсё да

найпрасьцейшага праяўленьня самадзейнасьці, што ёсьць бадай-што пры кожным кутку,—да насьценнай газэты. Організуюць насьценную газэту найбольш комсамольцы, селькоры, настаўнікі і наогул, вясковая інтэлігенцыя, але пішуць у гэтую газэту і менш разьвітыя людзі. Пішуць яны пра сваё жыцьцё—аб тым, што робіцца навокал іх, аб парадках на сяле; пішуць так, як умеюць. Трапляюцца часта вершы, байкі, апавяданьні, а то і фэльтэны. Вось усё гэта ў насьценнай газэце і друкаваньне ў газэтах і ёсьць ужо пачатковая спроба самадзейнай творчасьці ў галіне літаратуры. Гэта і ёсьць масавае самадзейнае пісьменства, вельмі яшчэ прымітыўнае і напалову саматужнае. Але яно ў паступовай адшліфоўцы можа прыблізіцца да сапраўдна-мастацкага выгляду.

Возьмем, напрыклад, вясковы фэльтэтон „Папоўскі перапіс“ (газ. „Беларуская Вёска“ № 6 (508) ад 14 студзеня 1927 г.).

„Усесаюзны перапіс насельніцтва. Партыйны перапіс. Поп падумаў: значыцца, усе шпарка будуць сваё жыцьцё, растуць, паляпшаюць свой дабрабыт. Няўжо-ж і я аскудзеў?!. Давай і я свой перапіс таксама зраблю. Падумаўшы, бацюшка сказаў матушцы: „Зямля Сёмкава-Гарадка вяліка і абільна, а даходу нам зусім не дае. І ўсё гэта, напэўна, з таго, што шмат авец хрысьціянскіх „савратилось с пути истинного“. Я вась прайдуся па вёсках і запішу веруючых, каб было відаць, ці выгадна займацца „священнодействием“ или пора во поте лица своего добывать хлеб“.

Бацюшка шпаркім крокам накіраваўся ў вёску Ашмянцы. Зайшоўшы ў адну хату, ён перахрысьціўся і зразу прыступіў да справы...

— Як імя?—запытаўся ён у гаспадара.

— Ды так, як і было—Алесь,—адказаў той.

— Веруючы?

— Пакуль яшчэ здаровы... сілу маю.

— Добра, так і запішам: „веруючы“. А сына як завуць?

— Кім,—адказаў дзядзька.

— Что за бусурманская фамилия? Какой это ёлуп рек ему такое имя?

— Не бусурманскае, бацюшка, імя, а пролетарскае. І, падругое, яго хрысьціў ня поп, а былі спраўлены над ім акцябрыны.

З гэтае хаты поп вышаў чырвоны, як рак.

Прайшоўшы двароў з чатыры, ён убачыў новы пабудаваны дом. Вось дзе толькі могуць быць веруючыя людзі,—узрадаваўся поп. Вера і шчэдрасьць могуць быць толькі ў багатых людзей. Добра высмаркаўшыся і паправіўшы капялюш, поп надаў свайму твару духоўны выгляд і ўвайшоў у хату. Зачыніўшы дзьверы, ён зьняў капялюш і перахрысьціўся. Пасьля, убачыўшы, што абраз, якому ён даў тры паклоны, мала падобны да сьвятога, шмаргануў праз дзьверы ў другі пакой. А там, глянуўшы на сьцены, аж прысеў ад зьдзіўленьня; з аднаго боку патрэт Купалы, Фрунзэ, Ігнатоўскага, а проста на яго глядзіць цётка Клара Цэткін... Бачыць бацюшка, што хлопцы каля нейкай скрыначкі капошуцца. А стары гаспадар „Беларускую веску“ чытае.

— Што гэта ў вас?

— Гэта-ж, бацюшка, мае дзеці радыё напраўляюць,— тлумачыла гаспадыня, пажылая кабеціна.— Прымудравалі нейкую скрыначку і кожны дзень канцэрты нейкія слухаюць з Менску, Масквы, а то і з заганіцы.

— А-а-а! А дзе богі?—узвыў бацюшка.

— Няма ўжо, бацюшка!

— А дзе-ж яны дзеліся?

— Ат!

Гаспадар махнуў рукой. Махнуў рукой і бацюшка. Пасьля поп, выходзячы з хаты, апусьціў галаву ўніз.

Гаспадар думаў:

„Працуй, баця, так, як я працую. Тады і я цябе буду за чалавека лічыць. А пакуль ты будзеш адурваць мяне сваімі папоўскімі забабонамі, дык памялом з хаты“.

Вось просты, кароценькі фэльтон, які ня мае ў сабе ніякай мастацкай апрацоўкі. Але калі гэты самы выпадак падаць у выглядзе жарту, то фэльтон набудзе характар сцэнічна-мастацкага твору, хоць можа прымітыўнага і як сьлед не апрацаванага. На гэты выпадак можна было-б напісаць і апавяданьне, і байку. Гэты самы выпадак можна даць у насыцёнай газэце малюнкамі. Таксама без вялікай труднасьці можна паказаць гэты выпадак на сцэне ў тэатральным прадстаўленьні.

Які-ж найлепшы спосаб самадзейнай працы над інсцэніроўкай?

Калі гурток зацікавіўся і застанавіўся на якойсь тэме, то з самага пачатку трэба на агульным

сходзе гуртка абгаварыць і прыступіць да зьбіраньня іншых пабочных матэрыялаў, якія пашыраць, паглыбляць, закругляць гэтую тэму. У іншых выпадках бывае патрэбна даведацца што-небудзь з газэт, кніжак, пачытаць якія-небудзь апавяданьні і г. д.

Такім чынам, на другое чарговае пасяджэньне ўжо зьбярэцца досыць многа патрэбнага дадатковага матэрыялу. Трэба толькі дакладна абгаварыць яго, праверыць, раскрытыкаваць, адбіраючы найбольш прыдатныя.

Калі, прыкладам, супыніцца на тэме „Папоўскі перапіс“, то пашыраны сюжэт можа выявіцца ў такіх, прыблізна, рысах:

Матэрыяльнае становішча папа з кожным днём становіцца горш і горш. Царква ўсё пусьцее і пусьцее. Яшчэ задоўга да дня агульнага перапісу насельніцтва і партыйнага перапісу, поп спалохаўся, што гэты перапіс можа канчаткова адхіліць ад царквы і так ужо малы лік веруючых. Прамовы ў царкве не даюць добрых вынікаў і дзеля гэтага ён вырашыў лепш самому пайсьці па вёсках і зрабіць для сябе таксама перапіс веруючых у царкву і бога. Але і тут ён не сустракае аніякага спачуваньня сярод сялянства і перапіс не дае пажаданых вынікаў; ніхто ня хоча запісвацца ў яго організацыю. У папа поўная безнадзейнасьць, траціцца ўсялякая вера зацягнуць у царкву сялянства.

Значыцца, увесь зьмест інсцэніроўкі вызначаецца, як антырэлігійная прапаганда на вёсцы, як справа ня толькі політасьветпрацаўнікоў, але і справа ўсяго грамадства. Напрамак інсцэніроўкі

ў жартаўлівых формах і будзе падкрэсьліваць, што кожная рэлігія і царква, проста кажучы, гэта ёсьць ашуканства працоўных мас.

Для далейшай распрацоўкі патрэбна, перш за ўсё, вызначыць месца дзеі, а потым і час.

Месца дзеі ў „Папоўскім перацісу“ можа быць вызначана: 1) кватэра папа; 2) хата Алеся; 3) хата другая, больш заможнага селяніна; 4) на вуліцы ў сьвяточны дзень ля нейкай хаты. Цяжка наперад сказаць, якое з вызначаных месцаў будзе найлепшае. Пэўна, што ўсе добрыя, хоць кожнае месца надасць моманту іншы характар, пацягне на сцэну іншых дадатковых людзей. Напрыклад, калі спыніцца на вуліцы ў сьвяточны дзень, то тут можна вывесці сялянскую моладзь, старых мужчын і жанчын, міліцыянера, старшыню сельсавету і г. д. Калі вывесці кватэру папа—трэба вывесці самога папа, яго жонку, дачку ці сына, царкоўнага старасту і колькі веруючых сялян—жанчын і мужчын.

Калі даць хату больш заможнага селяніна—трэба вывесці гаспадара, гаспадыню, іх дзяцей і іншых суседзяў, якія, напрыклад, зацікавіліся радыё-ўстаноўкай і прыходзяць часта слухаць канцэрты.

Абгаварваючы змест інсцэніроўкі з усіх бакоў, прыкладаючы да яго розныя сцэны і гутаркі дзеючых асоб, урэшце, можна прысьці да якогась аднаго вываду: вызначыць, урэшце, дзе і калі адбываецца кожная дзея.

Вызначыўшы месца і час дзеі, можна ўжо вызначыць і дзеючых асоб. Зразумела, што з

пачатку трэба вызначыць тых людзей, без якіх ніякім чынам абыйсьціся няможна і якія былі вызначаны яшчэ ў папярэдніх размовах у гуртку. Калі даецё месца дзеі, напрыклад, хата больш заможнага селяніна, дык у першую чаргу вызначаюцца: гаспадар, гаспадыня, іх дзеці, двое-трое суседзяў, якія прышлі паслухаць радыё. Далей ужо вызначаецца сьпіс усіх дзеючых асоб, з вызначэньнем ролі кожнага ў інсцэніроўцы.

Гаспадар—чытае газету.

Гаспадыня—штось робіць ля печы.

Два сыны гаспадара—папраўляюць радыё.

Дачка гаспадара—шые.

Суседзі—прыходзяць слухаць радыё—вядуць размовы пра папоўскі перапіс.

Поп—прышоў рабіць перапіс.

Калі ўлажыць прыблізна такі сьпіс-сцэнары*), то ўжо больш-менш выразным робіцца і цэлы малюнак.

Напэўна сябры гуртка спачатку так хутка тэхнікі пісанья сцэны не зразумеюць. Галоўнае, трэба ясна і выразна высветліць: хто выводзіцца, што ён канкрэтна робіць, потым накрэсьліць, у якой паступовасьці зьяўляюцца асобы дзеі на сцэну—парадак самой дзеі.

З гэтых матэрыялаў ужо ня так трудна зрабіць цэлы сцэнары пастаноўкі, ці дакладную праграму выхадаў, гутарак, рухаў на сцэне ўсіх асоб. Калі далей апрацоўваць гэтую тэму, то зноў

*) Сцэнары—гэта ёсьць больш-менш дэталёва пабудованы плян таго ці іншага твору.

можа быць шмат рознастайных палажэньняў. Зразумела, што такі кароткі проект сцэнарыя даецца толькі як прыклад пабудовы п'есы, адкідаючы на бок усё мажлівае расквечваньне і палепшаньне яго. Да гэтага сцэнарыя, як і да кожнага іншага, можна дадаць яшчэ колькі розных устаўных сцэнак, якія зрабілі-б яго цікавейшым. Тут можна было-б дадаць яшчэ колькі людзей рознага тыпу, разам сплесьці колькі размоваў аб усялякіх справах сялянскага жыцьця.

Але гэтыя дадаткі могуць перагнуць усю пастаноўку п'есы зусім у іншы бок—у процэсе самастойнай яго апрацоўкі,—гэтага можна заўсёды спадзявацца. Каб пазбыцца цалкам непраўдзівага палажэньня, каб ня ішла праца, куды вецер дзьме,—трэба заўсёды моцна трымацца адной пэўнай думкі. Найлепш, калі ў аснову самадзейнай пастаноўкі палажыць якоесь заданьне і яго трэба выявіць выразна для аудыторыі,—у даным выпадку ясна давесьці, што бог, рэлігія і царква—усё гэта шкоднае і непатрэбнае для працоўных мас.

Даючы дарогу на гэты найпрасьцейшы спосаб працы над інсцэніроўкай, якая зьяўляецца толькі тэатральным выяўленьнем жыцьцёвай падзеі, адначасна трэба зьвярнуць увагу і на тыя элемэтарныя правілы драмапісі, якіх трэба прытрымлівацца драмгуртку пры самастойным складаньні тэатральных твораў.

Для таго, каб глядач зацікавіўся пастаноўкай, мала яшчэ расказаць словамі падзею жыцьця, але трэба ўмела выкарыстаць усе мажлівасьці тэатру і сцэны. Перш за ўсё, ня трэба забывацца, што

тэатр вымагае жвавай дзеі, як мага болей руху, хуткай зьмены дзеяў, і, наадварот, доўгія нудныя гутаркі, апавяданьні,—недапусьцімая рэч у тэатры.

У самым пачатку дзеі трэба глядача паведаміць аб агульных абставінах дзеі, аб часе і месцы дзеі, растлумачыць па мажлівасьці характар і ўзаемаадносіны асоб дзеі—словам, падрыхтаваць глядача, каб ён лёгка зразумеў тыя падзеі і гутаркі, якія будуць разгортвацца перад ім далей. Таксама падрыхтаваць глядача да асноўнай падзеі павінны і самі асобы дзеі ў гутарках паміж сабой; часамі трэба знарком выводзіць пабочных асоб дзеі, каб яны падрыхтавалі глядача. Можна таксама падрыхтоўку зрабіць асобнай невялічкай сцэнкай (пролёг, жывая газэта) або гэта можа зрабіць дакладчык-паведаміцель. У большасьці выпадкаў глядача паведамляюць яшчэ раней пастаўноўкі афішамі і праграмамі, дзе вызначаны асобы дзеі, іх узаемаадносіны, час і месца дзей (на Віленшчыне, у старыя часы і г. д.).

Пасьля падрыхтоўкі глядача можна перайсьці ўжо і да выяўленьня асноўнай падзеі, асноўнага заданьня інсцэніроўкі (завязка). Завязку п'есы ня трэба адкрываць адразу, а наадварот, толькі паступова, каб перад глядачом увесь час разгортвалася ўсё новае і новае, тады толькі ён з цікавасьцю будзе сачыць за разьвіцьцём дзеі.

Побач з завязкай набліжаецца і час разьвязкі сцэнарыя; гэта будзе або новая дзея, як вывад з асноўнае дзеі (прысуд суда пасьля злачынства, сьмерць асобы дзеі), або проста агульныя вынікі з папярэдніх дзеяў.

Астатні момант перад разьвязкай зацьвярджае, з большага, каштоўнасьць тэатральнага мастацкага твору. Чым больш напружаная дзея перад разьвязкай, чым большая цікавасьць глядача да разьвіцьця дзеі (глядач яшчэ ня ведае, якія будуць вынікі), тым большая вартасьць тэатральнага твору.

Тэкст інсцэніроўкі. Бязумоўна, сцэнары—гэта толькі падмуровак п'есы. Пасьля сцэнарыя павінна разгарнуцца і будавацца ўся далейшая праца. Гэтая частка працы будзе значна лягчэйшаю, калі знойдзецца на месцы ці па суседзтву, а то і ў раёне, асоба, якая мае нейкую здольнасьць да пісаньня. Патрэбна не такая ўжо вялікая кваліфікацыя, каб умець лёгка вылажыць на паперы тыя думкі, якія зьявіліся ў гуртку. Той, хто ўжо прабаваў напісаць верш, апавяданьне, ці п'есу, можа добра дапамагчы драмгуртку ў самастойнай працы. Трэба толькі, каб гэтая асоба зацікавілася працай, каб брала ўдзел і ў апрацоўцы сцэнарыя і захапілася, такім чынам, агульным творчым запалам. Тады яму будзе лягчэй афармляць той сцэнары, у апрацоўцы якога ён сам прымае ўдзел.

Зразумела, што той тэкст, які напіша пісьменьнік, яшчэ можа і ня быць канчатковым тэкстам п'есы. Удзел усіх сяброў гуртка ў працы над інсцэніроўкай не павінен спыняцца аж да канца проб, аж да самае пастаноўкі.

Гурток чытае напісаны пісьменьнікам тэкст, абгаварвае яго, робіць дадаткі і зьмены адпаведна да таго задуму, які быў пры пачатку працы. Далей кожны сябра гуртка можа таксама зрабіць

дадаткі і змены ў сваёй ролі ў часе працы над ёй. А ў часе пробаў увесь тэкст можна на практыцы правяраць і выпраўляць.

Прыцягнуць да ўдзелу ў працы пісьменьніка—гэта значыць удвойчы палепшыць працу: менш будзе страчана сіл гуртка і лепшым будзе слоўнае аформленьне п'есы. Але, калі, часамі, пісьменьніка знайсці немагчыма, або ён не захоча дапамагчы гуртку, трэба працаваць гуртку самаўтугам.

Практыка рэволюцыйнага тэатру і клубная мастацкая праца ўжо мае шмат выпадкаў і метадаў колектыўнага ўкладаньня тэксту. Можна супыніцца тут на больш зручнейшых з іх, разьбіраючы іх прыдатнасьць для мацнейшых і слабейшых сялянскіх драмгурткоў.

Першы спосаб—гэта апрацоўка тэксту ў часе дзеі. Калі гурток складаецца з малаасьвечаных у тэатральнай справе асоб, калі ў ім мала пісьменных, а можа ёсьць і цалкам няпісьменныя,—гэта не павінна палохаць гурток,—дасьціпнасьць і шустрасьць возьме сваё. Для такога гуртка можна парадзіць папрабаваць такі спосаб. Па вызначанаму сцэнарыю падзяліць ролі паміж усімі ўдзельнікамі і прабаваць рабіць тэкст, ня рыхтуючыся да гэтага загадзя—імпрывізаваць. Для гэтага трэба ўзяць першую сцэну, праверыць, ці добра зразумелі дзеячыя асобы свае „ролі“, гэта значыць, свой удзел у гэтай сцэне, і пускаць выканаўцаў на сцэну, дамагаючыся ад іх, каб яны гралі: хадзілі, садзіліся, рабілі тую работу, якая патрэбна па сцэнарыю, і—гаварылі. Галоўнае, каб выканаўцы гаварылі. Калі кожны ўдзельнік, маючы

роль, добра сабе ўцяміць, каго ён грае (характар дзеючай асобы), ведаючы, калі яму трэба выйсьці на сцэну, што на сцэне зрабіць, якое палажэньне заняць у адносінах да іншых удзельнікаў данай сцэны, то ён ужо без асаблівай напружанасьці зможа загаварыць. Слова за словам, адказваючы свайму таварышу, згаджаючыся з ім ці прэрэчачы, ён спляце размову з іншымі выканаўцамі.

І ў жыцьці часта трапляецца, што людзі прыкідаюцца, жартуючы „разыгрываюць“ наперад умоўленую сцэну, каб пасьмяяцца з каго, ці што. А то і знарок маняць, каб мець з таго пэўную карысьць. Здараецца, калі зловяць якога-небудзь злодзея, ён выдумляе цэлую гісторыю, каб абяліць сябе, і часамі так удала „грае“, што яму нават і вераць. Нешта падобнае маем і тут. Акторам трэба выдаваць сябе за адну з асоб дзеі—імпровізаваць, згодна пляну сцэнарыя.

Гутарка, зразумела, будзе яшчэ зусім няроўная: некаторыя ўдзельнікі будуць блытацца і гаварыць не да ладу. Тады трэба супыніцца, зрабіць папраўку (няхай прымаюць удзел у абгаварваньні ўсе сябры гуртка), разабрацца і прабаваць гэтую сцэнку яшчэ раз. Другі раз выканаўцы ўжо больш адважна будуць гаварыць, ужо патроху пачнуць асільваць свае ролі. Увесь гэты час павінны сядзець адна або дзьве асобы і запісваць тыя словы, якія вобмацкам гавораць выканаўцы.

Вось так, правяраючы разы 3-4, у першы дзень ужо будзе накіданы першы тэкст першае сцэны. Пасьля першай сцэны такім-жа чынам трэба брацца за другі і г. д. Гэты першы, апраца-

ваны ў часе першае пробы тэкст, трэба аддаць да часу другой пробы апрацаваць. Або самі выканаўцы могуць узяць свае ролі, або адзін-два таварышы, найлепш знаёмыя з пісьменствам, возьмуць на сябе гэтую справу (тут ізноў можна прыцягнуць да працы пісьменьніка).

Але не заўсёды ёсць мажлівасць кіраўніку разварушыць гурток на імпровізацыю. Шмат чаго перашкаджае такому спосабу прац: стомленасць, нясьмеласць маладых сяброў гуртка і г. д., і г. д.

Другі спосаб—пісаньне гуртом. Гурток сядзе цесным колам за стол. Адзін з таварышоў расказвае сцэнары п'есы (расказваць павінен такі таварыш, які добра ўяўляе сюжэт і да гэтага-ж мае маленькую здольнасць расказчыка). Гурток дадае дробязі, іх кароценька абгаварваюць. Агульная думка павінна супыніцца на сюжэце—на зьмесьце п'есы.

Калі толькі пры агульным абгаварваньні выявіцца, што нейкая сцэна найбольш цікавіла гурток, зараз-жа кіраўніку трэба на ёй супыніцца і абгаварыць больш дэтална. Усё роўна, адкуль распачнецца праца—з пачатку ці з канца—абы толькі гэтая сцэна заахвоціла ўдацца ў падрабязгі дзеі. Бо за дакладна намаляванай дзеяй бязумоўна прыдуць і словы, якія адпавядаюць гэтай дзеі.

Выбралі сцэну і пачынаеце: такія і такія асобы дзеі (сказаць); робяць яны тое і тое; уваходзяць такія і такія асобы дзеі і, зьвяртаючыся да тых, што на сцэне, гавораць... Што яны гавораць (зьявруцца да гуртка): хто скажа? Першыя словы, сказаныя адным сябрам гуртка падхопяць і іншыя:

адзін скажа, другі адкажа; а пісар (што ўважна павінен сачыць за ўсімі гутаркамі) хутка запісвае. Слова па слову народзіцца тэкст сцэны. Такі спосаб колектыўнага пісанья тэксту мажлівы, калі ўвесь колектыў будзе слухаць кіраўніка, уважна адносіцца да справы і будзе браць актыўны ўдзел у абгаворы. Калі ня будзе агульнай актыўнасьці ў працы, справа засохне, а таксама, калі кожны ня будзе лічыцца з думкамі іншых, падымецца гоман, спрэчкі—і зноў-ткі справа ня пойдзе.

Трэці спосаб: пісаньне тэксту ў ролях. Калі гурток больш моцны і складаецца з больш-менш сьвядомых таварышоў, і да таго добра пісьменных, то можна спрабаваць іншы спосаб—пісаньне тэксту ў ролях.

Робіцца гэта так: зараз-жа пасья таго, як уложаны сцэнары, кожная роля даручаецца каму-колечы з выканаўцаў. Калі кожны выканаўца пазнаёміцца са зьместам-сюжэтам і характарам усяе будучае п'есы і сваёй роляй,—трэба кожнаму папрабаваць напісаць сваю ролю самому. Калі таварыш ведае, дзе і калі адбываецца дзея, калі ведае, хто з іншых асоб дзеі ў гэты час знаходзіцца на сцэне, ведае аб тых узаемаадносінах, якія павінны быць паміж ім і іншымі асобамі дзеі, то напісаць невялічкую ролю для сябе ня так ўжо і цяжка.

Практыка самастойнай апрацоўкі выяўляе, што ў большасьці сябры гуртка ў часе апрацоўкі ролі даюць ня толькі тыя словы, якія павінны гаварыць яны, а тыя, якія павінны гаварыць іншыя

асобы дзеі. Роля прымае выгляд цэлай сцэны, дыялёгу, а то і цэлага апавяданьня.

Каб стала апрацаваць ролі, прыходзіцца часамі рабіць значныя зьмены—рэдакцыйную апрацоўку матэрыялу. Зьмены гэтыя найлепей рабіць у часе агульнага абгавору напісаных роляў, або аддаваць спэцыяльнай рэдакцыйнай камісіі (ці аднаму сьвядомаму таварышу). Гэты спосаб гурткавай апрацоўкі лепшы тым, што ўсю найцяжэйшую працу можна спакойна зрабіць бяз пробаў на сцэне, а проста ў хаце, даручыўшы яе актыву гуртка. Вось чаму гэты спосаб і радзім толькі тым гурткам, дзе сілы нероўнаважныя: поруч з актыўнымі, моцнымі таварышамі ёсьць слабейшыя і малаактыўныя. Апрацоўваючы п'есу, заўсёды трэба пільнавацца, каб яна ня была пабудавана толькі на размовах.

Доўгія размовы робяць п'есу нуднай і няцікавай. Чым больш у п'есе будзе дзеі, руху, тым яна будзе цікавейшай і мацней уплываць на гледача. Можна параіць уводзіць у п'есу па ходу дзеі песьні і скокі—гэта значна ажыўляе п'есу. Наогул, песьня заўжды, усюды была незаменнай часткай спэтаклю, а беларускаму тэатру песьня і вельмі падыходзіць. Песьня ажыўляе дзею,—прыгожая песьня сярод дзеі дадасць палавіну посьпеху ўсёй пастаноўцы. Трэба толькі памятаць, што песьня, як і ўсё іншае ў пастаноўцы спэтаклю, павінна мець сваё заданьне, павінна выконваць у дзеі пэўную службовую ролю, мусіць быць зьвязана са зьместам п'есы і адпавядаць яе тэме. У крайніх выпадках песьню можна замяніць

монолёгам дзеючай асобы. Замест таго, каб дзеючая асоба гаварыла глядачам аб сабе або аб якіхсьці падзеях, можна падаць гэтыя думкі ў сольнай ці харавой песьні.

П'яніцу, прыкладам, можна выпусьціць на сцэну з п'янаю песьняю, гандляра-абдзіралу—з песьняй аб сваіх прыбытках і г. д. Найлепш для гэтага выкарыстоўваць ўжо вядомыя народныя песьні і на іх галасы компанаваць новыя, сучасныя словы, адпаведна зьместу п'есы. Сьпяваць дуэт (удвох) цяжэй; цяжэй для яго і словы напісаць. Вельмі проста і лёгка ўстаўляць у п'есу харавы сьпеў. Яго трэба ўжываць у тых выпадках, калі сюжэт п'есы (ці асобныя дзеі) вымагае вясёлай масавай сцэны, або калі дзея прыходзіць да разьвязкі.

Таксама, як і песьню, можна выкарыстоўваць і скокі, гуртавыя ці сольныя.

У асобных выпадках, каб разьвязаць дзею, можна ўжываць і іншыя спосабы тэатральных прыёмаў: плякат або жывую карціну. Плякат часамі можна поўнасьцю замяніць цэлую старонку размовы. Плякат можна таксама ўжываць для таго, каб вызначыць месца дзеі, асабліва, калі яна павінна хутка зьмяняцца. Напрыклад, плякат, які вісіць над дзьвярыма з надпісам: „Старшыня праўленьня“, „Мястовая брама“. „Кнігарня“ і г. д — паказвае нам месца дзеі. Плякатам яшчэ можна часамі паказаць лічбовы матэрыял. Напрыклад, гадавую справаздачу мясцовага коопэратыву можна паказаць праз адпаведную інсцэніроўку з пляка-

тамі, на якіх будуць напісаны галоўныя лічбы гэтае справаздачи.

У асобных выпадках плякат можна ўжываць для таго, каб развязаць дзею або, каб падвесьці, падагульніць сюжэт п'есы. Напрыклад, у сюжэце „Папоўскі перапіс“ дзею можна закончыць, прыносячы вялікі плякат з надпісам: „рэлігія—опіум для народу“.

Жывымі карцінамі можна пачынаць дзею—гэта будзе накшталт кароткага пролёгу, або канчаць п'есу, падаючы агульны вывад—эпілёг. Часамі сярод дзеі можна ў асабліва важных мясцох даваць жывыя карціны для большай выразнасці слоў дзеючых асоб.

Хоць і цяжкая самастойная праца гуртка над апрацоўкай інсцэніроўкі, хоць і траціцца на яе шмат сіл і часу, але гэтую працу асабліва трэба раіць драмгурткам рабочых клубаў і сялянскіх тэатраў. Самастойная праца—найлепшы спосаб у барацьбе са старымі аматарскімі звычаямі драматычных гурткоў.

Самастойная апрацоўка тэксту, і асабліва імпровізацыя, выклікае у сяброў гуртка ініцыятыву да творчасці, прывучае іх саміх разьбірацца ў словах і зьмесьце, прывучае вучыць ролі, прывычайвае абыходзіцца бяз суфлёра. Самастойная праца даводзіць, што на сцэне, як і ў жыцці, слова бяз руху быць ня можа.

Наогул-жа, самастойная праца аберагае ад хуткай мэханічнай пастаноўкі п'ес (вось гэта ёсьць тэатральшчына) і прывучае гурток сьвядома адносіцца да сваёй справы, да чытаньня кніжак

і газэт, да ўдзелу ў грамадзкім жыцці вёскі і гораду. Тэатральная праца на вёсцы найбольш пашырана за ўсе іншыя галіны політасветнай працы. І ў гэты-ж час драмгурткі найбольш адрываюцца ад політасветных заданьняў. Самастойная праца над пастаноўкамі—першы і найлепшы шлях павярнуць драмгурток тварам да вёскі, народу, хаты-чытальні, да ўдзелу ў агульных заданьнях політасветнай працы на вёсцы.

ЯК ПРАЦАВАЦЬ НАД П'ЕСАЙ

Для таго, каб п'есу добра іграць, трэба ўмець над п'есай працаваць. У тэатры самае галоўнае— гэта п'еса і яе выкананьне. Вялікай п'есы сялянскаму гуртку і гуртку рабочага клюбу браць ня варта. Браць да пастаноўкі вялікую п'есу можна толькі тады, калі сама п'еса вельмі ўжо цікавая, ды і драмгурток моцны, здавальняючы па ліку і добра падрыхтаваны. Лепш усяго браць да пастаноўкі п'есу ня больш, як на тры дзеі і з малым лікам дзеючых асоб. Такую п'есу можна добра апрацаваць і падрыхтаваць прыблізна ў 10—12 пробаў'

Чытка п'есы, гутарка аб ёй і разьмеркаваньне роляй. Рэжысэр-кіраўнік, вызначыўшы п'есу для пастаноўкі, павінен разабрацца з ёй сам, а потым ужо вызначаць час для агульнай чыткі ўсяму складу гуртка. Пасьля таго, як п'еса прачытана, пачынаецца гутарка аб гэтай п'есе. Гутарка павінна быць пабудована так, каб кожнаму сябру гуртка ўсё было ясна і зразумела. Гурток павінен даць адказы на наступныя пытаньні:

а) Што гэта за п'еса, што яна малюе: ці старое дарэволюцыйнае, ці новае жыцьцё? Нашай краіны, ці якой іншай?

б) Які самы галоўны задум п'есы, што трэба паказаць глядачу, з якім уражаньнем і пачуцьцём глядач павінен выйсьці са спэтаклю?

в) Ці высьмейвае п'еса якія-небудзь галіны жыцьця, якія бакі і якога жыцьця (гарадзкога ці вясковага), ці паказвае што іншае? І што?

г) Якая, за што і паміж кім і кім ідзе барацьба ў п'есе, хто перамагае?

д) Які характар кожнай дзеючай асобы і як кожны характар у п'есе зьмяняецца?

Калі хто ня зможа адказаць на тое ці іншае пытаньне, то адказвае чарговы сябра гуртка, ці сам кіраўнік-рэжысэр. Мэта такой гутаркі—знайсьці правільны і агульны погляд на п'есу, а гэта неабходна для таго, каб увесь гурток у цэлым, і кожны выканаўца добра ведаў, што яму трэба рабіць на сцэне.

Асноўнае і галоўнае пытаньне вась у чым: якая, за што і паміж кім і кім ідзе барацьба і хто перамагае? Сталы адказ на гэтае пытаньне дапаможа адказаць і на іншыя, дапаможа верна зразумець усю п'есу.

Чаму пытаньне аб тэй барацьбе, якая адбываецца паміж групамі і дзеючымі асобамі п'есы, зьяўляецца пытаньнем галоўным? А таму, што як у жыцьці, так і на сцэне галоўны сэнс у барацьбе. У кожнай п'есе ідзе барацьба. Розьніца бывае толькі ў тым, хто і за што вядзе барацьбу. Калі вядуць барацьбу дзьве роўныя сілы, напрыклад, адвечная цемната сялянскай сям'і і жаданьне маладога члена гэтае сям'і вырвацца з гэтае цем-

наты,—гэта барацьба сур'езная, драматычная, а вось калі нялюбы хлапец чэпіцца да дзяўчыны—гэта сьмешная, комічная барацьба. Вельмі часта асноўная барацьба ў п'есе цягне за сабой цэлы шэраг сутычак і сьмешных, комічных, і сур'езных, драматычных. Але ў першай гутарцы, пасля чыткі п'есы, трэба выразна вызначыць асноўную барацьбу дзеля таго, што гэтая барацьба сьцьвярджае галоўны задум п'есы і асноўны тон выкананьня (як іграць у аснове гэтую п'есу—як комічную ці як драматычную, сур'езную).

Пасля чыткі і агульнай гутаркі перайсьці да разьмеркаваньня роляў. Кожны, жадаючы граць тую ці іншую роль, павінен аб гэтым заявіць. Калі кіраўнік-рэжысэр знаходзіць, што заявіўшы таварыш падыходзіць да свае ролі і зможа з ёй справіцца—перадае яму роль. Калі на адну роль жадаючых некалькі—ім робіцца агульны прагляд (яны па чарзе чытаюць ролі ці паказваюць на сцэне), і роль перадаецца таму, хто, па думцы кіраўніка-рэжысэра, з ёй справіцца лепш. Калі на роль няма жадаючых, кіраўнік прызначае роль па свайму выбару вольнаму таварышу. Тут трэба сказаць, што ў драмгуртках, толькі што пачынаючых сваю работу, дзе ня выявіліся здольнасьці і нахілы асабліва выканаўцаў, прыходзіцца пры разьмеркаваньні роляў улічваць, галоўны чынам,—рост, голас. Няможна даць роль моцнага, магутнага, перадавога хлапца таварышу малога росту і, напрыклад, з ценкім голасам.

Але як толькі будзе заўважана ў самай працы, што такі і такі добра грае старых, а такі і

такі—комічныя ролі, гэтыя здольнасці трэба браць пад увагу для будучага выкарыстання.

На другі вечар праводзіцца чытка п'есы па ролях. Тут кіраўнік сочыць за тым, ці правільна разумеюць і перадаюць выканаўцы сэнс асобных сцэн, слоў і выказаў. Для таго, каб выявіць, хто, што і як разумее, кіраўнік задае пытаньні, робіць абмен думак. Кіраўнік тлумачыць і заўважае правільныя, удалыя месцы ў кожнага выканаўцы, а таксама і няправільныя. Усе няўдалыя месцы заўважаюцца для таго, каб дома над імі падумаць і паправіць.

Калі застаецца пасля чыткі вольны час, першую дзею трэба падзяліць на шэраг сцэн.

Як п'еса дзеліцца на некалькі дзеяў (актаў) ці абразоў, так і кожная дзея падзяляецца на некалькі сцэн. У адной якой-небудзь дзеі тэй ці іншай п'есы бываюць вельмі рознастайныя сцэны: спатканьне, змова на які-небудзь учынак, кража, ашуканства, любоўная сцэна, разлука, разьвітаньне і шмат іншых.

Раней, чымся прыступіць да працы над п'есай на сцэне, трэба кожную дзею п'есы падзяліць на тыя асобныя кавалкі, з якіх яна складаецца. Звычайна гэта робіць кіраўнік-рэжысэр, а гурток апавяшчае, якую дзею і як ён падзяліў. Добра чытку правесці ў гэты вечар два разы: першую—з папраўкамі, а другую—начыста.

Праца на сцэне. Пасля чыткі перайсьці да працы над п'есай на сцэне. Спачатку працаваць над кожнай асобнай сцэнкай (кавалкам дзеі).

У гэты вечар ідуць пробы асобных кавалкаў першай дзеі так, каб у працы прайшлі па мажлівасьці ўсе ўдзельнікі ў гэтай дзеі, тады кожнаму будзе зразумелым у агульных рысах і характар яго ролі, і сэнс, і характар яго сцэнкі.

Перад тым, як пачаць працу над тэй ці іншай сцэнкай, трэба яе таксама падзяліць. У кожным кавалку сцэны трэба вызначыць:

а) Галоўны зьмест гэтае сцэны (што гэта—спатканьне, разлука, сварка ці што іншае?).

б) Характар гэтае сцэны (што гэта сцэна—сур'ёзная, драматычная ці сьмешная—комічная?).

в) Хто вядзе гэтую сцэну, паміж кім і кім яна, галоўным чынам, адбываецца?

г) Як гэтую сцэну трэба выконваць—сур'ёзна ці сьмешна, хутка ці павольна, гарача ці ціха, ці яшчэ як?

д) Як і чым канчаецца гэтая сцэна?

Характар выкананьня кожнае сцэны больш усяго залежыць ад тых дзеючых асоб, якія гэтую сцэну выконваюць, ад іх адносін адзін да аднаго, ад таго, ці вядуць яны барацьбу, ці робяць агульную справу. Калі вядуць барацьбу ў сур'ёз дзьве роўныя сілы—гэта будзе драматычная сцэна; калі барацьба ідзе паміж няроўнымі сіламі—гэта будзе комічная. Але бывае і так—тыя і другія дзеючыя асобы, якія вядуць паміж сабой барацьбу, робяць агульную справу і ўсё-жткіяны выглядаюць сьмешнымі. Калі гэта можа быць? Ды тады, калі і тыя, і другія, і паасобку, і разам вядуць барацьбу з трэцяй галоўнай сілай у п'есе. Напрыклад, дзьве асобы дзеі: богамольная баба і дзяк

вядуць сцэну змовы супроць разумнага селяніна, які ня мае надзеі на тое, што „бог“ пашле дождж, а сам дбае аб тым, каб паліваць свае загоны. Дажджу няма, а пасевы ў яго ня спалены сонцам. Гэтым самым ён парушыў веру ў тое, што ўсё ад „бога“ залежыць. Дзяку гэта мала выгадна. Парушыцца вера—ад царквы адыйдуць, ад царквы адыйдуць—есьці не дадуць. Вось ён і падбухторвае бабу, каб яна напусьціла на разумнага гаспадара іншых сялян. У гэтай сцэне можа быць цэлы шэраг жудасных момантаў: цёмнае і старое пагражае зьнішчыць разумнае і новае, але наогул гэтыя тыпы, выміраючай царскай вёскі, будуць сьмешныя.

Але часта бывае і так, што сцэна, якая пачалася ў адным пэўным характары, уся пераходзіць у іншы характар. Напрыклад, хлапец Сымон—комсамалец, выходзіць з комсамолу. Чаму? У комсамоле няма працы. Хлопцы, замест таго, каб арганізаваць які-небудзь гурток—гаспадарчы ці агрономічны—граюць у карты, швэндаюцца і г.д. Комсамол ня можа падтрымаць Сымона і дапамагчы яму ў барацьбе з Тадорай—маткай яго нарачонай Марыські,—а ён адзін у гэтай барацьбе перамагчы ня можа. Сымон выходзіць з комсамолу. Далей ён жэніцца з Марыськай. А потым Сымон разам з Марыськай зноў паступаюць ў комсамол і сумесна з усімі хлапцамі і дзяўчатамі канчаюць абсталяваньне хаты-чытальні. Маці незадаволена і ў хаце заўсёды сварыцца. Прышла паклікаць Марыську. На падворку яе спатыкае комсамалец Базыль, жартаўлівы хлапец.

Базыль (прыбіраючы дошкі і стружкі). А цётка ўсё гуляеце? Вы-б нам дапамаглі чым-небудзь.

Тадора. Дзе Марыська?

Базыль. На грамадзкай працы

Тадора. Дзе, кажы?

Базыль. Пры сваім уласным мужы.

Тадора. Ня муж ён ёй, а валацуга.

Базыль. І вось живуць—лепш ня трэба.

Тадора. Пакліч яе!

Базыль. Ніякім чынам няможна.

Тадора. Ды я ёй маці, ці не?!

Базыль. Нам рэволюцыя маці.

Тадора. Ты кінь свае жарты!

Базыль. Я зусім сур'ёзна. Тут ідзе колектыўная праца, а ты па асабістаму пытаньню.

Тадора. Ты мне зубоў не загаварвай. Як захачу так і быць павінна. У мяне свой закон.

Базыль. У цябе свой, а ў нас—агульны, усясьветны.

Тадора. Я табе дам—усясьветны (наступае на Базыля).

Зразумела, што такія сцэнкі павінны ісьці, як комічныя. Тадора, праўда, злуецца, але Базыль над яе злосьцю сьмяецца. А вось далей, калі замест Марыскі выходзіць Сымон,—значыцца, з прыходам новай сілы справа адразу мяняецца. Сымон, жадаючы справу вырашыць адразу, прапануе Марысьцы самой вырашыць,—з кім ёй заставацца—з маткай ці з ім.

(Уваходзіць Марыська)

Тадора. Ну, вырашай, хто табе даражэйшы—маці ці гэты валацуга?!

Марыська. Ізноў ты!.. Каторы раз усё тое самае.
Тадора. У апошні раз: ці я, ці ён!

Сымон. Што-ж, калі трэба вырашаць,—вырашай.

Марыська. Мне цябе пакінуць нельга, ды і мамку таксама. Тут і вырашаць няможна.

Тадора. Кажу, зараз-жа вырашай. А не, дык я і цябе і яго выкіну вон з хаты.

Сымон. Я гвалтам цябе ня трымаю.

Тут мы бачым—Сымон дае Марысьцы самой вырашыць і гэтым выраўнівае сваю і Тадору сілу, і сцэна ідзе ўжо і канчаецца, як драматычная.

Зразумела, пры разборы асобных сцэн раней за ўсё трэба вызначыць гэты асноўны характар, асноўны тон сцэны: ці яна сур'ёзная, драматычная, ці сьмешная, комічная. Але, апрача асноўнага тону, у кожнай сцэне і ў кожнай яе частцы ёсьць так званыя падтоны: скрозь сьмешнае часта прабіваецца сур'ёзнае, і наадворт. Гэта можна бачыць і ў дзвюх частках толькі што разабранай сцэны.

У першай частцы Базыль высьмейвае Тадору, але яго заява аб тым, што Марыська на „грамадзкай працы“, што „нам рэволюцыя маці“, аб тым, што „тут ідзе колектыўная праца, а ты па асабістаму пытаньню“—усе гэтыя зьявы самі па сабе зусім для Базыля ня сьмешныя. У іх ёсьць многа сур'ёзнасьці. Сьмешна тут таму, што Базыль гэтыя сур'ёзныя словы, як быццам не дарэчы гаворыць. Сутычка ў гэтай сцэне цёмнай жанчыны, якая злуецца, і вясёлага жартаўлівага хлапца, які ня зусім дарэчы гаворыць важныя словы, і ствараюць такую меру сьмешнага, якая

ў даны момант патрэбна гледачу. Тое-ж самае і ў другой частцы. Становішча Марыські, заклапочанай сямейнымі неладамі, сапраўды драматычнае. А вось тып Тадоры: маці—ня гледзячы на тое, што яна злуецца, увесь час крычыць, размахвае рукамі—усё-ж ткі тып яе сьмешны. А чаму? Ды таму, што яна ўвесь час бяз толку таўчэ адно і тое. Тадора і яе справа—цемната, не растуць на вачох у гледача, і глядач ня будзе спачуваць ёй. Значыцца, у самыя драматычныя для сябе моманты яна будзе сьмешнаю. Такім чыная, сур'ёзнае пераплятаецца на сцэне са сьмешным і адно пры другім становіцца яшчэ больш яскравым. Вось як мусіць быць пабудавана ўся п'еса такога характару. А чаму? Таму, што зьмена сур'ёзных і сьмешных сцэн ня толькі не стамляе ўвагі гледача, але палягчае глядзець, слухаць і разумець усю п'есу. А галоўнае—зьмена гэта павялічвае ўражаньне ад усяе п'есы і захапляе ня толькі ўвагу, але і пачуцьцё гледача.

Першая проба (чарнавая). Першыя пробы называюцца чарнавымі таму, што спачатку трэба разабрацца ва ўсіх сцэнах, ва ўсіх ролях. вызначыць, паказаць кожнай дзеючай асобе месца на сцэне ў кожны даны момант. Трэба адзначыць увесь выгляд кожнай дзеі і ўсяе п'есы і ўжо ў часе наступнай пробы весьці працу начыста. Зразумела, што на гэтыя першыя пробы ня можна кіраўніку-рэжысэру прыходзіць з цьвёрдым плянам таго, як на сцэне будзе выглядаць уся п'еса. Яго справа вырашыць асноўнае аб усёй п'есе, аб

кожнай дзеі, аб кожнай сцэне. Калі гэта комэ-
дыя—сьмешная п'еса,—значыцца гледача трэба
прымусіць сьмяяцца. Значыцца, кіраўніку-рэжы-
сэру трэба прыдумаць, знайсці і сьмешныя пала-
жэньні, тыпы, дабівацца таго, каб былі выдзелены
сьмешныя сцэны, сьмешныя словы. Але зрабіць
гэта, знайсці, паказаць што-небудзь сьмешнае—
бязумоўна, лягчэй ня дома, а ў часе працы тут-жа
на сцэне, прыстасоўваючыся і да памераў сцэны
і да выканаўцаў.

Няможна вырашаць справу так, як гэта ро-
бяць вельмі часта: „Ты стань сюды, а ты—сюды“.
Кіраўнік-рэжысэр павінен ведаць, чаму такая і
такая дзеючая асоба стаіць ці сядзіць тут, а дру-
гая ўстала. Няможна разглядаць задачу спэктаклю
ў тым, каб дзеючыя асобы толькі пераказалі
зьмест п'есы словамі. Гледачу трэба п'есу па-
казаць.

Другая, паўторная проба першай дзеі. Раней,
чым перайсьці да чарнавых пробаў наступных
дзеяў, трэба паўтарыць яшчэ раз першую дзею.
Апрацаванае падрад два разы лепш запамінаецца
выканаўцамі, і кожны з іх больш асвоіцца з
характарам данай працы. Калі пасля чарнавой
пробы першай дзеі адразу пачаць другую, то ўсё
новае ляжа пластом на першую дзею, якая яшчэ
ня добра і моцна апрацавана, і выйдзе тое, што
на чарговай пробе выканаўцы забудуць першую
дзею і ня будуць ведаць другую.

На паўторнай, другой пробе кіраўнік сочыць
за тым, каб усе выкрывалі ўсё тое, што было

ўстаноўлена раней. Усе выканаўцы і кіраўнік-рэжысэр сочаць за тым, каб знайсці правільны характар выканання кожнае ролі.

На першых пробах і ў часе наступных—асобныя сцэны трэба паўтараць. Асабліва трэба паўтараць тыя месцы, якія па тых ці іншых прычынах менш усяго ўдаюцца.

Парадак далейшай працы. Да гэтага момантаў праца над п'есай будзе ўжо крыху падрыхтована і прадаўжаць яе трэба такім парадкам:

Пяты вечар—чарнавая проба другой дзеі.

Шосты вечар—паўторная проба першай і другой дзеі.

Сёмы вечар—чарнавая проба трэцяй дзеі.

Восьмы вечар—паўторная проба другой і трэцяй дзеі.

Дзевяты вечар—проба ўсяе п'есы цалкам з астаноўкамі і паўтарэннямі на слабых мясцох. У гэты вечар пробу п'есы трэба праводзіць, маючы на сцэне ўсе патрэбныя для п'есы рэчы, абстаноўку сцэны і рэквізыт. На сцэне і ў выканаўцаў павінна быць толькі самае патрэбнае. Праз увесь час працы над п'есай трэба кіравацца, прытрымлівацца тых дарадаў, якія тут вызначаны. Зразумела, што гэтыя дарады зроблены ў агульных рысах, і мэта іх—падштурхнуць кіраўнікоў гурткаў і самых выканаўцаў на самастойную працу.

Генэральная проба. Апошнюю пробу п'есы цалкам, генэральную пробу, трэба рабіць у вопратках і грыме начыста. Тут ужо, зразумела, трэ-

ба мець поўнасьцю ўвесь рыквізыт. Трэба мець і поўнае сьвятло. Наогул, генэральная проба ідзе, як і сам спэтакль, толькі без глядача. Пасьля генэральнай пробы добра зрабіць дзень вольны, а потым ужо даць спэтакль.

Уся адзначаная праца над п'есай у тры дзеі скончыцца ў дзесяць дзён, зразумела, ня ў дзесяць дзён падряд. Калі драмгурток будзе працаваць праз два дні на трэці, праца расьцягнецца на месяц. Гэта будзе добра. У выканаўцы, апрача драмгуртка, напэўна ёсьць шмат і іншай працы: і вучоба, гаспадарчы гурток і г. д., але няхай лепш будзе ў месяц адзін спэтакль, ды добра зроблены.

П'есу на адну дзею можна зрабіць у трычатыры вечары, працуючы, напрыклад, так: першы вечар—чытка п'есы, гутарка, разьмеркаваньне роляў, а таксама разбор п'есы па сцэнах; другі вечар—чарнавая і паўторная проба, проба два разы; трэці вечар—таксама проба два разы; чацьверты вечар—проба начыста.

Коратка паўтараем парадак працы над п'есай.

Першы вечар—чытка п'есы, гутарка аб ёй і разьмеркаваньне роляў.

Другі вечар—чытка п'есы па ролях (лепш два разы) і разьбіўка першай дзеі на асобныя сцэны.

Трэці вечар—чарнавая праца на сцэне першай дзеі. Вырашыць, як кожную сцэну весьці (іграць).

Чацьверты вечар—другая паўторная проба першай дзеі. Трэба выразна выконваць тое, што было ўстаноўлена ў часе мінулай пробы.

Пяты вечар—чарнавая праца другой дзеі.

Шосты вечар—паўторная проба першай і другой дзеі.

Сёмы вечар—чарнавая проба трэцяй дзеі.

Восьмы вечар—паўторная проба другой і трэцяй дзеі.

Дзевяты вечар—проба ўсяе п'есы цалкам з астаноўкамі і паўтарэньнямі слабых месц.

Дзесяты вечар—проба ўсяе п'есы ў вопратках і грыме начыста (генэральная проба).

Праз дзень—спэтакль.

ВЫРАЗНАЕ СЛОВА

Кожнаму чалавеку трэба гаварыць так, каб чутно было кожнае слова, каб вымаўленьне было выразным і гутарка—зразумелай. Найбольш гэта патрэбна тым людзям, якія часта прамаўляюць перад вялікай аўдыторыяй—лектарам, настаўнікам і, асабліва, акторам.

Ёсьць цэлая навука, якая вучыць, як трэба прамаўляць, як дасягнуць добрага вымаўленьня, як надаць мове найбольшую выразнасьць. Гэтая навука перад акторам ставіць такія вымогі: вывучаючы словы сваёй ролі, кожны выканаўца перш за ўсё мусіць іх добра запомніць, каб яны былі яму ня чужыя, а быццам яго ўласныя. Гэта значыць, ён мусіць выразна вымаўляць, гаварыць трохі падвышаным голасам, каб чутно было ня толькі ў першых радох, а і ў задніх. У лёгкіх павінна выстарчаць паветра, каб не набіраць яго ў сярэдзіне фразы. Усё гэта называецца тэхнічнымі вымаганьнямі выразнага слова.

Выканаўца, вывучаючы ролю, павінен зразумець яе так, як хоча аўтар. Чытаючы ролю, выканаўца мусіць ня толькі ўчытвацца ў словы ролі, але і ў тыя, на якія яму трэба адказваць. Выканаўца мусіць зразумець тыя настроі, тыя

пачуцьці, што аўтар улажыў у слова,—каб умець іх перадаць голасам. Пачуцьці могуць быць бадзёрыя і сумныя. Падаваць іх трэба адпаведным настроем, каб іх адчуваў ня толькі выканаўца, але і слухач. Такая перадача настройаў—гэта мастацкія вымаганьні выразнага слова. Тэхнічныя-ж вымогі актор зьдзейсьніць толькі тады, калі ён, не задыхаючыся, будзе вымаўляць усе словы сваёй ролі, ня „глытаючы“ літар, правільна ясна выразна і голасна. Актор павінен гаварыць то хутчэй, то больш павольна, то гучней, то цішэй, то зьніжаючы голас, то падвышаючы яго. Адным словам, павінен кіраваць сваім дыханьнем, вымаўленьнем і голасам. Лёгічныя вымаганьні актор зьдзейсьніць тады, калі ён будзе выдзяляць у мове тыя словы, якія выдзелены самым зьместам. Такое падкрэсьліваньне голасам робіцца або націскам (выразна вымаўляючы) на якое-небудзь слова, або робячы перад ім паўзу (прыпынак). Калі чытаць бяз націску, то слухач можа і пачуць, але не зразумее, аб чым гаворыцца і як гаворыцца. Дзеля гэтага трэба добра кіраваць націскам і паўзамі. Мастацкія вымаганьні выканаўца зьдзейсьніць толькі тады, калі правільна зразумее тыя пачуцьці і настроі, якія аўтар надаў мове дзеючых асоб, і зможа выявіць іх голасам. Для гэтага актор павінен кіраваць сваімі настройамі і пачуцьцямі, уцяміць сабе, як адбіваюцца ў гутарцы тыя ці іншыя перажываньні.

Ня трэба забывацца яшчэ вась на што: выканаўца мусіць са сцэны гаварыць заўсёды сваім

уласным голасам, але не псаваць і выкрыўляць гутарку чужым голасам.

Кіраваць дыханьнем мусіць навучыцца кожны, хто выступае са сцэны. Асноўныя правілы дыханьня такія:

1. Набіраць паветра (удыханьне) трэба як мага болей, а траціць на кожнае слова як мага меней (выдыханьне). Паветра трэба набіраць столькі, каб хапіла на ўсе словы, што патрэбна вымавіць у фразе, і траціць толькі вымаўляючы.

2. Выдыхаць паветра трэба носам. Калі дыхаць ротам, можна застудзіць або высушыць горла. Удыханьні носам няпрыкметны і кароткі. Выдыхаць, звычайна, трэба ротам, бо паветра траціцца ў часе гутаркі.

Разьвінуць дыханьне можна спэцыяльнай гімнастыкай. Робячы гімнастыку, трэба дыхаць так, як паказана: удыхаць носам, рабіць невялічкую паўзу і выдыхаць ротам. Удыханьне робіцца як мага хутчэй, паўза кароткая, а выдыханьне зацягваецца як мага даўжэй. Трэба, аднак-жа, памятаць, што ні ўдыхаць праз сілу, ні выдыхаць праз сілу ня трэба, бо гэта шкодзіць лёгкім. Як адзін з лепшых спосабаў—можна параіць, так званую, „паветраную ванну“; стаць проста, выцягнуць рукі наперад або ўверх, падняцца на пальцы, адначасна робячы ўдыханьне, потым паволі прысядаць, разводзячы калені, потым выпрас-тацца і стаць проста. Паветра затрымліваць увесь час у лёгкіх і, ужо стаўшы проста, выдых-нуць. Такія практыкаваньні трэба рабіць кожны дзень на сьвежым паветры па хвілін 3—5.

Апрача лёгкіх, трэба яшчэ пільна даглядаць сваё горла. Горла трэба кожную раніцу прачышчаць, палощчачы яго або чыстай не халоднай вадой, або прымяшаўшы ў ваду трохі соли (адну гарбатную лыжку на шклянку вады). Ваду лепш браць гатаваную, як яна астыгне да пакаёвай тэмпературы. Прытрымліваючыся вызначаных правілаў, актор будзе цалком кіраваць сваім дыханьнем на сцэне так, як трэба. Праверыць сябе можна такім чынам: узяць які-колечы верш, напрыклад: „Змаганьне“ Ясакара з дэкляматара „Чырвоны дудар“, стар. 36, і падзяліць яго на часткі, па два радкі ў кожнай. Набраўшы паветра, чытаць гэтыя два радкі ў адно выдыханьне. Потым набраць паветра і зноў чытаць у адно выдыханьне наступныя два радкі. Чытаць трэба спакойна, адбіваючы кожнае слова і пасья кожнага слова замыкаючы выдыханьне, — выдыхаць толькі тады, як гаворыш. Далей праверку рабіць на чатыры радкі, на шэсьць і г. д.

Знакаў прыпынку ў гэтым выпадку прытрымлівацца ня трэба.

Прыклад:

Удыханьне. Паўза.

1. Мы будзем змагацца за лепшую сьветлую долю
2. Для роднага беднага брата,

Удыханьне. Паўза.

1. Каб коласам буйным у нас залацілася поле,
2. Каб хаты былі ў нас багаты.

Удыханьне. Паўза.

Калі гэта праверка давядзе, што дыханьне ха-
пае, рабіць так:

Удыханьне. Паўза.

1. Мы будзем змагацца за волю, за шчасьце ратая,
2. Што ў вёсцы живе каля бору,
3. Каб праца цяжкая ня мчалась, як хвалечкая тая,
4. Ў кішэнь гультаёў без разбору!

Удыханьне. Паўза.

1. Мы будзем змагацца з чужою навалай зьдзічэлай,
2. Што рвецца сюды чорнай хмарай,
3. Што нішчыць сялібы сялян шаранчай ашалелай,
4. Пякельнай зачумленай карай!

Удыханьне. Паўза і г. д.

Такую праверку трэба рабіць на вершах як
найдаўжэйшых, дзе граматычных складаў у радку
бывае 17—20 (гэкзамэтр) на адно выдыханьне.

РУХІ НА СЦЭНЕ

Рухі на сцэне павінны быць зусім іншымі, чымся ў жыцці, і памылка думаць, што яны аднальковыя. Кожная п'еса, кожная пастаноўка ёсьць як-бы згустак жыцця. У працягу якіх-небудзь 3-х гадзін тэатр пакажа тое, што ў жыцці цягнецца месяцы і годы. На прасторы дзесятка-другога мэтраў гуртуецца ўсё тое, што ў жыцці раскідана па розных мясцох. Дзеля гэтага ўсе вымаганьні да рухаў у жыцці менш строгі, менш суворы, чымся на сцэне. Калі чалавек зробіць нязграбны рух, то ў жыцці гэта ня так зьвяртае на сябе ўвагу. Калі-ж гэта здарыцца на сцэне, публіка не прапусьціць такіх драбніц, і ўражаньне ад ігры будзе сапсута.

Сцэна прад'яўляе і іншыя запатрабаваньні.

Папершае, мае значэньне самы памер сцэны. Чым меншая сцэна, тым больш асьцярожна трэба карыстацца рухамі: вельмі частых, вялікіх, шпаркіх рухаў дапушчаць нельга. Калі так іграць, будзе гармідар, блытаніна, і ў гледача сапсуецца ўражаньне. На вялікай сцэне, наадварот, мажліва дапушчаць больш чыстыя і больш шпаркія рухі.

Другое. Пры рухах мае значэньне таксама і асьвятленьне сцэны. Калі яно слабое—міміка

твару мала прыкметна: прыходзіцца больш карыстацца гэстамі, мімікай цела. Наадварот, на добра асьветленай сцэне, дзе відаць кожную драбніцу: рухі твару, рухі яго асобных частак—вачэй, губ, лобу і г. д.,—можна часткова абыйсьціся і бяз гэстаў.

Трэцяе. Выканаўца павінен рабіць не свае ўласныя рухі, а характэрныя для асобы, якую ён прадстаўляе. Яны часта зусім іншыя, чымся звычайныя для гэтага выканаўцы рухі ў жыцьці. Потым, як ужо сказана, на сцэне ўсё згушчана ў параўнаньні з жыцьцём. А з гэтае прычыны і рухі павінны быць больш выразнымі для данага вобразу, чымся ў жыцьці.

Чацьвертае. Рухі залежаць ад пляну пастаноўкі. Калі пастаноўка пабытовая, рухі надта падобны да жыцьцёвых. Калі яна ўмоўная, рухі адыходзяць ад жыцьцёвых. Напрыклад, калі трэба зрабіць уражаньне вялічча, ігра становіцца „монумэнтальнай“, выяўляе гэтае вялічча, дзе пераважаюць позы над гэстамі і іншымі рухамі. Рухі робяцца спакойнымі і г. д. Наадварот, калі трэба зрабіць уражаньне сьмешнае, ігру таксама робяць сьмешнай „буффоннай“, і тады можна дапусьціць шпаркія і простыя рухі. У абодвух выпадках рухі не такія, якімі яны бываюць у жыцьці.

Пятае. Трэба заўсёды помніць, што выканаўцы іграюць, а рэжысэр ставіць п'есу не для сябе, а для публікі. Трэба, каб усе глядачы ўсё бачылі. З гэтае прычыны кепска, калі выканаўцы засланяюць адзін другога, і глядач бачыць адных і ня бачыць іншых дзеючых асоб.

Разьмеркаваньне і перамяшчэньне дзеючых асоб на сцэне называецца мізансцэнамі. Яны перш за ўсё павінны быць выразнымі, выяўляць значэньне кожнае сцэны і ўзаемаадносіны дзеючых асоб. Разам з гэтым яны павінны ставіць у найбольш выгодныя ўмовы тых дзеючых асоб, якія маюць найбольш важнае значэньне ў гэтай сцэне. Мізансцэны маюць надта вялікае значэньне. Яны лепш і выразней выяўляюць сцэну, чымся міміка твару і цела.

ЖЫВАЯ ГАЗЭТА

Жывая газета зьяўляецца пасья спэтаклю другой формай політасьветнай працы на вёсцы. Але паміж спэтаклем і жывой газэтай ёсьць досыць значная розьніца. Спэтакль нам выразна малюе абстаноўку якой-небудзь дзеі і асоб гэтае дзеі, надаючы кожнай асобе паасобку пэўны характар. На спэтаклі мы бачым людзей, і так, быццам мы бачым іх у жыцьці. Нам становіцца ясна, чым яны жывуць, што думаюць, што гавораць і робяць, як страчаюцца і вядуць паміж сабой барацьбу і г. д. Добры спэтакль, гэта—кніга, толькі яшчэ больш зразумелая і цікавая, чымся ў чытаньні. Спэтакль можна яшчэ параўнаць з карцінай, дзе з усімі драбніцамі намалевана якое-небудзь цікавае зьявішча. Калі спэтакль прыходзіцца раўнаць з карцінай, то жывую газэту трэба параўнаць з плякатам, дзе намалевана адна ці дзьве фігуры і напісана ўсяго некалькі слоў, але затое ўсё гэта выканана так, што здалёк кідаецца ў вочы і зьвяртае ўвагу кожнага.

Як плякат, так і жывая газета, гэта—стрыжні ў масавай працы. Папаўшы выпадкова на прадстаўленьне жывой газэты, глядач зацікавіцца шмат якімі рэчамі, больш падрабязнае асьвятленьне

якіх ён потым можа знайсці ў кніжках ці ў гутарцы са сьвядомым чалавекам.

Задача жывой газэты—востра і яскрава паставіць пытаньне сёнешняга дня, прыкаваць да іх увагу гледача тым, каб у далейшым ён сам мог разабрацца ў гэтых пытаньнях.

Тэкст жывой газэты перш за ўсё павінен быць кароткім і зразумелым. Трэба ўхіляцца доўгіх размоў, расцягнутых сцэн, таму што яны стамляюць гледача.

У пастаноўцы кожнай газэты трэба дабівацца нагляднасьці, яскравасьці, выразнасьці. Дзеля гэтага трэба карыстацца вобразнымі прыкладамі, жывымі яскравымі сцэнкамі, жывымі дыяграмамі і маляванымі плякатамі. Калі, напрыклад, мы ставім нумар па пытаньні сельскае гаспадаркі і хочам сказаць гледачу, што ачышчанае зерне дае лепшы ўраджай, чымся неачышчанае, то мы ня будзем аб гэтым гаварыць словамі, а выпусьцім на сцэну двух жывагазэтчыкаў—аднаго з вялікім мяшком за плячыма, а другога з малым, а на мяшкох зробім надпісы з лічбамі, якія будуць паказваць сярэдні ўраджай з гэктара ад аднаго і другога пасава.

Для таго, каб ажывіць прадстаўленьне, трэба ўмець у час, побач з нудным тэкстам, з лічбамі, уставіць вясёлую песьню, прыказку, частушку ці танец. Зразумела, што тут павінна быць мера, каб за вясёлай часткай не прапаў зьмест.

Складаючы жывую газэту, трэба ўважна адносіцца да тых асоб дзеі, якіх трэба выпусьціць на сцэну. Лепш, калі іх будзе менш, але затое

кожная з іх павінна сабой добра прадстаўляць фігуру, неабходную для дзейства. Лішне загружаць сцэну ня трэба.

Калі плякат малююць інакш, чымся карціну, то і жывую газэту трэба іграць ня зусім так, як п'есу. У плякаце ўсё трохі павялічана, і фігуры людзей там нязвычайнай велічыні, і нават друкаваны шрыфт такі вялізны, што яго здалёк можна чытаць. Тое самае і ў жывой газэце. Яна не супыняецца на кожнай драбніцы, а паказвае толькі самае галоўнае, прычым трэба дбаць аб тым, каб гэтае галоўнае адразу кідалася ў вочы. Напрыклад, калі трэба паказаць кулака, то ня трэба думаць над тым, які ў яго характар, колькі яму год, як ён думае і жыве, а дбаць аб адным, каб яго знадворны выгляд паказваў міраеда. Дзеве-тры правільна падкрэсленыя рыскі адразу дадуць уражаньне такога тыпа. Зрабіць яму паганы твар, тоўсты живот, адпаведную вопратку і больш нічога ня трэба. Галоўнае—дабіцца таго, каб глядач, глянуўшы на выканаўцу, адразу мог сказаць, каго ён прадстаўляе. Дзеля гэтага і выкананьне кожнае жывагазэтнае ролі павінна быць яскравым, выпуклым, нават трохі грубым.

Другая ўмова для выканаўцаў—гэта добрая, выразная, голасная падача слоў.

Трэцяя—у жывой газэце ня можна, як кажуць, „мазаць роль“. Тэкст трэба вымаўляць голасна і выразна, рухі на сцэне павінны быць шпаркія і рашучыя. Кожны гэст—станоўчы і закончаны.

Вось чаму пры пастаноўцы жывой газеты трэба, па мажлівасьці, менш зьвяртацца да дапамогі суфлёра, а выконваць тэкст жывой газеты, ведаючы яго напамяць.

Каб паставіць жывую газету, трэба зрабіць падвойную працу: першае—скласьці тэкст чарговага нумару, другое—разыграць яго на сцэне. Дзеля гэтага і склад жывагазэтнага гуртка падзяляецца на пішучых і выконваючых. Гэта, зразумела, ня значыць, што жадаючыя ня могуць выконваць і тую і другую працу. Чым больш выканаўцы будуць зацікаўлены ў апрацоўцы нумару, тым лепш пройдзе сама жывая газета. Для ўкладаньня тэксту газеты найлепш узяць тых таварышоў, якія пішуць у насыценную газету; яны і павінны складаць рэдакцыйную частку газеты. Выканаўцамі павінны быць ці сябры драмгуртка, калі гэтакі ёсьць, ці проста моладзь з вясковага актыву, але абавязкова бойкія і спрытныя таварышы, па мажлівасьці з галасамі і слухам.

На чале рэдакцыйнай часткі стаіць адпаведны рэдактар. Лепш усяго, калі гэта будзе партыйны ці комсамалец, якія добра разьбіраюцца ў палітычных пытаннях, знаёмыя з агульнай устаноўкай політасьветнай працы, з жыцьцём і становішчам вёскі. Рэдактар павінен падабраць матэрыял, саставіць нумар і разьмеркаваць заданьні паміж тымі, хто працуе над пастаноўкай жывой газеты.

У часе выкананьня жывой газеты ён выступае ў якасьці дакладчыка. Добра, калі ён можа кіраваць і самай пастаноўкай жывой газеты. У

праціўным выпадку са складу выканаўцаў трэба выбраць найбольш сьвядомага кіраўніка—рэжысэра. Добра, калі гэта будзе той, хто бачыў, а яшчэ лепш, калі прымаў удзел і раней у працы над жывой газэтай.

Рэжысэр у сваёй працы цесна зьвязаны з рэдактарам. Рэжысэр прыдумвае форму пастаноўкі, дбае аб тым, каб жывая газэта была добра падрыхтавана, робіць патрэбны лік пробаў так, каб жывая газэта выйшла жывой і цікавай. Апрача гэтых асоб, у пастаноўцы жывой газэты прымаюць удзел і музыканты—піаністы, калі ёсьць інструмант, ці добры гарманісты, якія лёгка могуць падбіраць па слуху розныя мэлёды.

Склад усіх удзельнікаў невялікі, ня больш 15 асоб. Мужчын трохі больш, чымся жанчын.

Жывая газэта ёсьць прадстаўленьне надзвычайна рознастайнае, якое цяжка зьдзейсьніць якому-небудзь аднаму гуртку, без падмогі з боку іншых мастацкіх гурткоў. Тут трэба і скласьці тэкст, і іграць на сцэне, і пець хорам, і іграць на інструманце, і нават маляваць. У склад жывой газэты ўваходзіць такі вялікі лік спэцыяльнасьцяў, што прымушае жывагазэтны гурток трымаць заўсёды сталую сувязь з усімі іншымі гурткамі народу ці хаты-чытальні.

Самае блізкае месца да жывой газэты займае насыценная газэта. У іх бадай што агульны матэрыял, які трэба ўмеючы разьмеркаваць, каб ня было паўтарэньняў. Рэдактар жывой газэты абавязкова павінен быць знаёмы з усімі заметкамі і артыкуламі, якія надсылаюцца ў насыцен-

ную газету. Ня менш жывая сувязь павінна быць і з гуртком справачным. Поўны ўдзел у працы над жывой газэтай павінны прымаць гурткі: драматычны, музыкальны і харавы.

На музыкальную частку і на песьню ў жывой газэце трэба зьвярнуць асаблівую ўвагу. І музыка і песьня, асабліва на беларускай сцэне, вельмі ажыўляюць жывую газету. Дзеля гэтага ўсюды, дзе толькі можна, трэба ўстаўляць песьню, музыку і танец.

Як толькі рэдактар атрымаў заданьне арганізаваць жывую газету з прычыны якой-небудзь кампаніі, напрыклад, перавыбары саветаў,—ён у першую чаргу падбірае матэрыял. Матэрыял трэба браць з розных крыніц. Трэба прагледзець кіруючыя артыкулы ў газэтах і часопісах. Пашукаць, ці няма спецыяльных зборнікаў да данае кампаніі, у якіх, побач з агульнымі артыкуламі можна знайсці і мастацкі матэрыял у выглядзе апавяданьняў, вершаў, і г. д. Калі аднаму справіцца цяжка, трэба прыцягнуць іншых таварышоў: аднаму даць для прагляду адпаведны зборнік, другому—комплект нумароў часопісаў. Пры праглядзе матэрыялу трэба браць на заметку ўсё, што хоць трошкі мае адносіны да данае тэмы. Пры наступным праглядзе матэрыялу ўсё лішняе будзе адкінута само сабой. Калі матэрыял ужо падабраны, трэба сабрацца для абгаварваньня пляну нумару. Тут рэдактар высювае асноўныя думкі, тэзісы пажаданых артыкулаў, лёзунгі кампаніі і ставіць іх на вырашэньне сходу. Напрыклад, супыніліся на наступных лёзунгах: 1) „Бат-

рак і вясковая бедната, да перавыбараў саветаў
арганізуй свае сілы супроць кулака“. 2) „Серад-
няк, на выбары ў саветы ідзі сумесна з беднатай
і рабочай клясай“. 3) „Толькі ў саюзе з беднатай
супроць кулака серадняк забяспечыць абарону
сваіх інтарэсаў“. 4) „Селянін і сялянка, будзьце
ўважны да працы свайго сельсавету“. 5) „Сялянка,
барані інтарэсы свае і сваіх дзяцей—ідзі на выбары
ў сельсаветы“.

Пасьля лёзунгаў намеціць зьмест артыкулаў.
Тут трэба даць шырокую ініцыятыву сходу.
Няхай кожны ўносіць свае прапановы і пажа-
даньні. Усе яны запісваюцца і павінны быць
уважна абгавораны і такім чынам вызначаецца
зьмест нумару. Напрыклад, што вырашылі зла-
жыць жывую газету так:

1. Загаловак, у які ўвойдуць важнейшыя
лёзунгі кампаніі (5 хвілін).

2. Кароткі даклад на тэму аб значэньні пера-
выбараў і аб задачах савецкага будаўніцтва на
вёсцы робіць рэдактар (10 хвілін).

3. Харавая дэкламацыя верша, прысьвечанага
выбарам (5 хвілін).

4. Міжнародны агляд (удзел працоўных у дзяр-
жаўным будаўніцтве ў нас і на захадзе—15 хвілін).

5. Харавая песьня.

(*Перапынак*)

6. Артыкул аб добрым і кепскім сельсавеце
(як трэба і як ня трэба весці працу—інсцэні-
роўка—10 хвілін).

7. Артыкул аб удзеле жанчыны ў сельсавеце (10 хвілін).

8. Фэльтон аб перавыбарах (5 хвілін).

9. Мясцовая тэма—частушкі, апавяданьні (10 хвілін).

10. Паштовая скрынка (пытаньні і адказы—праца справачнага гуртка—5—10 хвілін).

11. Канцоўка, у якую павінен увайсці практычны наказ зноў выбранаму сельсавету (5 хвілін).

Загалавак жывой газэты ставіцца для таго, каб паведаміць гледача: 1) аб назьве газэты; 2) якому пытаньню прысьвечаны чарговыя нумары і 3) што ў гэтым нумары найбольш важна, на што ў першую чаргу павінен зьвярнуць сваю ўвагу глядач.

Лепш усяго загалавак падстаўляць у выглядзе ўрачыстага выхаду ўсіх супрацоўнікаў газэты—парад.

Жывагазэтчыкі выходзяць на сцэну пад музыку, з вясёлай харавой песьняй. Словы песьні павінны гаварыць гледачу, што прадстаўляе сабой жывая газэта, і тым самым як-бы падрыхтоўвае яго да выступленьня. Мотыў песьні павінен быць гучным і бадзёрым таму, што задача ўсяго парадугэта разварушыць гледача.

Пасьля песьні адзін з выканаўцаў гаворыць, зьвяртаючыся да публікі: „Увага!“ Пасьля гэтага хорам выконваецца назва газэты і адзін за другім, выразна, лёзунгі кампаніі. Першы з лёзунгаў абавязкова гаворыць аб зьмесьце нумару, наступ-

ныя разьвіваюць і дапаўняюць першы. Добра, калі лёзунгі будуць складзены ў рыфму. Прыклад:

1. Сягонья наша газэта
Прысьвечана выбарам сельсавета
2. Серадняк, на выбарах
не адставай ад масы—
ідзі сумесна з беднатою
і рабочай клясай.

Каб лёзунгі гучэлі сур'ёзна і мастацкі і каб асабліва падкрэсьліць найбольш важныя месцы— лепш усяго падзяліць іх на галасы. Так, у першым лёзунгу пачатак гаворыць адзін, а словы „прысьвечана выбарам сельсавета“ выконвае ўвесь хор.

Другі лёзунг можна разьмеркаваць так:

Высокі зычны голас:— „Серадняк, на выбарах не адставай ад масы“.

Нізкія мужчынскія галасы: „ідзі сумесна з беднатою“ усе разам: і „рабочай клясай“.

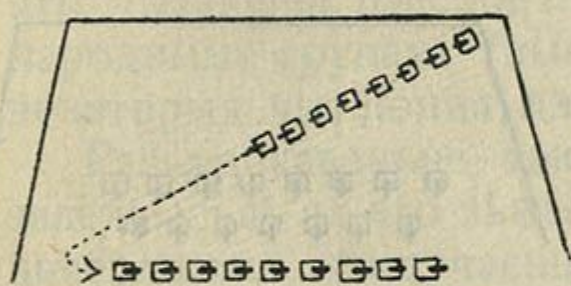
Каб лёзунгі ня гучэлі занадта нудна, некаторыя з іх трэба ажыўляць арганізаваным масавым рухам, калі ўсе жывагазэтчыкі на сцэне выстраіліся пэўным узорам. Можна адначасна з выкананьнем лёзунга выкідваць, выстаўляць ці разгортваць пісаны ці маляваны той-жа самы лёзунг ці плякат на тую-ж самую тэму.

Каб пабудаваць лёзунг на рухах, трэба каб першы сказ гаварыў удзельнік, які стаіць пасярэдзіне. Сказаўшы свае словы, ён павінен хутка разгарнуць над галавой той-жа самы, напісаны на чырвонай стужцы, лёзунг. На стужцы можа быць напісана толькі апошняя частка лёзунгу. Усе іншыя

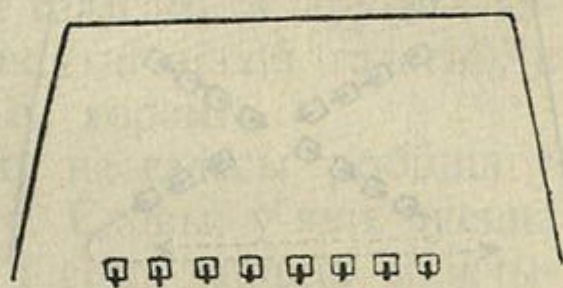
выканаўцы, якія стаяць злева і справа, робяць адначасна выпад на адну нагу і, выцягнуўшы рукі, паказваюць на разгорнуты тэкст.

Посьпех параду залежыць ад выразнасці выканання тэксту і ад рухаў выканаўцаў. Вялікае значэнне мае і самы выхад выканаўцаў на сцэну. Яго можна будаваць парознаму, у залежнасці ад ліку ўдзельнікаў і ад велічыні сцэны.

Першы—самы прасты прыклад. Удзельнікі параду ідуць адзін за другім, гужам, перасякаюць сцэну наўскось ад задняй яе часткі да перадняй, потым паварачваюцца, ідуць па першаму пляну і становяцца перад публікай (мал. 1 і 2).

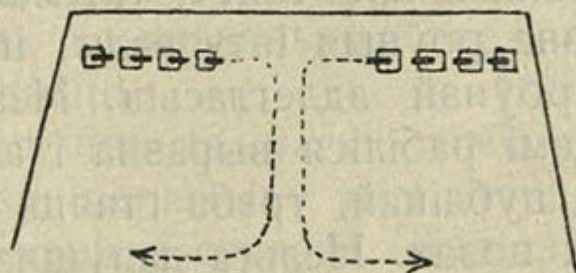


Мал. 1.



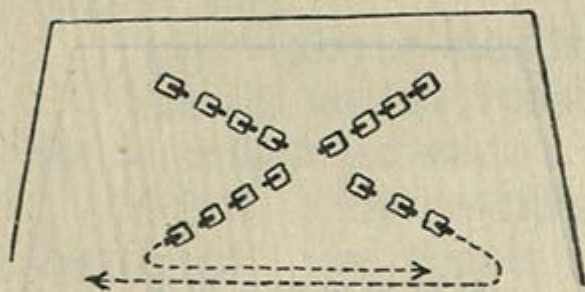
Мал. 2.

Другі прыклад — больш складаны. Удзельнікі выходзяць на сцэну па задняму пляну з двух бакоў, адзін аднаму насустрач, на сярэдзіне сцэны сходзяцца, паварачваюцца да публікі тварам і ідуць парамі. На першым пляне сцэны ізноў разыходзяцца, пакуль ня выраўняюцца ў адну лінію (мал. 3).

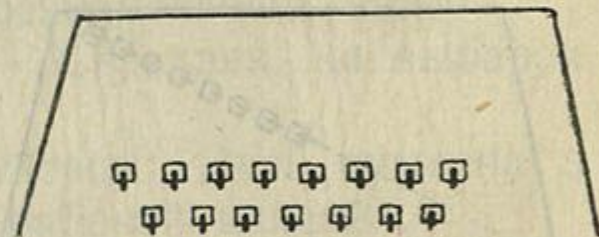


Мал. 3.

Трэці прыклад — яшчэ больш складаны. Ём добра карыстацца тады, калі ўдзельнічае шмат народу. Усе выканаўцы падзяляюцца на два рады: у адным мужчыны, у другім жанчыны. Выходзяць, перасякаючы сцэну наўскось, адзін другому наперарэз і, спатыкаючыся, праходзяць у прамежкі (інтэрвалы) паміж ідучымі з процілеглага боку. Дайшоўшы да першага пляну сцэны, зноў зыходзяцца, пры гэтым адзін рад ідзе бліжэй да глядача, чымся другі. Апошні займае месца за першым і пры павароце становіцца ў яго інтэрвалы. Такім чынам, абодвы рады стаяць у шашачным парадку (мал. 4 і 5).



Мал. 4.



Мал. 5.

Сталі. Наперадзе стаяць жанчыны, а ззаду мужчыны. Трэба звяртаць увагу на тое, каб удзельнікі параду ішлі ў нагу і ня зьбіваліся з музыкальнага такту, трымалі паміж сабой прыблізна роўныя інтэрвалы, ішлі-б адзін ад другога на роўнай адлегласці. Неабходна, каб павароты радамі рабіліся выразна і адначасна. Стаўшы перад публікай, трэба стаяць роўна і ў аднолькавых позах. Нельга дапушчаць, каб удзельнікі параду круцілі галавой, пераступалі з нагі на нагу

ці глядзелі ўніз пад ногі. Гэта ўсё драбніцы, але яны могуць сапсаваць агульнае ўражаньне, а задача параду, як ужо сказана, — зацікавіць гледача, адразу захапіць яго ўвагу і зрабіць яго прыхільным да жывой газеты.

Харавая дэкламацыя. Для харавой дэкламацыі перш за ўсё трэба падзяліць удзельнікаў на галасы. Звычайна падзяляюць хор на чатыры групы, па ліку чатырох асноўных галасоў: высокія мужчынскія, высокія жаночыя, нізкія мужчынскія і нізкія жаночыя галасы.

Пры харавой чытцы вершу, некаторыя месцы яго чытаюцца паасобнымі галасамі, а другія — аднароднымі групамі (высокія ці нізкія галасы), а некаторыя чытаюцца цэлым хорам.

Разьмеркаваньне тэксту на галасы робіцца ў залежнасьці ад яго зьместу. Словы, у якіх чуецца цьвёрдасьць, рашучасьць і сіла, даюцца мужчынам. А тыя, дзе бярэ перавагу мяккасьць, аддаюцца жанчынам. Словы спакойнага характару лепш выконваюцца нізкімі галасамі, наадварот, там, дзе трэба выявіць парыў, запал, там лепш карыстацца высокімі галасамі. Увесь хор разам выконвае толькі некаторыя месцы, якія маюць выключную важнасьць і значэньне, тое, што асабліва трэба падкрэсьліць.

Перш, чымся прыступіць да чыткі, трэба добра разабрацца ў зьмесце верша і ў тым пачуцьці, якое ён павінен выклікаць у слухача. Для гэтага ўвесь верш трэба падзяліць на кавалкі і падумаць, як лепш выявіць зьмест кожнага з іх паасобку.

Адно месца трэба чытаць ціха, другое—голасна, адно выконваць хутка, другое, наадварот,—павольна. Трэба аба ўсім гэтым выразна дагаварыцца загадзя, каб увесь хор ясна ўяўляў сабе ўсе патрэбныя дэталі.

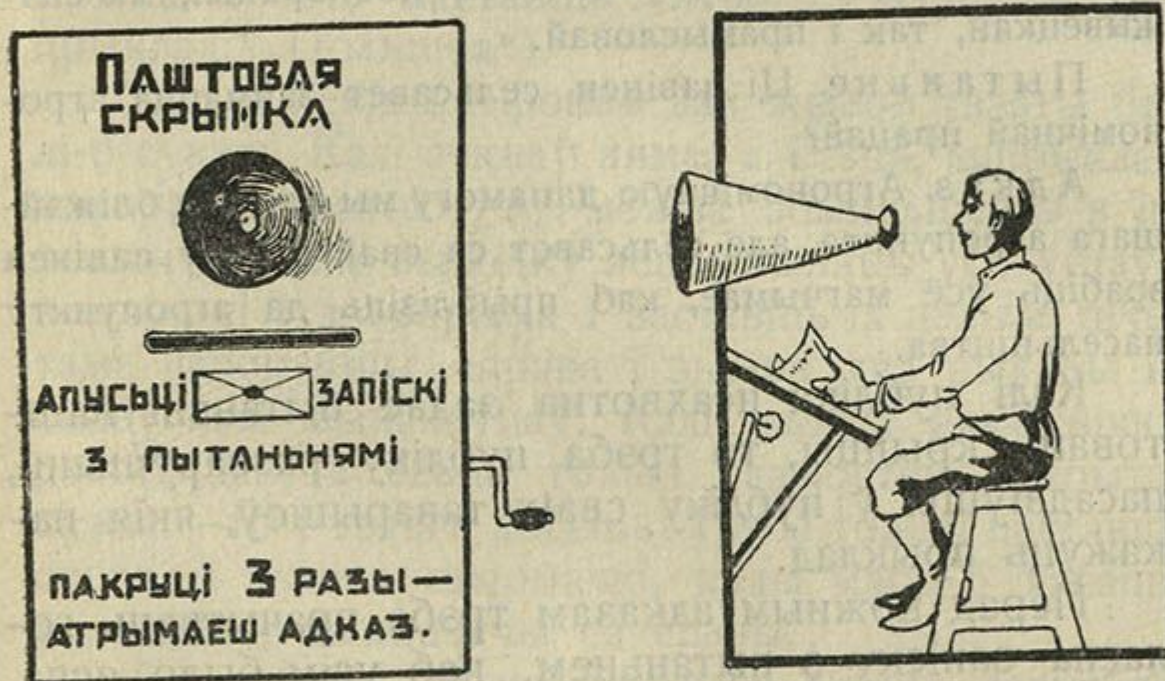
Калі чытае адзін чалавек, то ён, галоўным чынам, кіруецца сваім уласным пачуцьцём і разуменьнем. Пры чытаньні хорам усё павінна быць загадзя высветлена. Тут увесь сэнс і ўся сіла ў арганізаваным, дружным, супольным выкананьні тэксту. Гэта дасягаецца ўважнымі папярэднімі пробамі.

На пробах харавых чытак трэба паступова пераходзіць ад самых простых заданьяў да найбольш цяжкіх. На першай пробе трэба дабіцца, каб тэкст выконваўся ясна і выразна ўсім хорам адным голасам. На другой пробе можна тэкст падзяліць на галасы, на трэцяй пробе дабівацца, каб выдзеліць найбольш важныя месцы, каб захоўваць астаноўкі і знакі прыпынку і далей ужо апрацоўваць усе іншыя дэталі выразнай чыткі.

Паштовая скрынка. Паштовая скрынка мае вялікае значэньне ў жывой газэце. Пасьля прадстаўленьня, якое закранула цэлы шэраг пытанняў, у гледача заўсёды могуць зьявіцца пытаньні аб тым, што ён бачыў і чуў. Паштовая скрынка дае адказ на кожнае пытаньне, дае любую спраўку. Паштовая скрынка мае выгляд будкі, велічынёй у рост чалавека ці нават трохкі больш. У пярэдняй сьцяны будкі на вышыні прыблізна паўтара мэтра ад зямлі зроблена круглая дзірка,

праз якую выстаўляецца труба, (Труба, якая ўзмацняе гук. Труба гэтая робіцца з бляхі ці картону). Пад трубай ёсьць шчыліна, у якую трэба апуськаць запіскі, з боку ручка-трашчотка. У сярэдзіне будкі ёсьць маленькі столік, куды падаюць праз шчыліну запіскі.

Адказы на іх дае рэдактар газэты, ці член справаздачнага гуртка, які павінен знаходзіцца ў сярэдзіне будкі.



Мал. 6.

Каб прыцягнуць увагу да паштовай скрынкі, трэба выпусьціць спэцыяльнага выканаўцу. Ён выхваляе конструкцыю паштовай скрынкі, гаворыць аб яе надзвычайным мэханізьме, які так зроблены, што „няма таго пытаньня, на якое-б ён ня даў адказу“, і прапануе ўсім пісаць запіскі і задаваць вусныя пытаньні.

Пасьля кожнай запіскі, апушчанай у скрынку, таксама пасьля кожнага вуснага пытаньня, гэты спэцыяльны выканаўца круціць ручку трашчоткі, а чалавек, які сядзіць у будцы, дае праз трубку кароткі і выразны адказ.

Прыклад:

Пытаньне. Ці можа сельсавет арганізаваць таварыства па збыту малочных produkтаў?

Адказ. Ня толькі можа, але павінен прылажыць усе сілы да разьвіцьця мясцовай коопэрацыі, як спажывецкай, так і прамысловай.

Пытаньне. Ці павінен сельсавет займацца агрономічнай працай?

Адказ. Агрономічную дапамогу мы маем ад бліжэйшага агропункта, але сельсавет са свайго боку павінен зрабіць усё магчымае, каб прыблізіць да агропункту насельніцтва.

Калі публіка неахвотна задае пытаньні паштовай скрынцы, то трэба публіку разварушыць, пасадзіўшы ў публіку сваіх таварышоў, якія пакажуць прыклад.

Перад кожным адказам трэба прачытваць голасна запіску з пытаньнем, каб усім было ясна, аб чым ідзе гутарка. Калі ў паштовую скрынку будуць пападаць запіскі хуліганскага характару, трэба знайсьціся і даць на іх належны спрытны адказ.

Апошні выхад усіх супрацоўнікаў газэты падобны па сваёй форме да пачатковага параду. Апошні выхад газэтчыкі робяць для таго, каб разьвітацца з публікай, сказаць апошнія прывітаньні і пажаданьні на будучы час.

Афармленьне жывой газэты. Афармленьнем называецца ўсё тое, што датычыцца надворнага выгляду прадстаўленьня. Сюды трэба залічыць дэкарацыі, вопраткі і грывы выканаўцаў. Усё гэта павінна быць самым простым. Перамена абстаноўкі, таксама грывы і вопратка выканаўцаў павінны рабіцца хутка, у адзін момант, не затрымліваючы сабой хо і прадстаўленьня.

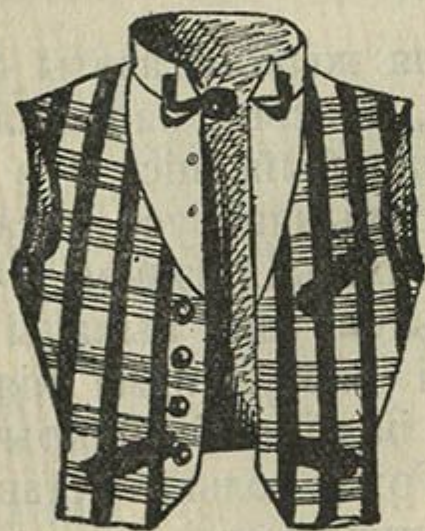
Дэкарацыі зусім непатрэбны, замест іх часамі можна проста паставіць слупок з надпісам (напрыклад: „Польшча“).

Самым лепшым фонам для жывой газэты былі-б сукны. Калі сукнаў няма, а ёсьць, напрыклад, дэкарацыя пакою, то можна абыйсьціся і з ім, толькі ў такім выпадку лепш выняць усе ўстаўкі з вокнамі і дзвярыма і заставіць іх цэлымі шчытамі, пакінуўшы справа і злева два выходы на сцэну для выканаўцаў. Калі наогул няма ніякіх дэкарацый, а ёсьць толькі падмосткі, адкрытая сцэна,—то і гэтага досыць. Трэба толькі паставіць справа і злева шырмачкі, куды маглі-б хавацца ўдзельнікі, выходзячы са сцэны.

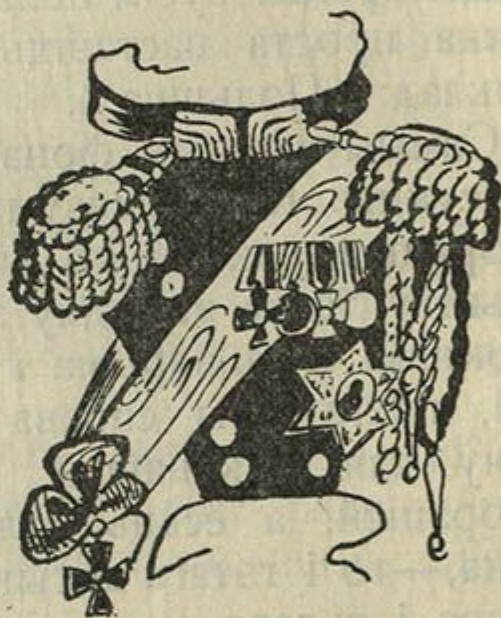
У адзежы і грыве ня трэба лішніх падрабязгаў. Каб ператварыцца з жывагазэтчыка ў кулака ці капіталістага, ня трэба пераадзявацца з ног да галавы, а досыць да свайго звычайнага адзеньня дадаць адну-дзве характэрныя часткі з адзежы новай ролі. Дэталі вопраткі трэба спрашчаць да апошняй мажлівасьці. Калі трэба зрабіць кулака тоўстым, то можна падвязаць ці прышпіліць падушку паверх сваёй адзежы, каб ня плутацца лішні раз з падкладкай жывата. Капіталістаму

трэба зрабіць такую камізэльку, каб адначасна з ёй можна было надзець і манішку з гальштукам (мал. 7)

Таксама, калі трэба надзець выканаўцу генэ-ралам,—трэба зрабіць для яго нагруднік з эпо-летами і на гэтым канец (мал. 8). Чырвонаармейцу зрабіць каўнерык з нашыўкамі і асобна пераборк на грудзёх.



Мал. 7.



Мал. 8.

У грыве па мажлівасьці трэба абыходзіцца без парыкоў, наклееных барод, вусоў. Бароду лепш за ўсё зрабіць на тасемцы ці гумалыстыцы, каб яна трымалася бяз клею. Вусы робяцца ці прымацаванымі да барады, ці трымаюцца драця-нымі спрунжынкамі, якія ўстаўляюцца ў нос.

Замест парыка, там, дзе гэта можна, проста падшываць валасы ці лён адпаведнага колеру,— да шапкі (мал. 9).

Грыміраваць твар трэба толькі ў самых крайніх выпадках. Лепш усяго абмежавацца самай лёгкай падфарбоўкай шчок і зьмяніць формы броваў. Гэта толькі для тых, хто выконвае выразна характэрную галоўную ролю. Рэшта выканаўцаў могуць абыйсьціся зусім бяз грывы.

Камізэлька з манішкай, з каўнерыкам і гальштукам робіцца з простага грубага палатна (мяшка), размаляванага (паказана на малюнку палосамі) цынамонавай ці цёмна-чырвонай фарбай.

Манішка робіцца з бязі і прышываецца пасьяля.

Ніз зашпіляецца на гузікі, верх на кнопкі.

Генэральскі нагруднік (мал. 8) робіцца з любога грубага матэрыялу. Афарбаваць у цёмначырвоны колер.



Мал. 9.

Каўнер зрабіць з картону, абцягнутага матэрыялам. Зьверху памалываць бронзавым парашком ці абклеіць бліскучай паперай колеру золата ці срэбра. Эполеты і эксельбанты робяцца з вярвак і фарбуюцца. Істужка сацінавая сіняя ці чырвоная (святлей нагрудніка), на ёй намаляваць цёмнацынамонавай фарбай разводы, як паказана на малюнку.

Шапка ці капялюш з парыком. Валасы робяцца з чэсанага ільну, афарбаванага ў які трэба колер.

АГІТ І ПОЛІТСУД

Гэта форма інсцэніроўкі, якая павінна паказаць суд над тым ці іншым, старым ці новым, адмоўным ці станоўчым зьявішчам жыцця пэўнай мясцовасьці (гораду, вёскі). Галоўная мэта пастаноўкі суда—гэта высветліць перад грамадой усю шкоду ці карысьць зьявішча, якое разьбірае суд і ў прыгаворы аб'яднаць і правільна выявіць адносіны да гэтага зьявішча.

Форма суда вельмі моцна захапляе глядача тым, што дзея на судзе разгортваецца, ідзе на падставе блізкіх кожнаму глядачу фактах. Кожны адчувае сябе як-бы ўдзельнікам процэсу і дзеля гэтага вельмі чула ўспрымае ўсё тое, што адбываецца на судзе.

Першае, што трэба зрабіць,—гэта выбраць тэму суда, намацаць, выбраць з ліку самых хворых пытанняў вясковага жыцця такое зьявішча, якое ў першую чаргу павінна быць асуджана. Або наадварот, такое зьявішча, якое трэба прывітаць, як карыснае. Выбар тэмы робіць група актыўных працаўнікоў вёскі, якія працуюць пры хаце-чытальні ці ў комсамале.

Прыблізныя тэмы політ і агіт-суду:

Над гандлярамі-спэкулянтамі,
„ самагоншчыкамі,
„ няпісьменнымі,
„ хуліганамі,
„ коопэрацыйнымі злачынствамі,
„ парубшчыкамі лесу,
„ заняпалым гаспадаром і яго гаспадаркай,
„ трохпольнай систэмай,
„ мужам, які б'е сваю жонку,
„ жанчынай ці дзяўчынай, якая забіла сваё дзіця,
„ комсамольцам (комсамолкай), парушаючым
саюзную дысцыпліну.

Зразумела, што тэм можа быць цэлы шэраг зусім іншых, апрача пералічаных. У кожнай вёсцы могуць быць свае больш блізкія тэмы і ў першую чаргу трэба і паставіць гэтыя самыя мясцовыя, блізкія тэмы. Калі выбрана тэма для суда, гурток, які ўзяўся нарыхтаваць суд, уцягвае ў працу найбольш актыўных грамадзян. Склікаецца агульны сход, разьмяркоўваюцца ролі, для кожнага таварыша вызначаюцца яго асноўныя адносіны да тэмы суду, як ён павінен трымацца, што, напрыклад, павінен гаварыць, у якіх адносінах кожны знаходзіцца да абвінавачанага і да іншых удзельнікаў суду (сьведкі).

Склад суда. 1. Старшыня—гэта павінен быць таварыш спрытны, які можа весьці пасяджэньне так, каб у тым выпадку, калі хто з удзельнікаў суду саб'ецца з апрацаванага пляну суду, ён мог-бы сьцяміць і ўмела паправіць справу.

2. Двое народных засядацеляў, якія выбіраюцца перад пачаткам суда з ліку прысутных. Гэтыя засядацелі ў працы падрыхтоўкі суда ўдзелу ня прымаюць.

3. Сакратар складае абвінавальны акт на падставе апрацаваных усімі матэрыялаў.

4. Судовы распарадчык—як пры падрыхтоўцы, так і на самым судзе сачыць за тым, каб суд ішоў у вызначаным парадку. Ён зьяўляецца памочнікам арганізатара суда, як-бы памочнікам рэжысэра.

5. Абвінавайца і абаронца—гэта ролі найбольш адказныя. Ёх трэба даручыць найбольш падрыхтаваным таварышом, якія ўмеюць гаварыць зразумела, яскрава і моцна. Добра, калі гэтыя таварышы будуць гаварыць свае прамовы ня толькі па тых тэзісах, якія будуць апрацаваны да суда для кожнага з іх, а будуць будаваць свае прамовы на матэрыялах, заслуханых на судзе, а таксама і на выяўленых на судзе фактах.

6. Абвінавачаны—павінен добра помніць, як трымацца яму з іншымі ўдзельнікамі суда. Выбраная тэма найчасьцей вызначае становішча абвінавачанага, у якім ён павінен трымацца на сцэне. Няпісьменны будзе трымацца інакш, чымся гандляр-спэкулянт. Няпісьменны можа часамі прызнаць сваю віну, а гандляр будзе яе адхіляць.

7. Сьведкі. Асабліва многа сьведак уводзіць у суд ня трэба, іначай суд зацягнецца і расплывецца—ня будзе моцным і выразным. Сярэдні лік 3—4 сьведкі. Сьведкі павінны быць падзелены на дзьве часткі: сьведкі абвінавачанья

паказваюць усё тое, што пацьвярджае віну, а сьведкі абароны паказваюць тое, што можа быць у абарону абвінавачанага. Сьведкі абвінавачанья загадзя згаварваюцца з абвінаваіцам аб пытаннях і адказах, а сьведкі абароны—з абаронцам. Трэба зрабіць так, каб з ліку сьведак былі аднадзьве сьмешныя, комічныя фігуры,—гэта ўносіць значнае ажыўленьне на судзе. Зрабіць іх комічнымі і сьмешнымі можна вельмі проста. Няхай яны адказваюць не да ладу, перапытваюць, блытаюцца, пачынаюць кожны адказ з адных і тых-жа слоў ці ўпарта адказваюць „нічога ня ведаю“, і тут-жа ўсё раскажваюць. Можна ўзмацніць уражаньне комічнага і ў вопратках, падвязаўшы хоць-бы хусткай шчаку. Але асабліва запаўняць сьмехам суд ня трэба. Трэба падпусьціць сьмешнага патроху, два-тры разы ў працягу ўсяго суду.

Падрыхтоўка да суда. На першым сходзе ўсе пералічаныя ўдзельнікі суда (апрача народных засядацеляў) вызначаюць, як у агульных рысах павінен прайсьці суд і хто што павінен гаварыць і як трымацца на судзе.

Абмеркаваўшы пасья першага сходу сваю ролю і ўвесь суд у сябе дома, усе праз дзень-два зьбіраюцца на другі сход. Тут усе разам праводзяць першую пробу суда: чытка абвінавальнага акту, дапрос абвінавачанага, сьведак і г. д. Пытаньні і адказы кожнага запісваюцца. Кожны дбае аб тым, каб найбольш поўна асьвятліць тэму суда: вызначае пытаньні, адказы, факты з жыцьця грамадзян данае мясцовасьці. Так-

сама, але толькі начыста праводзіцца і трэцяя проба. Калі ўдзельнікі адчуваюць, што яны яшчэ не падрыхтаваны да суду, можна назначыць яшчэ чацьвертую пробу, але асабліва расьцягваць падрыхтоўчы тэрмін ня трэба,—інакш усе астыгнуць і суд пройдзе слаба.

Падрыхтоўка насельніцтва. Адначасна з падрыхтоўкай суда павінна ісьці падрыхтоўка да яго і самога насельніцтва. Падрыхтоўка гэтая павінна быць у тым, каб перад усім насельніцтвам і памжлівасьці перад кожным грамадзянінам пытаньне, якое павінна вырашыцца на судзе, за гэты час паўставала досыць часта. Калі гэтае пытаньне цікавіць насельніцтва, то праз гэта будзе лягчэй дасягнуць пастаўленае мэты. Калі-ж насельніцтва мала прыкмячае пытаньне на судзе, то трэба натаўхнуць на гэта. Тут трэба скарыстаць усе магчымыя сродкі: насыценная газэта, калі яна ёсьць, хата-чытальня, гутаркі з асобнымі і некалькімі грамадзянамі і г. д. Але гэта трэба рабіць умеючы і асьцярожна, як быццам ненарокам. Гэта патрэбна для таго, каб кожны ўзяў у галаву пытаньне і так ці інакш да яго аднёсься. А ўжо на судзе, калі пытаньне будзе высьветлена з усіх бакоў і будзе вынесены прысуд, зложыцца агульнае ўражаньне.

Калі падрыхтоўка суда закончана і вызначаны дзень і час, робіцца абвестка аб наступным судзе. У абвестцы вызначаецца:

1. Над кім (чым) суд; скажам, суд над гандляром-спэкулянтам (імя, прозьвішча).

2. Дзе і калі (лепш у сьвята) будзе адбывацца суд.

3. Хто старшыня суду, хто абвінавайца і хто абаронца.

Абвестка расклеіваецца там-жа, дзе і афіша аб спектаклі. Калі памяшканьне дазваляе, добра запрасіць і суседзяў. Лепш рабіць суд на вольным паветры (зразумела, у летні час). Суды на сельска-гаспадарчыя тэмы трэба рабіць на сельска-гаспадарчых выстаўках, кірмашох увосень, пасля збору ўраджаю.

Калі сабраліся на суд і разьмясьціліся на адпаведных мясцох для публікі, на сцэну ці на памост выходзіць судовы распарадчык і прапануе выбраць ад прысутных народных засядацеляў у суд над (назваць тэму суда). Засядацеляў выбіраюць адкрытым галасаваньнем, падняцьцем рук. Калі засядацелі выбраны, яны ідуць у пакой суда. Суд пачынаецца, як і заўсёды, апавяшчэньнем судовага распарадчыка: „прашу ўстаць, суд ідзе“.

Суд—старшыня і засядацелі—выходзіць, за ім выходзяць абвінавайцы і абаронцы. Суд садзіцца. Садзяцца ўсе. Правядзеньне самага суду павінна адбывацца зусім сур'ёзна і ўрачыста, так, як быццам гэта быў і сапраўдны суд. Старшыня суда, сакратар і судовы распарадчык павінны весці суд, захоўваючы звычайна судовы парадак. Усе, і абвінавачаны, і сьведкі, і абаронца, і абвінавайца павінны падпарадкавацца загадам суду. Усе павінны адказваць на ўсе пытаньні (выключэньне можа быць, калі аб гэтым загадзя ўмоўлена). Увесь суд вядзе старшыня. Яму памагае

сакратар (чытае абвінавальны акт, дае спраўкі). Пасьля абвінавальнага акту дапытваюць абвінавачаных, потым сьведак. Калі абвінавачаны злысны злачынца, ня кепска прывесьці яго пад вартай—гэта зробіць уражаньне. Трэба, каб побач з старшынёй, абвінавайцам і абаронцам задавалі пытаньні (патроху) і народныя засядацелі. Вельмі вялікае ўражаньне робіць звычайна дапрос у пераможку, калі абвінавачанага ці сьведку дапытваюць то абаронца, то абвінавайца. Абвінавайца задае такія пытаньні, якія могуць давесьці віну абвінавачанага, а абаронца, наадварот, ставіць пытаньні так, каб перавесьці віну абвінавачанага на наўкольныя ўмовы, каб зьменшыць віну. Гэта робіць уражаньне барацьбы двух старон суду і зацікаўлівае прысутных, асабліва, калі допыт вядзецца гарача і спрытна.

Зразумела, і для таго, каб рабіць допыт упераможку, трэба загадзя падрыхтавацца. Пасьля допыту сьведак, калі перад судом у паказаньнях сьведак і абвінавачанага прайшоў увесь малюнак справы, абвясчаецца перапынак. Пасьля перапынку суд распачынае таксама, як і пачынаў. Пасьля перапынку ідуць прамовы абвінавайцы і абаронцы—тое, што называецца спрэчкамі старон. І абвінавайца і абаронца, пасьля першых асноўных сваіх прамоваў, могуць зрабіць, калі гэта патрэбна, невялікія дадаткі. І абвінавайца і абаронца павінны ўмець у часе суду ўлічаць настроі і адносіны публікі, умець у сваіх прамовах падтрымаць ці зьмяніць гэтыя настроі так, як гэта патрэбна. Пасьля гэтага даецца апошняе слова

падсуднаму. Гэты момант зьяўляецца вельмі адпаведным таму, што ён у апошні момант робіць моцны ўплыў на прысуд.

Калі падсудны прызнаецца і просіць палёгкі, абяцаючы паправіцца, можна чакаць палёгкі прысуду, калі падсудны ўпарта не прызнаецца ў злачынстве, палёгкі чакаць нельга. Зразумела, і гэтак апошняе слова падсуднага не павінна быць нечаканасьцю для суда, і яно павінна быць прадугледжана і апрацавана загадзя. Апошнім словам падсуднага канчаецца судовы разбор, і суд выходзіць на нараду. І зноў абвяшчаецца перапынак. Пасьля перапынку чытаюць прысуд. Прысуд слухаюць усе стоячы.

Прысуд кожнага агіт. і палітсуда павінен быць ясным і выразным. У выпадку, калі абвінавачаны прызнаўся, ён можа быць умоўным. У пачатку прысуду коратка паўтараюцца даказаныя на судзе абвінавачаньні, далей вызначаецца кара. Кара можа быць зьменшана з вызначэньнем прычыны (прызнаўся, абяцаў паправіцца, першая судзімасць і г. д.).

Наогул, у прысудзе, як і ў часе ўсяго разбору, трэба помніць асноўныя правілы пролетарскага савецкага суду—ня толькі пакараць, але і паказаць прычыны злачынства, паказаць, як гэтыя прычыны зьнішчыць, як з імі весьці барацьбу. Зразумела, калі судзяць ворагаў працоўных (кулака, спэкулянта, капіталістага), прысуд павінен быць суровым.

Калі ідзе суд па пытаньні сельскае гаспадаркі, санітарнай справы ці якой іншай, дзе патрэбны

спэцыялістыя, трэба прыцягваць агронома, доктара і г. д. у якасьці экспэрта.

У памяшканьні суду трэба зрабіць (расклеіць) асноўныя лёзунгі па данаму пытаньню. Ня кепска праз нейкі час пасля суду зрабіць лекцыю на тую-ж самую тэму.

Г Р Ы М

Мастацтва gryму вядома людзям даўным даўно. Навука дае нам весткі пра тое, што нават старадаўныя эгіпцяне (5-6 тысяч год таму назад) ужо добра ведалі gryм і карысталіся ім для розных мэтаў: калі хацелі зрабіць аблічча прыгожым, сумным (у адзнаку жалобы) ці радасным і г. д.

У нас gryм захаваўся бадай-што выключна толькі ў тэатры. Цяжка навучыцца gryміравацца па падручніку без належнай для гэтага практыкі. Лепш будзе gryміравацца той, хто для гэтага найбольш здольны.

Аматары, незнаёмыя з gryмам, вельмі часта проста тынкуюць свой твар і выходзіць звычайная маска.

Перш-на-перш трэба знайсці меру ў карыстанні фарбамі. Бязумоўна, трэба зьлёгка пакрыць твар, шыю і рукі цельнай фарбай, інакш пры сцэнічным асьвятленьні (асабліва электрычным) колер скуры будзе выглядаць блядым.

Чым больш яркае сьвятло, тым слабейшы павінен быць gryм, і наадварот, чым слабейшае сьвятло, тым павінен быць ярчэйшым gryм. Gryм павінен адпавядаць узросту, здароўю, характару, профэсіі, нацыянальнасьці, пары году (загар),

якасьці асобы дзеі (яго парокі, дабрачынства і г. д.). Прадстаўляючы гістарычных асоб, трэба захоўваць фотографічнае, портрэтнае падабенства.

Грыміравацца трэба яшчэ на пробах, бо позна ўжо думаць перад самым спэтаклем, які павінен быць грим.

Грым—гэта спосаб, з дапамогаю якога артысты зьмяняюць свой твар, накладваючы рознага колеру фарбы, цені, маршчыны і г. д., а таксама парык, бараду, вусы, выкарыстоўваючы, калі гэта патрэбна, і наклейкі. Адмаўляцца зусім ад гриму ня варта дзеля таго, што від артыстага, пры яго першым выхадзе на сцэну, пакідае першае і самае моцнае ўражаньне на глядача. Калі ў сялянскіх тэатрах выканаўца выходзіць са сваім тварам бяз гриму, сярод глядачоў адразу чуваць галасы: „дык гэта-ж наш Міхась“ і г. д., і глядач адразу становіцца няўважлівым.

Грым пераважна бывае наступнага колеру: 1) колер цела ясьнейшы, 2) колер цела цямнейшы, 3) колер кавы (цынамонавы), 4) вішнёвы (бакан), 5) блакітна-сівы, 6) чырвоны, 7) белы, 8) чорны.

Як самому прыгатаваць грим. Сьвіное ці авечае сала растапіць на малым агні, працадзіць, дабавіць белага воску, растапіць, добра разьмяшаць, палажыць патрэбнага колеру фарбу; мяшаючы, падаграваць да таго часу, пакуль фарба не разварыцца і разьмяшаецца канчаткова. Потым усё гэта вылажыць у парцэлянавую ці ў гліня-

ную паліваную пасудзіну і расьціраць парцэлянавай ці дубовай палачкай.

Колькасьць матэрыялаў: дзьве часьці фарбы на адну часць тлустасьці і воску.

Апрача ўсіх колераў фарбаў, трэба яшчэ мець: румян сухіх, пудру белую, тры пэндзлікі, тры растушоўкі, пухоўку (зайцаву лапку) для румян, вату, ручнік, дзьве чыстыя анучкі, какосавае масла, сала ці вазэліна, губную памаду, люстэрка, грэбень, шчотку, шпількі і розных колераў трэс (валасы, заплеченыя ў косы, якія расплятаюцца, адрэзваюцца колькі трэба і наклеіваюцца для вусоў і барады).

Пасьля грыму ня варта мыць твар, ня зьняўшы грыму спачатку салам, вазэлінам ці маслам. Мыць трэба цёплай вадой і пасьля твар папудрыць. Лепш усяго мыць твар на другі дзень ранняй.

Як грывіравацца. Перш-на-перш увесь твар лёгка намазаць вазэлінам для таго, каб скуру зрабіць мяккай і каб на ёй роўна лягла фарба. Мазаць твар вазэлінам перад грывам трэба і з боку гігіены: тлустасьць закрывае сітавінкі скуры, не прапушчае фарбы, і такім чынам актор забясьпечаны ад хваробы скуры (лішаі, прышчы).

Аднак, ня трэба намазваць вазэлін тоўстым пластом, бо тады фарба будзе сьцякаць. Калі ўсё-ж ткі залішне намазалі, трэба выцерці ручніком бадай на суха. Пасьля ідзе ўжо агульны фон фарбай цэльнага колеру. Фон накладаецца такім чынам: палачкай грыму або набранай на палец фарбай

(калі фарба ў пушачцы з перагародкамі) трэба правесці палоскі па ўсім твары адну з гары праз сярэдзіну ілба, нос, аж да верхняй губы; ад гэтай сярэдняй лініі—па дзьве на кожны бок ілба, па аднэй над бровамі, над вокам, на шчокі, падбародак. Пасьля адным з пальцаў (на лепш трэцім) размазаць усе лініі па ўсім твары так, каб ён увесь быў пакрыты роўным пластом фарбы, без усялякіх ясьнейшых і цямнейшых плям. Трэба сачыць, каб фон давесці на ілбу і скронях да самых валасоў; унізе на сквіцах і падбародку трэба фон „растушаваць“, каб зрабіць няпрыкметным пераход на колер шыі. Рэзкая лінія паміж фонам і шыяй ёсць вялікая хіба грыву.

Характэрны грыв жанчыны. 1. Хворы ці сумны жаночы твар. Трэба прыглядзецца да каго-небудзь хворага: чым яго твар розніцца ад здоровага.

Перш за ўсё агульным сумным, апушчаным выглядам. Усе рысы твару мяккія і кволыя. Калі параўнаць твар хворага з тварам сумнага чалавека, то будзе, што паміж імі шмат агульнага. Вось чаму, вывучаючы характэрны грыв, трэба і ў гэтым і ў іншых выпадках кіравацца аднымі і тымі-ж асноўнымі правіламі грыву.

Што-ж трэба зрабіць са сваім тварам для таго, каб надаць яму хворы ці сумны выгляд? Папершае, трэба падкрэсьліць самую галоўную рысу такога твару—гэта бледнасьць. Для хворага грыву ня толькі ня трэба румяніць твару, а наадварот, калі грыв скончаны, трэба добра запуд-

рыць свой уласны румянец. Другая розьніца паміж сумным і хворым тварам у параўнаньні са здравым—гэта бровы. На сумным твары яны заўсёды прыпадняты ў пераносіцы і лёгка спущаны да скроняў. Значыцца, трэба растушоўкай з цынамонавай фарбай падняць верхнюю часць бровы, а ніжні канец яе апусьціць. Потым трэба ўзяць на растушоўку блакітнай фарбы і ёй загрыміраваць вочы і апусьціць краі вачэй ля скроняў уніз. Ніжнія павекі трэба адцяніць мацней, чымся ў здоровага вока, палажыўшы пад ім лёгкаю блакітную цень. Тое самае трэба зрабіць і са ўсёй вочніцай. Апрача ўсяго гэтага, для таго, каб падкрэсьліць агульную худобу твару, трэба ніз носу і яго крыльлі лёгка пакрыць блакітнай фарбай. Скроні на шырокім твары пры хворым грыве трэба таксама злёгка засініць.

Губы пры сумным грыве трэба асьвяжыць чырвоным настолькі, каб яны на адлегласьці ня зьліліся з агульным тонам твару. А для хворага грыву губы зусім ня трэба чапаць, а калі яны



Мал. 10.

надта чырвоныя ад прыроды, то лепш нават лёгка затушаваць іх белай фарбай.

2. Малады дурнаваты твар. Самае характэрнае на дурным твары—гэта вочы і бровы. У

дурнога чалавека вочы круглыя, нявыразныя, як у лялькі, а бровы высокія, таксама круглыя, быццам зьдзіўленыя. Дзеля гэтага, на дурным твары ня трэба падводзіць вочы, як гэта робіцца ў маладым здаровым ці хворым грыве. Замест падводкі, на сярэдзіне верхняга і ніжняга павекаў трэба паставіць дзьве круглыя цынамонавыя кропкі, велічынёй з дробную гарошыну, а вочніцу нарумяніць, не накладваючы аніякіх ценяў. Канцы вачэй трэба цынамонавай фарбай падняць трошкі ўверх.

Бровы трэба падняць вышэй і закругліць, а для зусім дурнога твару можна іх зусім не рабіць: бязбровы твар выглядае асабліва дурным. Свае



Мал. 11.

бровы ў такім выпадку трэба замазаць белай фарбай, лёгка іх падрумяніўшы ў колер вочніц. Румянец у „дурным грыве“ трэба класьці толькі на шчокі, „яблычкамі“. Губы, пакрытыя чырвоным, таксама закругліць „банцікам“, падбародак таксама „яблычкамі“ зарумяніць. Добра ўпоперак носу (ніжэй сярэдзіны) палажыць цынамонавую рыску і растушаваць яе:

выйдзе кірпаты кароткі нос. Вушы абавязкова трэба нарумяніць.

3. Малады энэргічны твар. Бадай што ў кожнай п'есе ёсьць роля энэргічнай дзяўчыны

ці наогул жанчыны. Што-ж у такім выпадку рабіць са сваім тварам?

Спачатку зарумяніць увесь твар, потым пакрыць вочніцу зверху румян, бліжэй да носу, лёгкай цынамонавай ценью і адцяніць цынамонавай плямкай, якая ёсьць у кожнага ў кутку вока, ля пераносіцы. Вока падвесьці, як у здаровым твары, і растушаваць. Цяпер трэба прыглядзецца да броваў энэргічнага чалавека: якія яны ў яго простыя, выразныя, крыху нават суровыя. Значыцца, і вам трэба бровы выпрастаць, мацней падкрэсьліць і злёгка падвесьці да пераносіцы цынамонавай фарбай. Нос па горбіку пралажыць белай фарбай, а губы чырвонай, чуць-чуць падкрэсьліць іх рысы і больш выпрастаць.

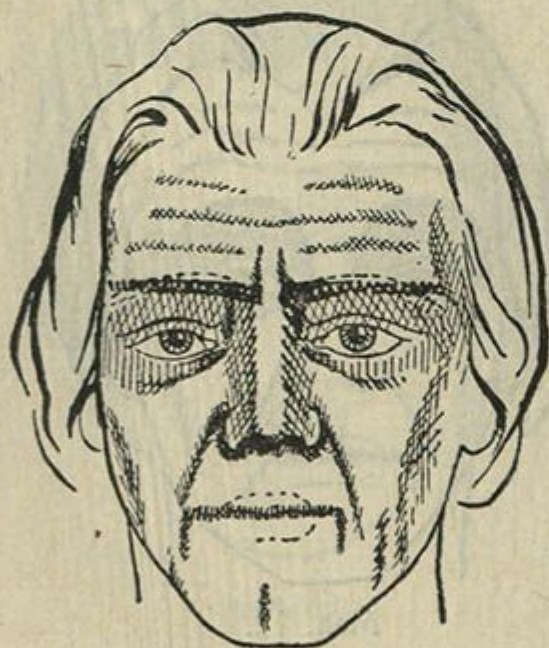
4. Старэчы добры грим. Куды горш з маладога твару зрабіць стары, ды яшчэ характэрны. Возьмем, для прыкладу, старэчы добры грим. Што тут трэба рабіць?

Спачатку трэба пагасіць маладыя вочы і праваліць іх. Для гэтага верхняе павека і вачніцу лёгка пакрыць роўна цынамонавай ценью, узяўшы для гэтага трошкі цынамонавай фарбы на палец, растушаваць па вачніцы. (Падводзіць вачэй ня трэба).



Мал. 12.

Ніжняе павека лёгка пакрыць чырвоным, потым цынамонавым і падкрэсьліць верхні край ніжняга павека ценкай цынамонавай лініяй. Бровы зрабіць круглыя, высокія ня вельмі яскравай цынамонавай фарбай. Губы пагасіць белай і краі іх апусьціць уніз цынамонавай фарбай, ад носу да куткоў роту палажыць маршчыны цынамонавай фарбай, таксама на ілбу і шчоках. Праводзіць маршчыны трэба па сваіх уласных, якія зьяўляюцца тады, калі ваш твар складаецца ў шырокую ўсьмешку. Маршчыны трэба заўсёды лёгка растушоўваць. Калі ўсё гэта зроблена, добра запудрыць увесь твар і, калі патрэбна сівізна, валасы пакрыць пудрай ці мукой.



Мал. 13.

5. Старэчы злосны твар. Чым-жа адрозьніваецца старэчы злосны твар ад добрага? Выразнымі і простымі лініямі і рысамі. Дзеля гэтага, калі грывіравацца злоснай, строгай старой, трэба выпрастаць бровы цынамонавай лініяй і падвесці іх да пераносіцы. Потым, таксама, як і ў добрым старэчым грыве, трэба праваліць вачніцу цынамонавай фарбай, пад-

чырваніць ніжняе павека, падкрэсьліць верхні край ніжняга павека і зрабіць цынамонавую цень ля пераносіцы ад броваў да куткоў вачэй.

Крыльлі носу для таго, каб завастрыць яго, трэба пацягнуць цынамонавай фарбай. Губы зрабіць вузкімі, ценкімі, пакрыць іх белай фарбай і апусьціць уніз. Пасьля гэтага абавязкова трэба правесці маршчыны ад носу да куткоў роту, на шчоках, на ілбу і ад броваў уверх над пераносіцай. Валасы папудрыць мукой ці пудрай, так-жа сама і твар, асабліва, калі трэба пагасіць свой уласны румянец.

6. Твар п'яніцы. Твар п'яніцы вызначаецца бледнатою, сіняватымі ценямі, чырвоным носам і агульнай асызасцю (мяшкі пад вачыма і г. д.).



УМОЎНЫЯ ЗНАКІ:



ЧЫРВОНАЯ ФАРБА



ЦЫНАМОНАВАЯ ФАРБА



СІНЯЯ ФАРБА

лініі, якія трэба замаляваць

Мал. 14.

Дзеля гэтага, калі грывіравацца п'яніцам, ня трэба румяніцца, а, наадварот, добра запудрыць твар, каб зрабіць яго блядым. Вочы падводзіць ня трэба, а замест таго пакрыць вочніцу і верхняе павека блакітнай ценню. Ніжняе павека трэба падмаляваць чырвонай фарбай, а верхні край яго—белай і падкрэсьліць яго цынамонавай

лініяй: выйдуць мяшкі пад вачыма. Бровы падводзіць ня трэба, канец носу і крыльлі пакрыць моцна чырвоным і да куткоў губ працягнуць ад яго маршчынкі цынамонавай фарбай. Губы трэба пагасіць белай фарбай, канцы іх апусьціць уніз цынамонавай фарбай. Валасы раскудлаціць і заблутаць і, калі трэба, пабяліць пудрай.

Характэрны грым мужчыны. Перад тым, як застанавіцца на кожным тыпе твару мужчыны



Мал. 15.

паасобку, трэба помніць, што ў адзнаку аджаночага гриму ў мужчынскім ніколі ня трэба залішне карыстацца румянамі і густа падводзіць вочы і губы. Мужчынскі твар па сваім характары і складзе заўсёды больш строгі і аднатонны. І калі на здаровым маладым твары шмат нарумяніць шчочкі, падмаляваць губы і падвесьці вочы, то грим выйдзе ня жывы, а як у лялькі. Што-ж

трэба зрабіць са сваім тварам для маладога хворага ці сумнага гриму?

Пакрыць вачніцу лёгкай блакітнай ценню і злёгка падвесьці вочы блакітнай лініяй, апусьціць уніз канцы ля скроняў. Таксама, толькі цынамонавай фарбай, апусьціць уніз і бровы ля скроняў, а канцы броваў ля носу падняць уверх.

Калі іграць хворага, напрыклад, сухотніка—пакрыць блакітнай ценню крыльлі носу зверху і да самага нізу. Губы ня трэба маляваць. Калі яны яскравыя ад прыроды, пагасіць іх белай фарбай. Трэба помніць, што хворы ці сумны твар ня трэба румяніць, а нават свой уласны румянец трэба гасіць пудрай ці мукой.

Малады дурны твар трэба рабіць так: падгатаваўшы твар да грыву, трэба пакрыць вельмі лёгкім пластом румян увесь твар, апрача гарбінкі носу. Дзеля гэтага, каб зрабіць дурны выраз вачэй і броваў, ня трэба падводзіць вочы так, як гэта робіцца ў іншых грывах, а замест гэтага палажыць пасярэдзіне верхняга і ніжняга павекаў круглыя цынамоновыя кропкі, велічынёй з гарошыну. Вочы ад гэтага выходзяць круглыя, зьдзіўленыя.

Бровы ў гэтым грыве трэба абавязкова закругліць і падняць як можна вышэй цынамоновай фарбай.

Калі свае бровы вельмы чорныя ці густыя, іх трэба замазаць белай фарбай і лёгка зарумяніць, каб зраўняць іх з агульнай афарбоўкай твару, а дурныя бровы намаляваць круглай лініяй трохі вышэй, чымся свае ўласныя бровы.



Мал. 16.

Апрача агульнага румянца, трэба сярэдзіну шчок нарумяніць „яблычкам“. Губы падмаляваць у шырыню, каб яны сталі тоўстыя, а ўпоперак носу ў ніжняй яго часьці палажыць цынамонавую няшырокую лінію і растушаваць яе: нос будзе ад гэтага задзёртым, кірпатым. Вушы і канец падбародка таксама трэба нарумяніць (мал. 16).



Мал. 17.

Для роляй маладых энэргічных мужчын грывіравацца трэба зусім інакш. Тут уся справа ў тым, каб даць выразны энэргічны малюнак вачэй і броваў (румянціць у гэтым грыве твару зусім ня трэба). Лёгка пакрыць цынамонавай ценню ўсю вачніцу, ценкай цынамонавай лініяй падвесьці вочы і растушаваць. Бровы падвесьці на сваіх простаі цынамонавай лі-

ніяй, таўсьцей ля пераносіцы і цяней па канцох. Каб зрабіць прасты нос, трэба белай лініяй працягнуць па горбіку і, калі трэба, пацямніць крыльлі яго цынамонавай фарбай. Губы асьвяжыць чырвоным, але ня вельмі яскрава, і ня робячы іх шырэй, чымся яны ёсьць. Вушы трошкі падрумяніць (мал. 17).

Цяпер пяройдзем да самага складанага тыпу мужчынскага грыву—да характэрнага старога

твару. Для пачатку спрабуем з маладога твару зрабіць добры старэчы.

Першае, чым адзначаецца стары твар ад маладога, гэта — бледнасьць фарбаў і цьмяны погляд. Для таго, каб дабіцца гэтага ад сваіх жывых і маладых вачэй, — трэба пакрыць усю вачніцу і верхняе павека роўным пластом цынамонавай фарбы; падводзіць вочы ў гэтым выпадку ня трэба. Замест падводкі пакрыць ніжняе павека цынамонавай фарбай, зьмяшаўшы яе з чырвонай і падкрэсьліць верхнія краі іх ценкай цынамонавай лініяй. Бровы для добрага старэчага твару зрабіць высокія, круглыя, цынамонавыя, але ня вельмі яскравыя. Губы лёгка пабяліць, канцы іх апусьціць уніз.

Цяпер застаецца правесьці маршчыны. Трэба помніць, што ў кожным старэчым грыме, ці гэта мужчынскі ці жаночы, маршчыны трэба класьці ня там, дзе прыдзецца, а там, дзе вызначаюцца вашы ўласныя, калі сабраць твар у гримасу ці ўсьмешку. Інакш маршчыны ў вас выйдуць ня так, як гэта бывае ў жыцьці, а дзеля гэтага і ўвесь грим выйдзе няжывы. Працягнуць дзьветры маршчыны на ілбу па сваіх уласных, а таксама на шчоках і ад крыльляў носу і куткоў роту. Рабіць усё гэта па мажлівасьці мякчэй, помнячы, што ў добрым старэчым гриме ўсе рысы павінны быць мяккімі, у параўнаньні з грывам старэчым строгім, дзе ўсё больш выразна, моцна і яскрава.

Цяпер аб валасох. Наогул, у спэктаклях трэба як мага менш карыстацца парыкамі. Папершае,

таму, што яны дарагія і на вёсцы іх цяжка да-
стаць, падругое, таму, што парык на невялікай
адлегласьці ад гледача робіць уражаньне няжы-
вых валасоў. Значыцца, ва ўсіх выпадках, дзе
гэта можна, трэба абыходзіцца сваімі валасамі.
У старых ролях запудрываць іх мукой ці пудрай,
чым, бязумоўна, дасягаецца ўражаньне сівізны.
Калі ў п'есе абавязкова патрэбна лысіна, то хоць-
нехаць прыходзіцца даставаць лысы парык. На-
дзяецца парык заўсёды з ілба і нацягваецца на

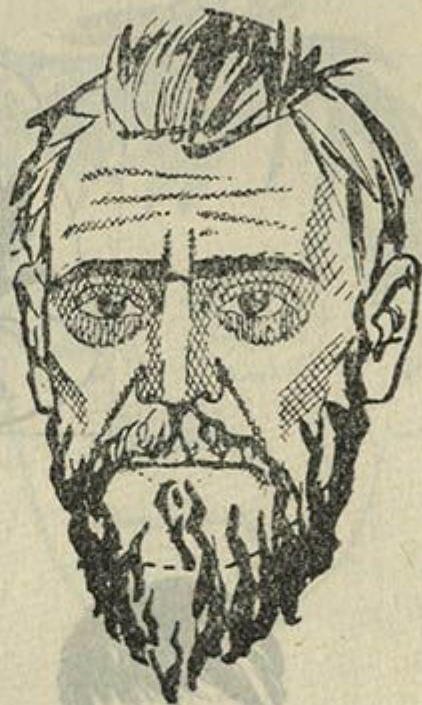


Мал. 18.

патыліцу і па краёх падклей-
ваецца асобным сьпірытусо-
вым лякам. Тыя месцы, на
якія кладуцца краі парыка, ня
трэба мазаць салам ці вазэ-
лінам дзеля таго, што тлустае
месца ляк не бярэ. Наогул,
падклеіваць парык трэба
вельмі ўважна, асабліва пры-
трымліваючы лоб анучкай да
тых часоў, пакуль ня прыкле-
іцца моцна, інакш парык
можа зьехаць на бок, а то і
зусім зваліцца ў часе спэк-
таклю. Трэба яшчэ помніць,
што калі прыходзіцца іграць у парыку, трэба асаб-
ліва асьцярожна карыстацца шапкай. Для барады
і вусоў, калі ў вас іх няма, а яны патрэбны па п'есе,
лепш усяго карыстацца так званым трэсам. Для
таго, каб прыгатаваць з трэсу бараду ці вусы,
трэба кусок трэсу растрапаць, прыдаць яму паль-
цамі тую форму, якая патрэбна, а потым пад-

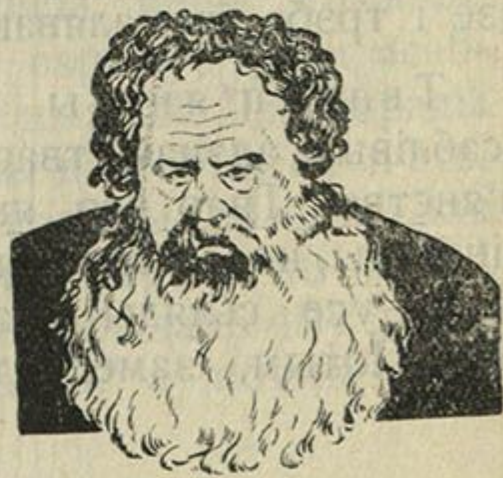
стрыгчы нажніцамі. Прыклеіваецца трэс таксама лякам, як і парык, а для сівізны трэба запудрыць мукой ці пудрай (мал. 18).

Строгі старэчы твар адрозьніваецца ад добрага ясна выразнымі рысамі. Дзеля гэтага, загрыміраваўшы вочы, краі павек і вочніцы, як у папярэднім грыве, трэба зьмяніць бровы. Замест круглых, добрых, зрабіць іх простымі, строгімі, таўстымі, таўсьцей у пачатку і цяней па канцох і злучыць іх ля пераносіцы цынамонавай фарбай. Нос зрабіць худым, пакрыўшы яго крыльлі цынамонавай ценню. Губы пагасіць белаю фарбай і выцягнуць іх у нітачку. Маршчыны палажыць так, як гэта было сказана вышэй, але трохі больш выразна, чымся ў добрым старэчым грыве, і паставіць дзьве кароткія маршчыны над пераносіцай. Калі нахмурыце бровы, то вы самі ўбачыце гэтыя маршчыны ў сябе на ілбу, дзе і трэба іх маляваць (мал. 19).



Мал. 19.

Твар п'яніцы. Трэба добра прыпомніць асаблівыя адзнакі твару чалавека, які прывык да п'янства. Твар яго як быццам месцамі апухшы, сіняваты, нос чырвоны. Дзеля гэтага трэба зьнішчыць усе сьляды свайго ўласнага румянцу пудрай. Потым, замест таго, каб падводзіць вочы,



Розныя тыпы.

пакрыць вочніцы і верхнія павекі блакітным, а ніжнія павекі—чырвоным. Верхнія краі ніжніх павек пакрыць белай фарбай і абвесьці цынамонавай лініяй. Броваў падводзіць зусім ня трэба, толькі трошкі падмазаць іх цынамонавай фарбай ля пераносіцы. Затое нос, крыльлі яго і кончык моцна наарумяніць. Ад носу да куткоў роту правесьці маршчыны. Губы пагасіць белым і кончыкі іх апусьціць уніз.



Мал. 20.

Валасы ў п'яным грыме трэба растрапаць, змачыць, адным словам, прыдаць ім растрапаны выгляд. Калі іграць старога п'яніцу, трэба іх запудрыць мукой ці пудрай (мал. 20).

В О П Р А Т К А

Рабіць свае вопраткі можна толькі тады, калі пад рукамі будуць выкрайкі і калі на вёсцы знойдзеца, хто можа кроіць і шыць.

Адзежа павінна адпавядаць таму часу, у якім адбываецца дзейства, нацыянальнасьці і характару асобы дзеі, яго ўзросту, яго профэсіі і клясе. Вопратка павінна ладзіцца з рэштай вопратак іншых выканаўцаў; так, напрыклад, было-б недарэчнасьцю надзець усіх у аднолькавыя спадніцы ці наогул у аднаго колеру адзеньне, калі гэта непатрэбна па п'есе.

Неабходна мець на ўвазе значэньне ўзору матэрыі і яе колер.

Кожны сьветлы колер робіць вясёлае ўражаньне, а цёмны і чорны—сумнае.

Сьветлы тон матэрыі адпавядае больш маладому ўзросту, а цёмны—старому. Аднатоннасьць характэрна для сур'ёзнасьці і вялічча.

Трэба мець на ўвазе, што вопратка на сцэне выглядае (у залежнасьці ад сьвету і адлегласьці гледача) заўсёды больш багатай, чымся зблізку. Сацін здаецца атласам, каляровы нямыты маміст (коленкор)—шоўкам, мультан—ваўнянай матэрыяй, фарбаванае пад золата і срэбра палатно—парчой.

Вось чаму для сцэнічных вопратак можна абы-
ходзіцца і без дарагіх матэрыялаў.

Палатно трэба браць шырынёй у 1 аршын
8 вяршк. (1 мэтр), як больш выгоды для кройкі.
Спосаб трафарэту растлумачаны вышэй.

Вопратку трэба ўмець насіць і да яе прывык-
нуць, надзяваць на пробах і ва ўсякім выпадку
на апошняй генэральнай пробе.

БУДОЎЛЯ І АБСТАЛЯВАНЬНЕ СЦЭНЫ

Існуюць вельмі і вельмі складаныя па сваім абсталяваньні тэатральныя сцэны, але такія сцэны магчымы толькі ў будынках, спэцыяльна прызначаных для тэатру. На вёсцы-ж, дзе тэатрам служаць выпадковыя памяшканьні: школа, гумно, хлеў, хата ці былы панскі дом, там і абсталяваньне сцэны павінна быць па мажлівасьці спрошчана. Такую вольную простую сцэну мы і апішам.

Сцэна наогул мае наступныя часткі:

1. Пляцоўка (сцэнічная пляцоўка, падмошкі ці падлога).

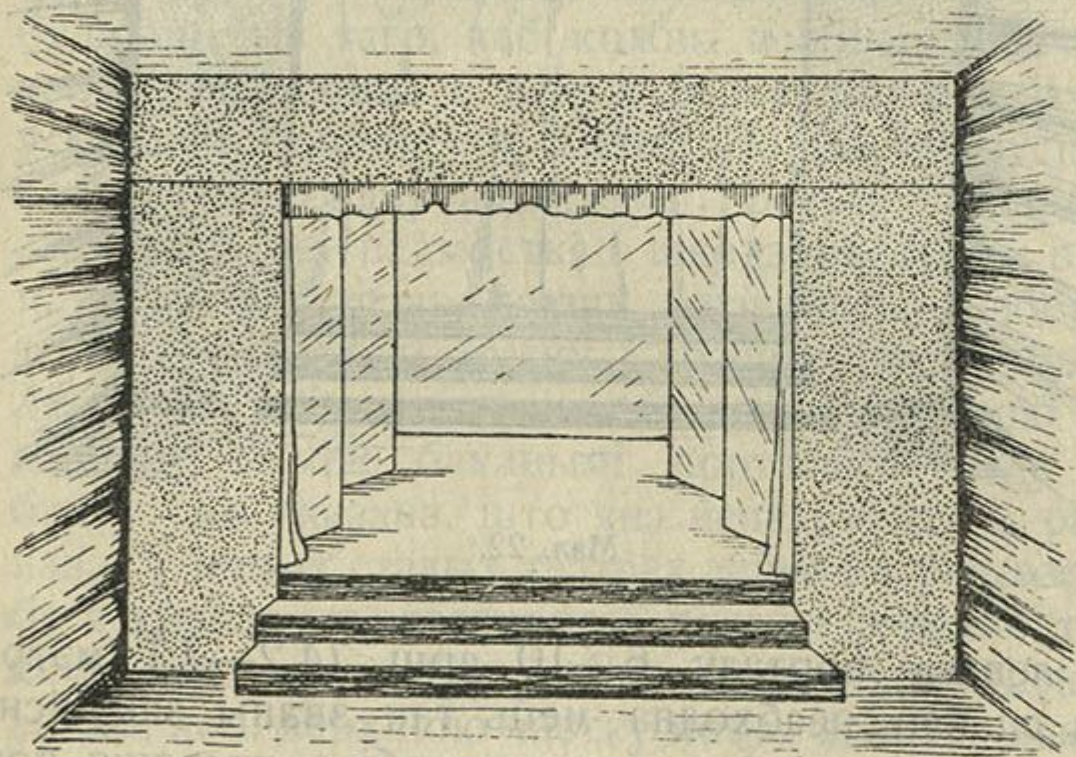
2. Портал (сьценка, якая аддзяляе сцэну ад публікі. Прастор-жа, зачынены ад публікі заслонай, называецца „вакном сцэны“).

3. Каласьнікі—верх сцэны, рыштаваньне, за якое прымацоўваюцца дэкарацыі—жэрдкі з блёкамі для падняцьця ўверх дэкарацый.

4. Заслона—запона з палатна ці іншага матэрыялу, што закрывае ад гледача нутранасьць самае сцэны, якая і відаць праз „вакно сцэны“, калі заслона адчынена.

Выгляд сцэны паказан на мал. 21 і 22. Што-ж тычыцца суфлёрскай будкі (для асобы, якая сядзіць у часе п'есы і шэптам падказвае словы ролі выканаўцу), то яна ў сялянскім тэатры непатрэбна.

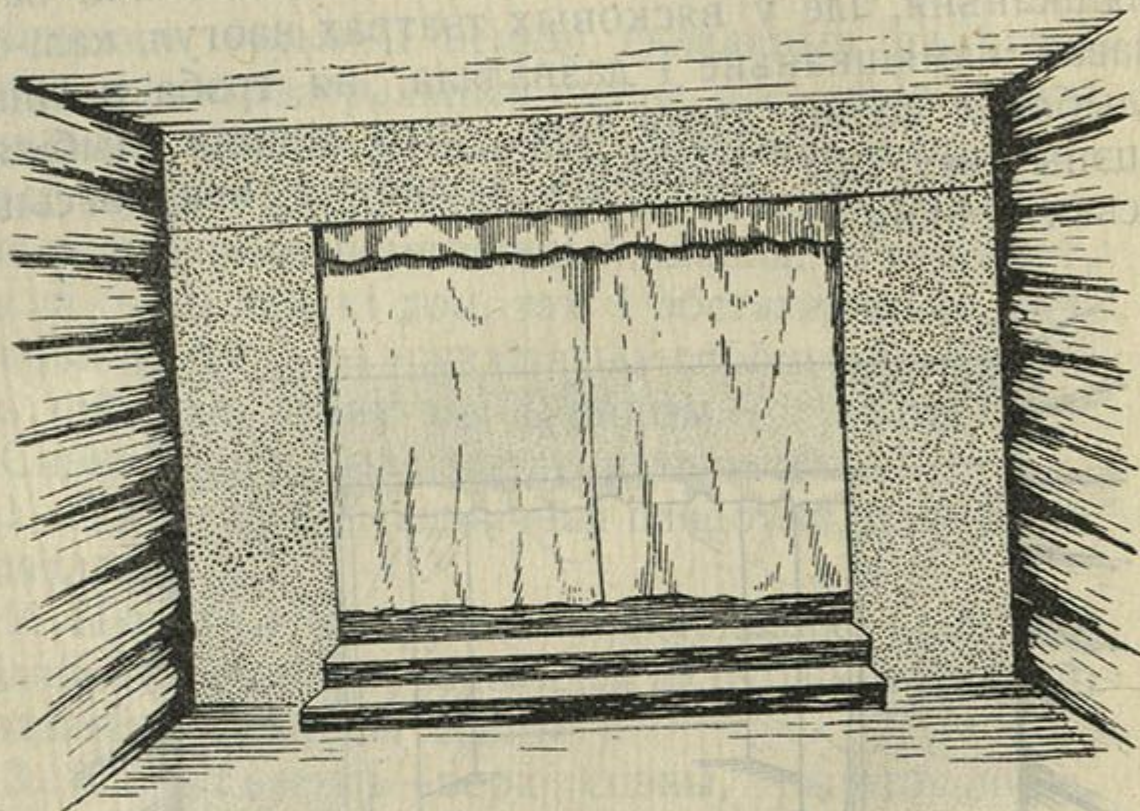
Дзеля таго, што аматары павінны добра ведаць свае ролі, суфлёр павінен толькі сачыць за выканаўцамі, быць на пагатоўе падказаць у выпадку, калі выканаўца запамятае. Суфлёр можа знаходзіцца за адным з бакавых порталаў на самай сцэне. Велічыня сцэны залежыць ад велічыні памяшканьня, але ў вясковых тэатрах наогул, калі-б нават памяшканьне і дазваляла, ня трэба рабіць глыбокае сцэны дзеля таго, што лішняя глыбіня сцэны заўсёды шкодзіць голасу і яскравасьці асьвятленьня.



Мал. 21.

У адносінах да разьмеркаваньня выканаўцаў на сцэне (мізансцэны) менш глыбокая сцэна выгадней. Чым сцэна вышэй, тым выгадней у сэнсе

выдалення верхніх дэкарацый і абсталяваньня, лепшага асьвятленьня, больш роўнамернага. Глыбіня сцэны ад порталу да задняй завесы павінна быць ня больш 6—7 арш. (4,2—5,6 мэтр.), вышыня сцэны ад падмосткаў да верхняга порталу 4—5 арш. (2,8—3,5 мэтр.) і шырыня ад правага



Мал. 22.

да левага порталу 6—10 арш. (4,2—7,1 мэтр.). За сцэнай неабходна мець так званыя закулісны прастор, дзеля гэтага лепш рабіць шырокія порталы і ва ўсякім выпадку шырыня іх павінна быць ня менш $1-1\frac{1}{4}$ арш. (0,7—0,9 мэтр.). Неабходна, каб за сцэнай быў выхад у другі пакой, дзе-б маглі адзявацца і грывіравацца выканаўцы. Такі пакой завецца акторняй. У акторні неабходна

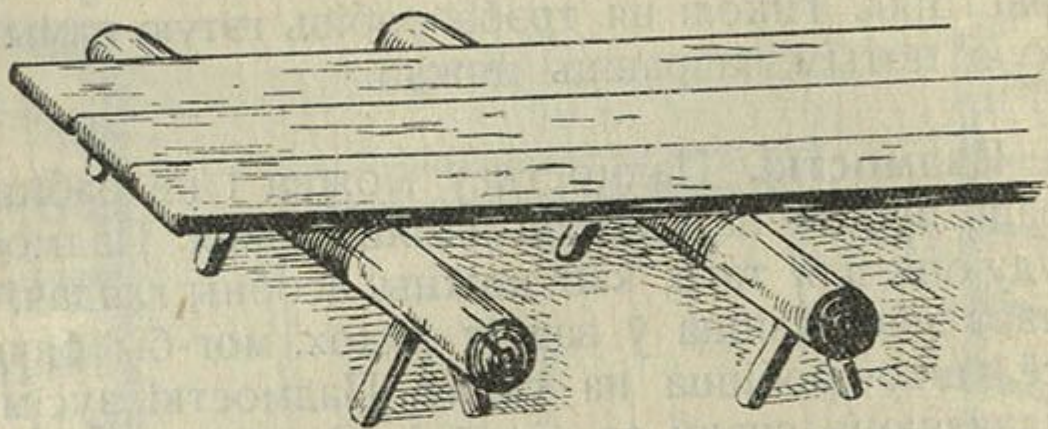
мець стол, люстэрка, табурэтку, а таксама вешалку ці цьвікі ў сьцяне, каб вешаць вопраткі.

Яшчэ лепш, калі за сцэнай не адны, а двое дзьвярэй. Трэба-ж са сцэны і на сцэну прыносіць мэблі, бутафорыю і рэквізыт, а часамі і дэкарацыі. Жадаючы мець найбольшую сцэну ў малым памяшканьні, часта забываюцца аб закулісным прасторы. Ніколі ня трэба рабіць гэтую памылку, якую потым паправіць цяжка.

Падмошкі. Падмошкаў можна і не рабіць, а граць проста на падлозе памяшканья. Падмошкі будуюць для таго, каб кожны асобны глядач, які нават знаходзіцца ў задніх радках, мог-бы бачыць усё, што робіцца на сцэне. Падмошкі зусім не аддзяляюць сцэну ад відоўні. Вельмі часта дзеці залязаюць на падмошкі і шкодзяць граць выканаўцам. Падмошкі даюць магчымасьць абсталяваць суфлёрскую будку і зрабіць рампу (шэраг лямпачак, разьмешчаных па пярэдняму краю падмошкаў паміж бакавымі порталамі) Але пра будку ўжо сказана, што яна непатрэбна, а рампа нават у іншых сталых тэатрах даўно ня ўжываецца, бо яскравае асьвятленьне з падлогі (з падмошкаў) псуе твар выканаўцаў. Яна кідае лішнія цені на шчокі, лоб, верхнюю частку носу і яскрава асьвятляе зьнізу падбародак.

Замест падмошкаў (насьцілка падлогі над падлогай) лепш паступова падняць падлогу відоўні ці ў канцы відоўні зрабіць падмошкі для глядачоў, ці зрабіць лаўкі, якія паступова павышаюцца. Як зрабіць сцэнічныя падмошкі—гэта ве-

дае кожны цясьляр, ды і большасьць сялян, якія насыцілалі ў сваіх хатах падлогі. Але калі мець ня сталую, а разборную сцэну, то трэба ведаць, што дошкі трэба насыцілаць не на козлы (мал. 23), а на станкі (мал. 24). Дошкі зьбіваюцца ў шчыты (мал. 25).



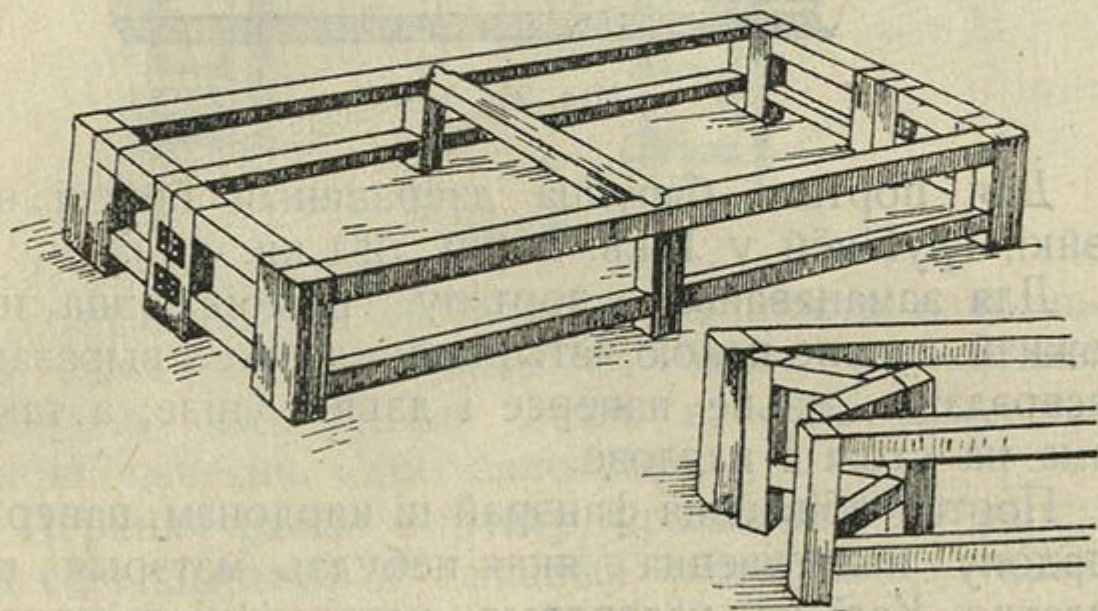
Мал. 23.

Станок робіцца ў шырыню 2 арш. (1,4 мэтр.) і даўжынёю 4 арш. (2,8 мэтр.). Дошкі бяруцца грубінёй у 1 вярш. (4 см.). Ёх трэба стругаць вельмі ўважна. Калі падмошкі будуць насыцілацца ў выглядзе падлогі, не на бэльках, а на козлах, то трэба мець на ўвазе наступнае:

Паставіць большы лік козлаў, каб дошкі нягнуліся. Насыцілаючы падлогу, трэба пакідаць паміж дошкамі шчыліны, ці пракладаючы на мясцох злучэньня з козламі паперу, анучы ці войлак, каб падмошкі ня скрыпелі. Калі шчыльна насыцілаць дошкі, бяз шчылін, трэба, каб краі ня скрыпелі, памазаць іх мылам. Вышыня падмошткаў павінна знаходзіцца ў залежнасьці ад велічыні відоўнай

салі, але ва ўсялякім выпадку ня вышэй 1 арш. 6 вяршкоў (0,98 мэтр.).

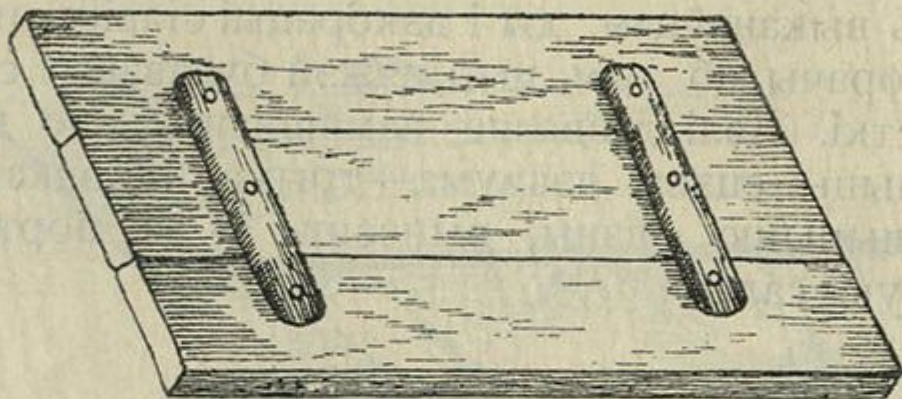
Звычайна падлога сцэны насыцілаецца на вышыні 1 ці $\frac{3}{4}$ арш. (0,7 мэтр.—54 сантым.) ад падлогі відоўнай салі. Будаваць падмошкі, якія павышаюцца да задняга канца сцэны, ня варта, дзеля таго, што на пукатай падлозе ня выгодна хадзіць выканаўцам, ды і дэкарацыі ставіць цяжэй, не гаворачы аб тым, што цяжэй будаваць і самыя падмошкі. Калі дазваляе памяшканьне, то добра закончыць сцэну дзьвума—трыма ўсходкамі ва ўсю шырыню сцэны, вынесшы іх за портал у відоўную салю.



Мал. 24.

Портал. Портал ставіцца ва ўсю шырыню пакою (відоўнай салі). Портал дзеліць сцэну ад відоўнай салі. Гэта, так сказаць, перагародка з вынятай сярэдзінай, якая закрыта заслонай.

Портал складаецца з чатырох „горызонтальных“ (паземных) брускоў і чатырох ці шасьці (у залежнасьці ад шырыні бакавых яго частак) „вэртыкальных“ (простаўных) брускоў; (мал. 26) першыя мерай ва ўсю шырыню відоўнай салі, а другія—ва ўсю яе вышыню.



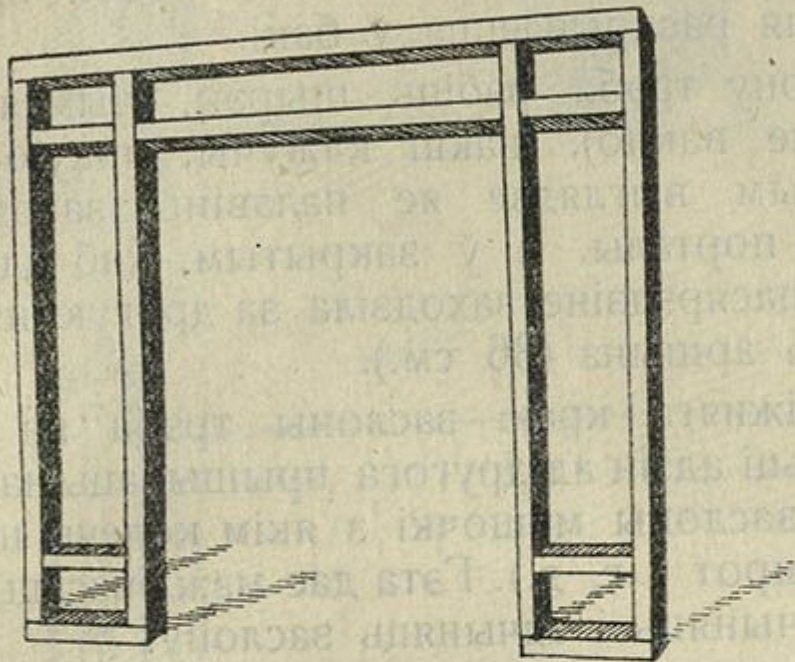
Мал. 25.

Для портала бяруцца дзеравяныя брускі ці рэйкі, грубінёй у 1 кв. вярш. (20 кв. см.).

Для замацаваньня portalу прыбіваюцца на кожнай сыцяне пакою чатыры дошчачкі з выразам пасярэдзіне, дзьве наверху і дзьве ўнізе, а таксама на столі і падлозе.

Портал абіваецца фанэрай ці кардонам, паверх кардону нацягваецца якая-небудзь матэрыя ці палатно. Калі не каляровыя матэрыі ці палатно, то фанэру ці матэрыю фарбуюць клеёвай фарбай (цёмна-шэрай ці іншай). Можна портал абіць і рагожай, але тады асабліва трэба зьвярнуць увагу на асьцярожнасьць з лямпамі, якія асьвятляюць сцэну, каб ня было пажару. Прыбіраць портал надпісамі, плякатамі і г. д. можна

дапусьціць у часе сходаў, пасяджэньняў і нарад, але ў часе спектаклю лепш прыбраць сьцены відоўнай салі, а не портал, каб не адварочваць увагі глядача ад таго, што робіцца на сьцене.



Мал. 26.

Портал можна зрабіць і зусім проста: павесіць два палотнішчы матэрыі па баках ля сьцяны пакою, а зьверху, ля столі, ва ўсю шырыню пакою, павесіць адно палотнішча.

Верхняя рамка portalу, прыкладна, 12 вярш. (53 см.) шырыні, а бакавыя рамкі 1—1¹/₄ арш. (0,7—0,9 мэтр.).

Заслона. Заслону трэба рабіць з тканіны, якая не прапускае сьвятла. Калі яе няма, то трэба пад рэдкую тканіну падлажыць подшыўку. Заслону, бязумоўна, можна зрабіць з якога хочаш матэрыялу: з палатна, бязі, мультану, сукна

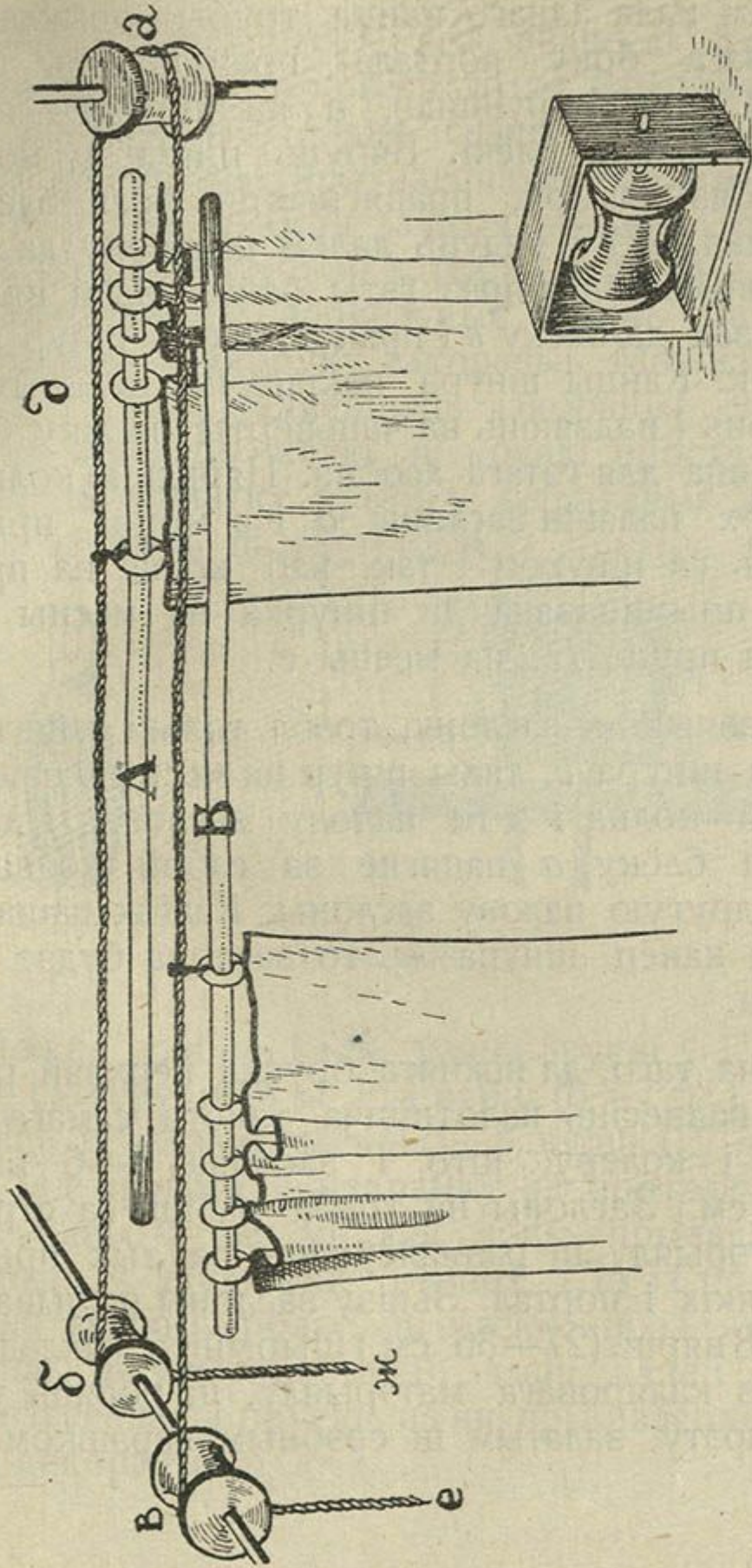
і нават з рагожы. Заслона бывае ў выглядзе шторы, якая падымаецца ўверх зборкамі ці скручваецца, а таксама разыходзіцца ў бакі, ці цалком падымаецца і апушчаецца, калі памяшканьне высокае. Самай лепшай заслонай трэба прызнаць тую, якая раскрываецца ў бакі.

Заслону трэба рабіць шырэй, чымся пасторсцэны (яе вакно), інакш кажучы, такую, каб у раскрытым выглядзе яе палавіны заходзілі за бакавыя парталы, а ў закрытым, каб адна з яе палавін пасярэдзіне заходзіла за другую ня менш, як на $\frac{1}{2}$ аршына (36 см.).

Да ніжняга краю заслоны трэба на нейкай адлегласьці адзін ад другога прышываць на задняй старане заслоны мяшчкі з якім-колечы цяжарам (пясок, шрот і г. д.). Гэта дае мажлівасьць больш удала зачыняць і адчыняць заслону.

Да верхняга краю заслоны прышываюць моцныя колцы (дзеравяныя, мэталічныя) або петлі дроту на нейкай адлегласьці адно ад другога, у залежнасьці ад шырыні заслоны.

За верхнім парталам прымацаваць два жалезныя пруты грубінёй у палец: першы ад партала на вяршкі 3 (13 см.), а другі на адлегласьці 2—3 вярш. (9—13 см.) ад першага, у залежнасьці ад вагі заслоны і грубіні колцаў. Пры больш шырокай заслоне можна пруты замяніць жалезнымі трубамі ў 1—1 $\frac{1}{2}$ цалі (25—38 мілім.) верхняга папярэчніка. На пруты (ці трубы) надзяваюцца палавіны заслоны, адна палавіна—на адзін прут, другая—на другі.



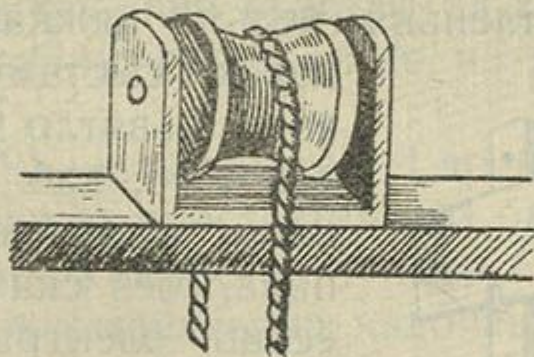
Мал. 27.

Потым каля аднаго канца трубы (прыкладам, да правага боку портала) прымацаваць блёк (шпулька, якая круціцца), а на другім — адзін падвойны ці два блёкі. Бяруць шнур ці моцны шпагат бяз вузлоў, працягваюць праз блёк б (глядзі мал. 27) і вядуць далей па верху да блёку а, прапусьціўшы праз гэты блёк, далей вядуць шнур назад да блёку в і прапушчаюць шнур праз гэты блёк. Канцы шнура пакідаюць вольнымі ці завязваюць і надзяюць на чацьверты па ліку блёк, які ставіцца для гэтага асобна. Пярэднія колцы ў абедзьвюх палавін заслоны д і з моцна прымацоўваюць са шнуром і так, каб колца на пруге А было прымацавана да шнурка на месцы д, а колца на пруге Б—на месцы з.

Каб зачыніць заслоны, трэба толькі пацягнуць за канец шнура е, тады шнур на месцы д пацягне за сабой колца і з ім палову заслоны, і далей шнур па блёку а пацягне за сабой колца на месца з другую палову заслоны. Калі-ж пацягнем цяпер за канец шнура ж, то заслона будзе раскрывацца.

Апрача таго, да ніжняга бруска верхняй рамы портала падвесіць палотнішча такога самага матэрыялу і колеру, што і заслона, 5—6 вярш. (22—26 см.). Заслоны ня трэба рабіць са стракатага матэрыялу ці размалёўваць па тых прычынах, па якіх і портал. Зьнізу заслоны нашываюць край 6—8 вярш. (27—36 см.) шырыні з накладным узорам з каляровага матэрыялу, ці робяць узор па трафарэту, залатым ці срэбным парашком. ■

Верх сцэны. Калі для падвескі дэкарацый цяжка зрабіць каласьнікі, то за бакавымі порталамі на пярэднім пляне сцэны ў яе куткох і на заднім пляне прымацоўваецца па пары жэрдак. А ўверсе гэтыя простастаныя жэрдкі злучаюцца паміж сабой паземнымі чатырма жэрдкамі, да якіх прымацоўваюцца папярэчныя брускі. Да іх прывешваюцца за вяроўку дэкарацыі. Можна на мясцох, дзе трэба падвешваць дэкарацыі, ушрубкоўваць ці забіваць калкі ці кручкі проста ў столь пакою, ці спачатку прыбіць дзеравяныя дошчачкі і ў іх забіваць ці ўшрубкоўваць калкі ці кручкі.

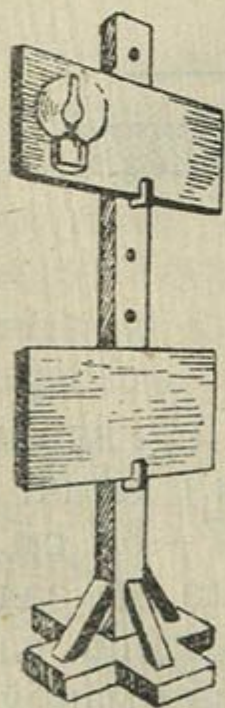


Мал. 28.

Можна зрабіць і так: узяць брускі ў $1\frac{1}{2}$ вярш. (6—7 см.) грубінёй ці $1\frac{1}{2}$ вярш. (6—7 см.) дошкі і прыбіць іх на адлегласьці 6—8 вярш. (27—36 см.) адзін ад другога ў напрамку ад портала да задняй сьцяны, а над імі для моцы прыладзіць папярэчныя ў двух-трох мясцох. Да іх прымацоўваюцца вісячыя ролікі (ці блёкі), праз якія праходзяць шнуры (вяроўкі); адзін канец вяроўкі прывязваецца да бруска, на які прыбіваецца верхні край дэкарацыі.

У памяшканьнях высокіх (як, напрыклад, гумно), калі ад верхняга краю портала да столі ці страхі яшчэ аршын 4 і больш (2,8—3 мэтры), то на адлегласьці 2-3 арш. (1,5-2 мэтр.) ад столі ці страхі паралельна порталу кладуцца бэлькі, а на верх іх насыцілаюцца брускі (4—4 вярш.) (13—18 см.) адзін ад другога). Гэты насыціл завецца каласьнікамі сцэны. Робяцца яны моцна, каб па іх можна было хадзіць, калі гэта патрэбна. Блёкі (ролікі) не падвешваюцца да іх, а ставяцца (гл. мал. 28).

Асьвятленьне сцэны. Дасягнуць добрага асьвятленьня вельмі цяжка: трэба нарыхтаваць цэлую сыстэму асьвятленьня, падаваць сьвятло зверху з сафітаў, а для таго, каб узмацняць ці зьмяняць яскравасьць сьвятла паступова, без скачкоў, трэба мець (дзе ёсьць электрычнасьць) разьмеркавальную дошку (рэостат).



Мал. 29.

Для невялікай сцэны даволі мець адзін-два верхніх сафіты і па два бакавых на кожным баку шчытка.

Трэба сьвятло разьмеркаваць так, каб яно ня кідала ценяў на дэкарацыі. Што-ж тычыцца зьмены сілы і колеру сьвятла ў часе дзеі, то гэта ў сялянскіх тэатрах можна дабіцца толькі тады, калі ёсьць электрычнае асьвятленьне і чалавек знаёмы з электрычным асьвятленьнем (электра-манцёр).

Сафіт—гэта выгнуты з бляхі ці лістовага жалеза жолаб ці дзьве дошкі, дзе зьмяшчаюцца лямпачкі. Дошкі ў сярэдзіне абшываюцца белай бляхай, каб яна адбівала сьвятло.

Сафіт падвешваецца ўверсе сцэны, як і дэкарацыі, так што яго можна падымаць і апускаць, чым і разьмяркоўваецца сьвятло. Даўжыня сафіту павінна быць роўнай адлегласьці паміж бакавымі порталамі. Першы сафіт вешаецца, адступіўшы ад верхняга portalу, другі на сярэдзіне сцэны, рэшта на адлегласьці 2-3 арш. (1,5-2 мэтр.) адзін ад другога.

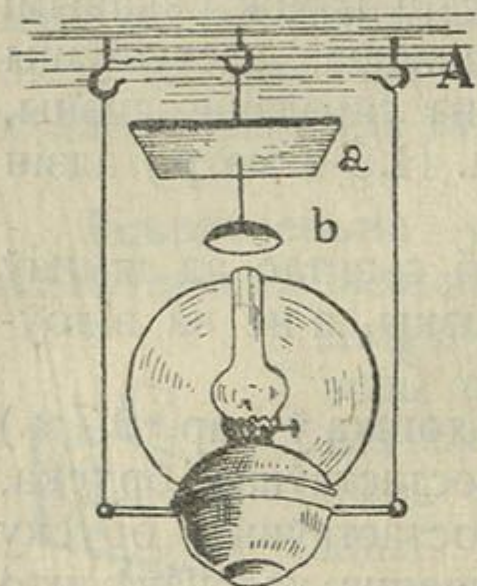
Сафіты вешаюцца так, каб сьвятло ад лямпаў было накіравана ў глыбіню сцэны, а не на відоўную залю.

Шчыток (гл. мал. 29)—гэта дошка ў 1 ар. (0,7 м.) у шырыню, прыложаная да простагаўнага бруска, прымацаваная накрывж. У простагаўным бруску робяцца дзюры, у якія ўстаўляецца калочак, што падтрымлівае дошку, такі-ж калочак у сярэдзіне дошкі для роўнавагі; тады дошку можна падымаць вышэй і апускаць ніжэй, колькі гэта патрэбна.

Для большай моцы можна ззаду дошкі прыбіць скобку, ахапіўшы простагаўны брусок, і калочак зрабіць даўжэйшым, каб скобка апіралася на яго канец, а дзюрыкі тады ў бруску трэба рабіць наскрозь. Звычайна-ж дошка шчыток прыбіваецца наглуха. На дошку-шчыток вешаецца адна ці дзьве лампы і ззаду лампы рэфлектар з белай бляхі.

Бязумоўна, можна абыйсьціся адным верхнім сафітам, паставіўшы адну электрычную лямпу ў

500 сьвечак ці падвесіўшы да столі адну газавую лямпу „Молнія“ і нават не за порталам, а перад ім. Калі лямпа газавая, то трэба над шклом павесіць бляшаны ліст, а над ім, чуць адступіўшы ад столі, азбэставы ліст, каб ня здарылася пажару ад нагрэву (гл. мал. 30).



Мал. 30.

Перамена сілы і колеру сьвятла робіцца пры дапамозе рамак з каляровым шклом, ці прамасьленай паперай, якія вешаюцца перад сафітам. У часе дзей падымаюць і апускаюць гэтыя рамы, дасягаючы пажаданага эфэкту. Можна зрабіць перад лямпамі з празрыстай шоўкавай матэрыі тры заслоначкі: блакітную, чырвоную і шэрую; гэтыя заслоначкі ро-

бяць таксама, як і папярэдняю заслону. Шкло фарбаваць сьпірытусовым каляровым лякам ці наступным саставам: на 4 часткі сьпірытусу па вазе адну частку смалы (шэллаку), распусьціць, працадзіць і дабавіць анілінавай фарбы.

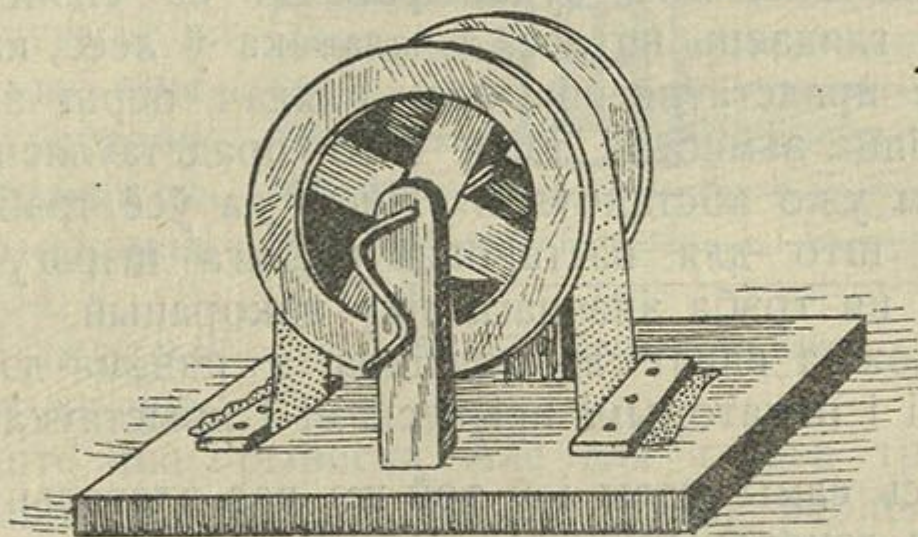
За кулісамі, на выпадак пажару, трэба мець бочку з вадой і мачальную швабру (мокрай швабрай лепш усяго тушыць), а таксама і пясок.

Сцэнічныя эфэкты. Дождж—стукаць ногцямі па сухой дошчачцы ці перасыпаць у мэталічным сіце жменю сухога гароху.

Звон—біць мяккай калатушкай па мядзянай місе.

Гром—выгінаць і варушыць вялікі ліст жалеза, што крыюць дах, біць у вялікі бубен ці па надутым пузуры.

Вецер—круціць барабан з нацягнутым на ім шоўкам ці новым (нямытым мамісам—коленкорам) (гл. мал. 31).



Мал 31.

Выстрал—ударам палкі аб падлогу. Звычайна ўдараюць аб падлогу аткосам.

Прыбой хваляў—шлёпаць мокрым куском палатна аб падлогу.

Оркестр і хор—замяняюць гукамі грамафона. Зачыняючы трубу грамафона анучай, можна дасягнуць уражаньня—„блізка“, і „далёка“.

Маланка—дасягаецца спосабам злучэння двух канцоў электрычных правадоў, якія канча-

юцца вуглямі, што карыстаюцца для дугавых ліхтароў, а таксама палячы стужачкі магнія.

Па жар—упадабляецца бэнгальскім агнём.

Дэкарацыі. Захапляцца дэкарацыйнай абстаноўкай ня варта. Ня трэба забывацца на тое, што значэньне дэкарацыі толькі ў падмозе актору. Глядач ідзе глядзець ня толькі надворны бок спэтаклю, але галоўным чынам пабачыць і палухаць тое, што будзе рабіцца на сцэне. Мы ідзем глядзець ня лес, а чалавека ў лесе, калі на сцэне прадстаўляецца лес. Глядач перш за ўсё цікавіцца зьместам таго, што прадстаўляецца, а потым ужо абстаноўкай. Перш за ўсё трэба ведаць, што для п'ястэнавак цэлага шэрагу п'ес зусім ня трэба значнага ліку дэкарацый.

Можна нават абыходзіцца з пяцьма дэкарацыямі і некаторымі прывескамі і прыстаўкамі.

Вось самы малы і ў той-жа час здавальняючы набор дэкарацый:

1. Відавая—з рэчкай, лугам і лесам удалі.
2. Пакой бедны.
3. Пакой багаты.
4. Хата.
5. Лес.

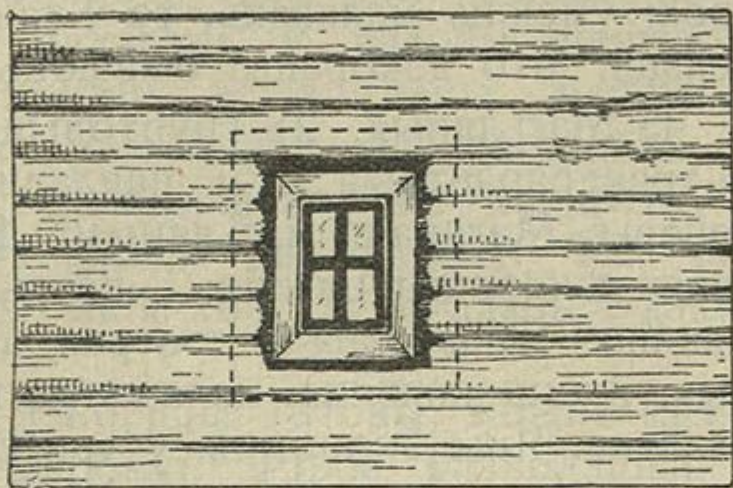
Прыстаўкі і прывескі наступныя: 3 дрэвы (хвоя, бяроза, яблыня), 3 кусты, 3 пні, клюмба з кветкамі, 2 платы, ганак, 2 беражкі, 2 навесных вакны для беднага пакою, паліца для хаты, буфэт, шафа, гадзіннік, 2 карціны, печка, камінак, ляжанка.

Прывешваючы вокны, паліцы, можна зусім зьмяніць выгляд дэкарацыі. З хаты можна, такім чынам, зрабіць пакой у панскім доме. Даючы ў пакоі розныя вокны і прывескі, можна, не мяняючы дэкарацыі, зрабіць некалькі іншых.

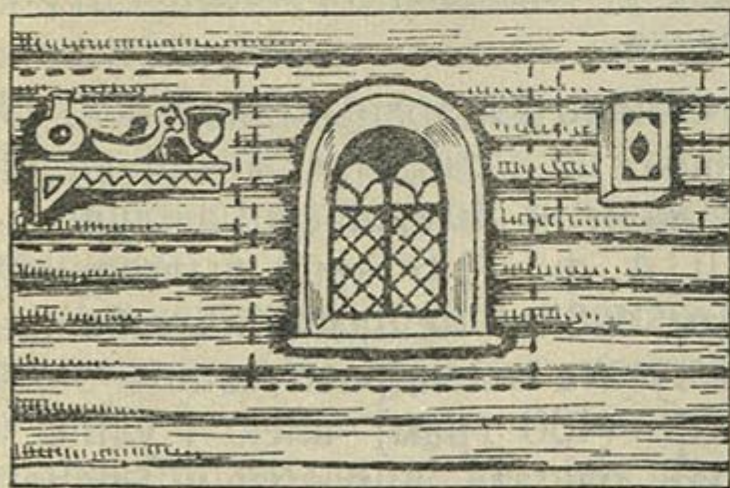
Лясную дэкарацыю можна зьмяніць у садовую, прыладзіўшы прыстаўкі: плот, кусты і г. д.

Спосаб прывесак і ўстаноўка прывесавак паказаны на мал. 32, 33, 34.

Прывеску здалёку не пазнаць, што яна прывеска. Але для гэтага трэба, калі навокал малюнка шырокі шлях, рабіць на шляху фон такога-ж колеру, што і заднік.



Мал. 32. Прывешана вакно.



Мал. 33. Прывешана: вакно, палічка, шафка—пісанья.



Мал. 34. Кручок, загнуты з дроту, адным канцом зачэпляецца за прывеску, а другі пратыкаецца ў заднік.

Прыстаўкі прыбіваюцца касякамі (глядзі касяк у малюнках дэкарацый). Касякі павінны быць розных памераў дзеля таго, што розных памераў бываюць і прыстаўкі.

Калі знойдуцца на вёсцы аматары, якія хоць трохі ўмеюць маляваць, то ў такім выпадку трэба ведаць, што дэкарацыі бываюць:

1) Масьляныя, 2) грунтовыя, 3) акварэльныя, 4) транспарантныя і 5) накладныя з матэрыі ці паперы. Маляваць масьлянымі фарбамі ня варта, такія дэкарацыі цяжкія і нятрывалыя (хутка ламаюцца). Звычайна у тэатрах дэкарацыі грунтовыя, інакш кажучы, маляваныя на загрунтаваным палатне. Яны эакономны ў сэнсе палатна, бо можна маляваць дзьве розныя дэкарацыі на адным і тым-жа палатне, з аднаго і другога боку. Дэкарацыі можна маляваць на палатне, кардоне, бязі, мешкавіне і нават рагожы.

Грунт робіцца так: на 1 вядро гарачай вады 2 ф. (0,8 кілё) добрага сталярнага клею; размяшаць, закіпяціць і ў мешаніну прыбавіць крэйды да гушчыні малака.

На квадратовы сажань дэкарацыі ідзе $\frac{1}{2}$ —1 ф. (0,2—0,4 кілё) фарбы ці крэйды, $\frac{1}{6}$ — $\frac{1}{4}$ вядра (2-3 літры) клеёвай вады, у залежнасьці ад гушчыні гэтай сумесі. Ці 4 ф. (1,6 кілё) пытляванай мукі заварыць варам, зьбіць мешалкай, прыбавіць $\frac{1}{2}$ ф. (200 грам) жоўтага мыла, распусьціць, зноў зьбіць асобна 1 ф. (400 грам) клею і ўліць у муку, працерці праз рэшата і разбавіць вадой да гушчыні малака. Потым дабавіць 1-2 ф.

(400—800 грам) крэйды. Уся мешаніна з вадой павінна даць адно вядро.

Палатно разаслаць на падлогу і прыбіць цвікамі па краёх.

Грунтуецца палатно пэндзлямі. Калі грунт падсохне, тады робяць вуглем контуры малюнку.

Хто ня ўмее маляваць у вялікім маштабе, спачатку трэба зрабіць эскіз (накід, першапачатковы малюнак), разьдзяліць на квадрацікі, а потым і палатно, разьдзяліўшы на квадраты,— перамалёўваць з квадрата на квадрат. Так робяць і дэкоратары, якія хочуць перадаць у дэкарацыі эскіз.

Калі контуры дэкарацыі гатовы, можна маляваць належнымі фарбамі. Фарба разводзіцца ў клеёвай вадзе. (На 1 вядро (12 літраў) гарачай вады $1\frac{1}{4}$ ф. (0,5 кілё) сталярнага клею, 3-4 лыжкі гліцэрыны і трошкі крэйды).

Фарбы для дэкарацыі: крэйда ў парашку, охра сьветлая, залацістая охра, сіена натуральная, сіена жоўтая, мумія чырвоная, крон сьветлажоўты, крон аранжавы (памяранцавы), сурык, кінавар, бакан, косьць ці сажа, ультрамарын, біруза, тур, зелень цёмная, зелень дэкарацыйная, браўншвэйн, мілёры сіні, бяліла.

Можна, малюючы дэкарацыі, карыстацца трафарэтам.

Бярэцца кардон ці прамасьленая папера (лакам ці маслам). На кардон намаляваць узор, палажыць на цвёрдую дошку ці тоўстае шкло, выразаць па ўзору ўсе месцы, за выключэньнем кусочкаў сувязі.

Гэты трафарэт накладваюць на палатно і, прытрымліваючы левай рукой, а правай—пэндзлем змочаным фарбай,—набіваюць узор, пастукваючы пэндзлем. Мазаць ня трэба, інакш будуць пад трафарэтам залівы, і малюнак ня выйдзе чыстым. Такі трафарэтны спосаб ідзе і для грунтовых дэкарацый, і для акварэльных, і для вопратак.

Фарба разводзіцца на клеёвай вадзе (на 1 пуд (16 кілё) вады— $1\frac{1}{8}$ ф. (450 грам) клею). Клей трэба развесці асобна і падліваць з разьлікам, каб узяўшы паміж пальцамі і іх сьціснуўшы, то раздымаючы ціха пальцы, чулася-б клейкасьць. Можна маляваць і анілінавымі фарбамі, але тады трэба прыбавіць трохі „гляўбэравай“ солі ці жэлятыну, каб фарба на палатне не расплывалася. Анілінавыя фарбы: жоўтая, пунсовая, фуксын чырвоны, цынамоная, сіняя, чорная і зялёная.

Транспорантныя дэкарацыі малююцца так: маляваць на палатне з аднаго боку дэкарацыю акварэльным спосабам (бяз грунту), а на другім баку гэтае палатно загрунтаваць, але ня скрозь, каб пакінуць месцы, якія-б прасьвечвалі, калі ззаду паставіць лампу і дэкарацыі павесіць на сцэне.

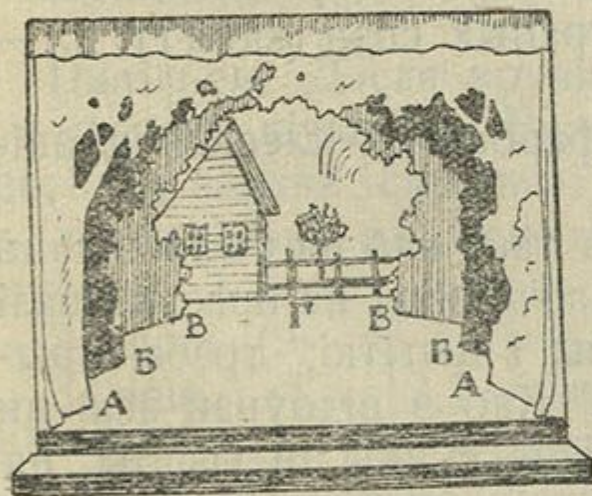
Накладныя дэкарацыі з матэрыялаў робяцца так: узяць матэрыял такога колеру, якога павінна быць больш на малюнку—фон паветра, фон пакою і г. д., зрабіць узор-контур і, адпаведна асобных частак малюнку, выкраіць асобныя кучкі розных колераў матэрыялаў: для пня дэрава—цёмна-шэры маміст (коленкор), для лісьця—

зялёны і г. д. Выразаныя кускі намазаць лёгка клеєм і наклеіваць контурны малюнак. Калі краі падсохнуць, тады іх абвесьці сінняй ці чорнай фарбай.

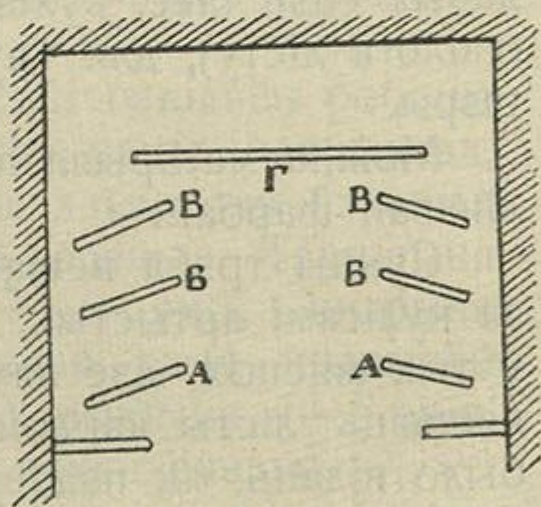
Можна і ня клеіць, а падшываць гэтыя кавалкі.

На сцэне зьмяшчаецца ня толькі дэкарацыйная заслона, калі патрэбна вызначыць, напрыклад, лес, а яшчэ, апрача таго, па баках вешаюцца аркі-кулісы і нават з выразаным лісьцем, якія замацоўваюцца на рыбалоўную тонкую сетку, каб не адрываліся і не загіналіся.

Разьмеркаваньне дэкарацый на сцэне з кулісамі і, замест іх (сукнаў), з дэкарацыйным заднікам паказана на мал. 35 і 35а.



Мал. 35. Выгляд сцэны сьпераду:
а, б, в—лясныя аркі,
г—дэкарацыйны заднік.



Мал. 35а. Выгляд сцэны зьверху
а, б, в—сукна
г—дэкарацыйны заднік.

Зусім досыць, калі карыстацца толькі адным заднім дэкарацыйным заднікам, а па баках вешаць сукны як ў відавых, і ўнутраных сцэнах дзеі.

Сукны—гэта палотны. Робяцца яны з палатна, фланэлі, сукна, мультану, адным словам, з густога матэрыялу. У крайнім выпадку, можна зрабіць „сукны“ з рагожы.

Їх робяць па 2-3 пары на кожны бок сцэны, шырынёй 2-2¹/₂ арш. (1, 4—1, 8 мэтр.), даўжынёй ад падлогі бадай да каласьнікоў.

Заднюю дэкарацыйную завесу можна замяніць завесай чыстага фону ў колер сукна. Трэба зрабіць пасярэдзіне разрэз для выхаду. Трохі шырэй, чымся разрэз выхаду, прывешваецца зверху на задніку ззаду з такога-ж матэрыялу і такога-ж колеру палоска шырынёй 1—3 арш. (0,7—2,1 мэтра). Колер сукнаў павінен быць ня яркі, лепш усяго рабіць шэрага колеру; для відавых сцэн (лес, вуліца, сад) колер „оливковы“ (гнилога лісту), для ўнутраных сцэн (хаты і г. д.)—шэры.

Можна матэрыял пафарбаваць клеевой ці анілінавай фарбай.

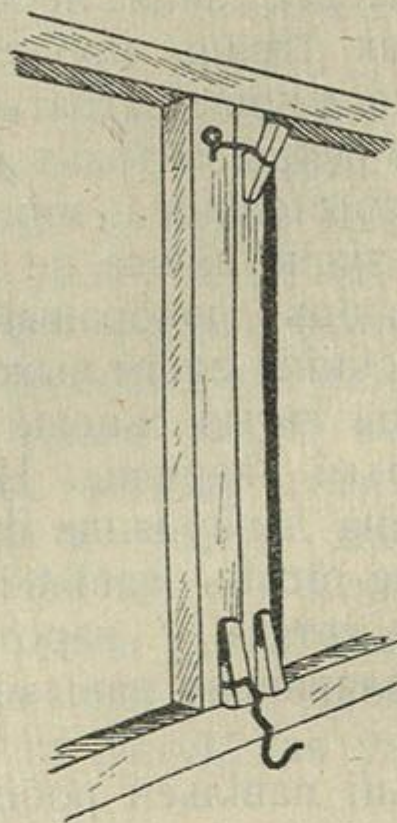
Сукны трэба вешаць так, каб ня было відаць за кулісамі артыстых. Каб сукны не прасьвечвалі ў тых мясцох, дзе лямпы і шчыткі, трэба прывешваць лісты кардону. Каб з відоўнай залі ня было відаць, як падвешаны сукны ці сафіты, ня было відаць каласьнікоў і наогул ня кідаўся ў вочы глядачу прастор на сцэне, трэба вешаць ва ўсю шырыню сцэны, з такога-ж матэрыялу і колеру, што і сукны—палотнішчы, шырынёй ад 1¹/₂ да 3 арш. (1,8—2,1 мэтр.). Такіх падвесак (падуг) можа быць 2,3 і больш, у залежнасьці ад глыбіні сцэны і каласьнікоў.

Пры сукнах можна ставіць прыстаўкі (кусты, хату, часьць хаты, плот і г. д.) ці прывешваць навескі (на заднік, вокны і г. д.), хаця лепш з мастацкага боку пры сукнах іграць проста ў „сукнах“. Сукны пазбаўляюць лішняе затраты на дэкарацыі. Пры сукнах скарачаецца антракт (перарыў паміж дзеямі), калі прыходзіцца мяняць дэкарацыі, бо пры сукнах ці зусім нічога не мяняюць, ці толькі перавешваюць дэкарацыйны заднік. У некаторых тэатрах сукны зусім выжылі павільён (тры сьценкі). Ставіць гэтыя сьценкі на вясковых сцэнах вельмі і вельмі нязручна. Чаго не паказвае сцэна, тое павінна дапаўняцца фантазіяй глядача. Але там, дзе ёсьць павільёны, трэба іх скарыстаць. Дзеля гэтага ў кароткіх рысах трэба сказаць пра абсталяваньне павільёну.

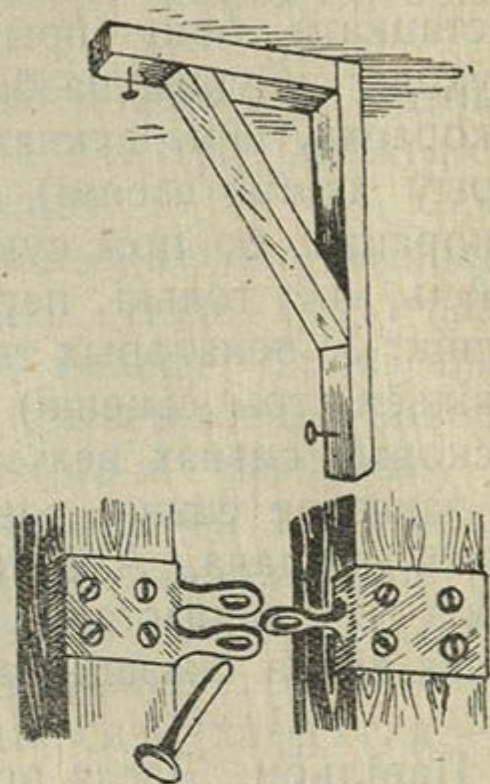
Павільён. Дзеля зручнасьці павільён робіцца з некалькіх шчыткаў. Вяжуцца рамы, напрыклад, тры для задняй сьцяны і па дзьве для бакавых (у залежнасьці ад велічыні сцэны). Таўшчыня брускоў $1\frac{1}{2}$ —2 вяршк. (7—9 см.), шырыня 2—3 вярш. (9—13 см.). Кожная рама шырынёй 2—3 арш. (1,5—2,1 мэтр.), вышыня 4—5 арш. (2,8—3,5 мэтр.) (па вышыні вакна сцэны).

Рамы пры ўстаноўцы злучаюцца ці правушынамі, прыробленымі па аднэй да бруска аднэй і другой рамы; правушыны замацоўваюцца калком, прывязаным, каб яго ня згубіць, да аднаго з брускоў рамы, ці на трох вуглах робяць (ці прыбіваюць) дзеравяныя кручкі, а ў чацьвертым (верхнім) вугле прыбіваюць вяроўку, якой і

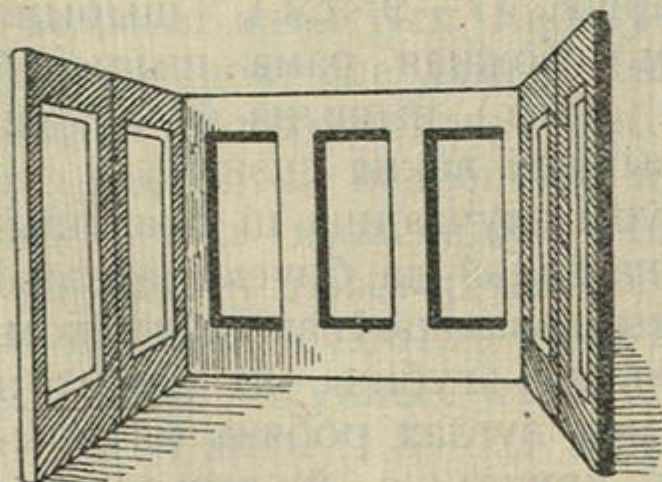
Устаноўка павільёну



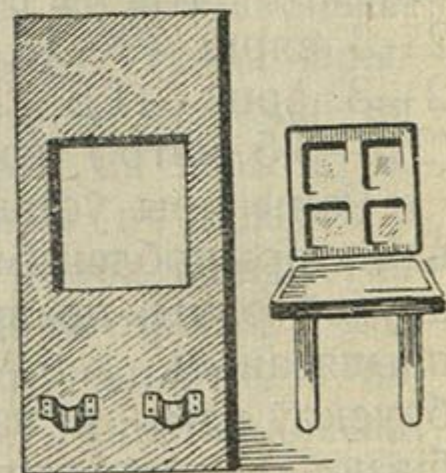
Мал. 36. Умацоўка рам.



Мал. 36а. Правушыны для замацоўкі рам.



Мал. 37. Павільён з устаўнымі шчыткамі.



Мал. 37а. Абсталяванне вакна.

зв'язваюць гэтыя кручкі. Дзеля большай моцы павільёну ззаду да рам прыбіваюць аткосы.

Рама абіваюць кардонам ці палатном, з малюнкам шпалераў ці бяровеньняў. Робяць павільён на два бакі (розных відаў): на адным хата, на другім—пакой.

Робяць рамы са ўстаўнымі шчыткамі (устаўкамі), тады рамы застаюцца пры пераменах на месцы, а мяняюцца толькі ўстаўкі. Пры гэтай сыстэме трэба рабіць у брускох пазы. Брускі ў такіх выпадках трэба рабіць шырэйшыя.

Замест столі, якая спускаецца ў тэатрах на павільён зверху, у сялянскіх тэатрах трэба зрабіць падугі для хаты шэрага колеру ці ў тон дзерава, а для пакою—белага.

Павільён і яго часткі паказаны на малюнках 36, 36а, 37 і 37а.

Абсталяваньне сцэны. Для абсталяваньня сцэны трэба мець на ўвазе наступнае:

1. Абстаноўка сцэны павінна адпавядаць зместу п'есы ці наогул дзеі.

2. Адпавядаць памерам сцэны.

3. Прадстаўляць сябой узор, а не сапраўдны натуральны від, стварыць нешта падобнае да месца дзеі.

Вельмі часта ня толькі на аматарскіх сцэнах, але і ў тэатрах прыходзіцца спатыкаць цэлы шэраг недарэчнасьцяў. Адну дзею граюць у павільёне, другую ў сукнах з дэкарацыйным заднікам, трэцюю—на адным фоне. Ставяць на маленькай сцэне вялікі стол, а часамі застаўляюць сцэну

чым папала, і артыстыя ня маюць месца для руху. Па п'есе патрэбна хата, а іграюць у буржуазным павільёне, замест таго, каб за адсутнасцю хаты, іграць проста ў сукнах.

Бутафорыя і рэквізыт. Калі нямажна дастаць рэчы, якія патрэбна мець на сцэне, то робяць іх з клеенай паперы. Лепіцца з гліны форма тэй ці іншай рэчы. Калі падсохне гліна, на гэтую форму клеяць паперу ліст за лістам да 20 і больш, намазваючы клеём.

Ці робяць цеста з густа зваранага крухмалу са сталярным клеём ($\frac{3}{4}$ крухмалу і $\frac{1}{4}$ клею), куды кідаюць дробна нарэзаную паперу і разварваюць усё гэта. З гэтага цеста можна ляпіць розныя рэчы.

Рэквізыт—гэта тыя рэчы, якія прыносіць з сабой на сцэну артысты (палка, парасон, кветкі і г. д.). Пералічыць усе рэчы бутафорыі і рэквізыту немагчыма, але ўсё-ж ткі тэатральнаму сялянскаму гуртку трэба мець гадзіннік з ланцужком, портфель, лампу, падсвечнік, рэвольвэр (пугач), чарнільніцу, паднос, кніжкі (дзьве) ў пераплётах, пасуду для абеду, букет папяровых кветак, ігральныя карты, абрус, портманэт, лісткі каляровае паперы, падобныя да папяровых грошай, званок, кошык ручны, люльку і г. д. Гэтыя рэчы вельмі неабходны, і трэба іх набыць, ці наперад ведаць, у каго іх можна дастаць, калі яны будуць патрэбны. Для рэволюцыйных п'ес трэба мець сыцяг, плякаты з лезунгамі, а таксама партрэты правадыроў пролетарыяту.

С Т Ы Л Ь

Для таго, каб гаварыць аб тэатральным стылі, неабходна ў кароткіх рысах пазнаёміцца са стылем наогул. У гэтай галіне ў навуковых і памарксыцку пабудаваных досьледах мы маем вельмі мала напісанага, а тым больш напісанага популярна.

Калісь стылем называлі завостраную палачку, якой у старыя часы нашы продкі пісалі (замест цяперашняга пяра) на дошчачцы з воску (паперы тады яшчэ ня было). А цяпер пад словам стыль разумеецца пэўнае паняццё з тэорыі і гісторыі мастацтва. Пад гэтым словам разумеецца пэўная злучанасьць усялякіх мастацкіх прыёмаў, якія пануюць у пэўную гістарычную эпоху, дзе ў гэтай злучнасьці розныя дэталі так шчыльна дапасоўваюцца адна да аднай, так арганічна дапаўняюць адна другую, што і складаюць адзіную суцэльную сыстэму, адзіны характар або стыль. Кожная эпоха, кожны народ мелі свой стыль. Разьвіцьцё якога-небудзь стылю абумоўліваецца характарам дзяржаўнага ладу (політычным ладам, бытам краіны), эканомікай і разьвіцьцём культуры наогул. Найбольш яскрава стыль вызначаецца ў архітэктуры, у розных будоўлях, якія захаваліся ад старажытнасьці і да нашага часу. Далей характарнымі

выяўленьямі стылю эпохі зьяўляецца разьбярства (скульптура), малярства і, нарэшце, пэўныя азнакі стылю знаходзяцца ў літаратуры і ў тэатры. У залежнасьці ад культурнага разьвіцьця тэй ці іншай краіны, у залежнасьці ад эканомічных і бытавых вымаганьняў тэй ці іншай пануючай клясы, цэлай нацыі, самыя выдатныя, найбольш таленавітыя прадстаўнікі мастацтва выяўлялі ў мастацкіх творах стыль эпохі, які знаходзіў потым сваіх прыхільнікаў і захоўваўся на доўгія часы ня толькі ў тэй краіне, адкуль ён паходзіў, а пашыраўся і на іншыя краіны і іншыя народы.

Антычны стыль. Так, напрыклад, стыль старадаўнага грэцкага мастацтва, тат званы „антычны“ (пераважна ў архітэктурна-будаўнічай галіне), праз доўгія вякі захаваліся і да нашага часу.

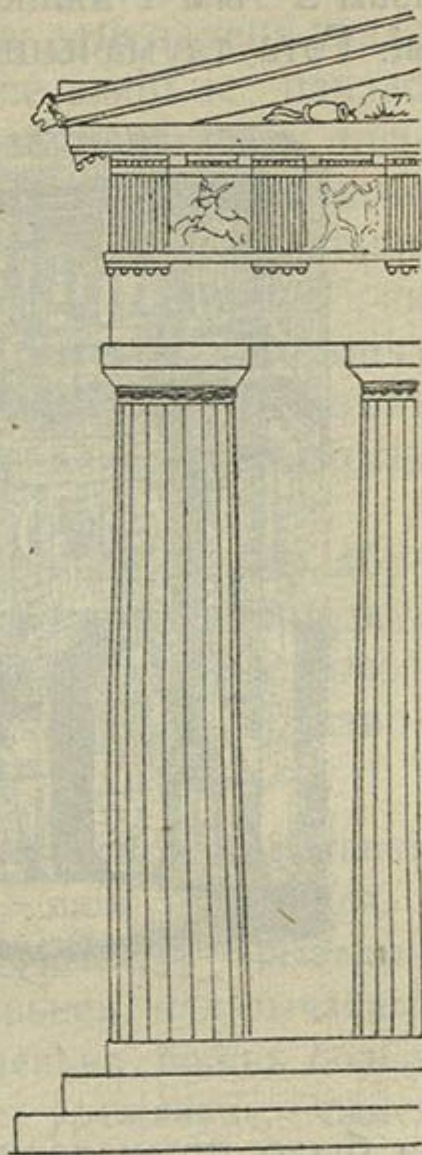
Асаблівасьць антычнага стылю: простая форма без лішніх аздоб, уроўнаважнасьць (пропорцыянальнасьць) асобных частак, складнасьць, зручнасьць і разам з тым вялікасьць. Пры гэтым характарнай адзнакай антычнага стылю ёсьць не архітэктурна, а разьбярства. У разьбярстве мы бачым выяўленьне мастацкіх імкненьняў таго часу. Найбольш мастацка-каштоўныя рысы разьбярскай творчасьці захаваліся да нашага часу ў форме розных статуяў, якія выяўляюць культ людскога цела. Гэта вышла з таго, што пануючая кляса таго часу, „вольныя грамадзяне“, толькі тое і рабілі, што ваявалі, а дзеля гэтага і ўсе іх думкі вялі да таго, каб народ быў дужы фізычна. Усе народныя сьвяты, так званыя „олімпійскія ігрышчы“, як і ўся навука ў тагачасных грэцкіх

школах, грунтаваліся на розных выпярэдніцтвах у сіле, спрытнасьці і вытрыманасьці. Атлёт-барацьбіт быў у асяродку ўвагі ўсяго жыцьця. Пераможца на выпярэдніцтвах карыстаўся вялікай пашанай. Яго апявалі ў песнях, у чэсьць яго называлі новы год. Яго-ж выслаўлялі ў розных постацях і паставах антычныя мастакі.

Былі, зразумела, і іншыя мастацтвы ў старадаўняй Грэцыі—музыка, літаратура, тэатр, малярства, і ўсе яны займалі пэўнае месца ў жыцьці грэцкага народу, але найбольшага з усіх мастацтваў росквіту і вагі дасягнута там разьбярства (скульптура).

Выслаўленьне цела, яго прыгожасьці і фізычнай сілы пры дапамозе разьбярства—гэта і было характарным стылем антычнай эпохі (гл. мал. 38)—рыска антычнага стылю.

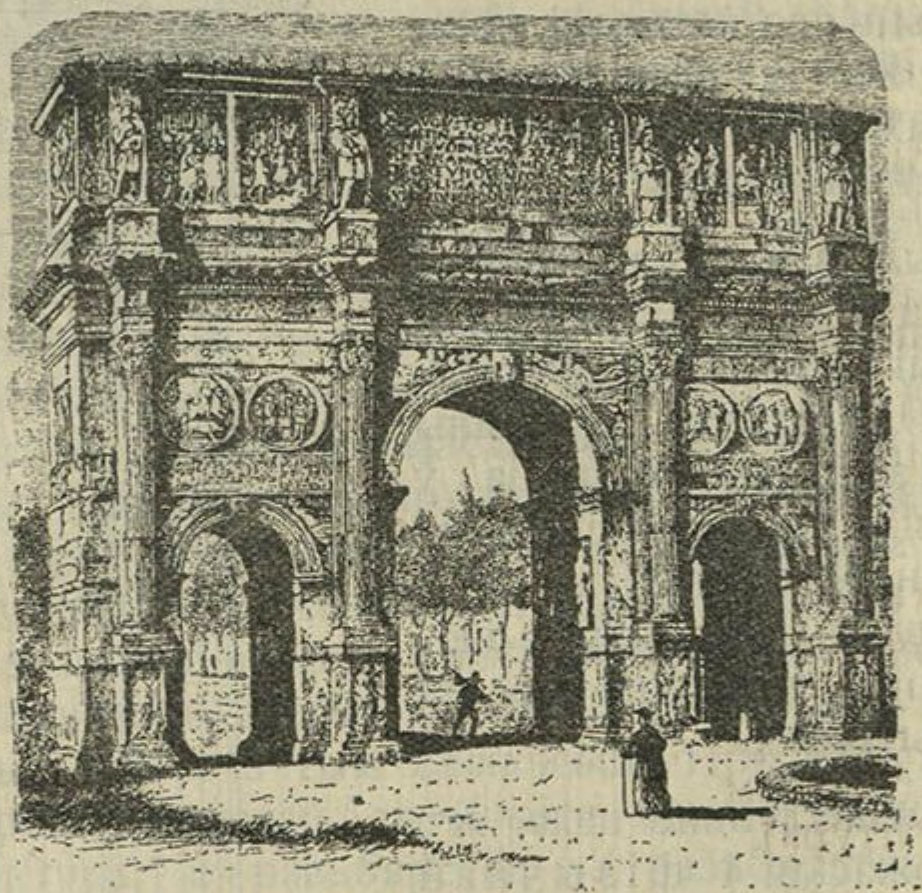
Рымскі стыль. Калі Рымская імперыя заваявала Грэцыю, мы бачым заняпад усяе грэцкае культуры і навукі і зьяўленьня новага стылю, так звананага рымскага, дзе на месца жывой творчай



Мал. 38.

думкі народу прыходзіць штучны, надуманы густ рымскага патрыцыя (буржуа).

У рыскім стылі ўжо ня відаць прастаты, а разам з тым і вялікасьці форм, якія былі ў Грэцыі. Гэта тлумачыцца тым, што ў Рыме мастац-



Мал. 39.

тва было прыналежнасьцю толькі багатых. Для здавальнення іх густаў мастакі пачалі выдумляць іншыя формы адзін перад адным, стараючыся іх прыздобиць рознымі дэталямі, складанасьцю малюнкаў і пышнатою паганага густу. Да рымскага стылю, паміж іншым, ніхто ў пазьнейшыя часы не варочаецца, тады як варочаюцца яшчэ і ця-

пер да грэцкага стылю, і сам гэты рымскі стыль скончыўся з панаваньнем Рымскай імперыі (гл. мал. 39—рыска рымскага стылю).

Готычны стыль. На зьмену рымскаму стылю ў той самы час, калі пачала занепадаць улада каралёў, царквы, калі грамадзкае жыцьце пачало што далей, то ўсё мацней заваёўваць сабе правы,—прышоў і пышна расквеціўся іншы стыль, які найбольш выявіўся ў архітэктуры,—гэта стыль готычны. Готычны стыль, або „хрысьціянскі“, як яго яшчэ называюць (гл. мал. 40) зьявіўся яшчэ ў сярэднія вякі, хоць зародкі яго былі на шмат раней хрысьціянскае эры,—пераважна ў рымскіх прыватных будынках.

Зьяўленьне і разьвіцьцё готычнага стылю, абумоўлівалі прычыны і чыста практычнага парадку. Цымер, у артыкуле „Сьветагляд і формы стылю“ („Весьнік соцыялістычнай акадэміі“ № 4) гаворыць:

„Зьвяртаючы ўвагу на частыя пажары ад маланкі, афярамі якой былі і царквы, якія будаваліся з драўлянымі дахамі, пытаньне аб моцна трывалым стылі для іх зьяўляецца пытаньнем надзвычайнай вагі. А дзеля таго, што скляпеньне робіць больш вялікаснае, больш урачыстае ўражаньне, чымся памяшканьне з плоскай стольлю, то гаспадарчая задача павінна была стаць адначасна і мастацкай задачай“.

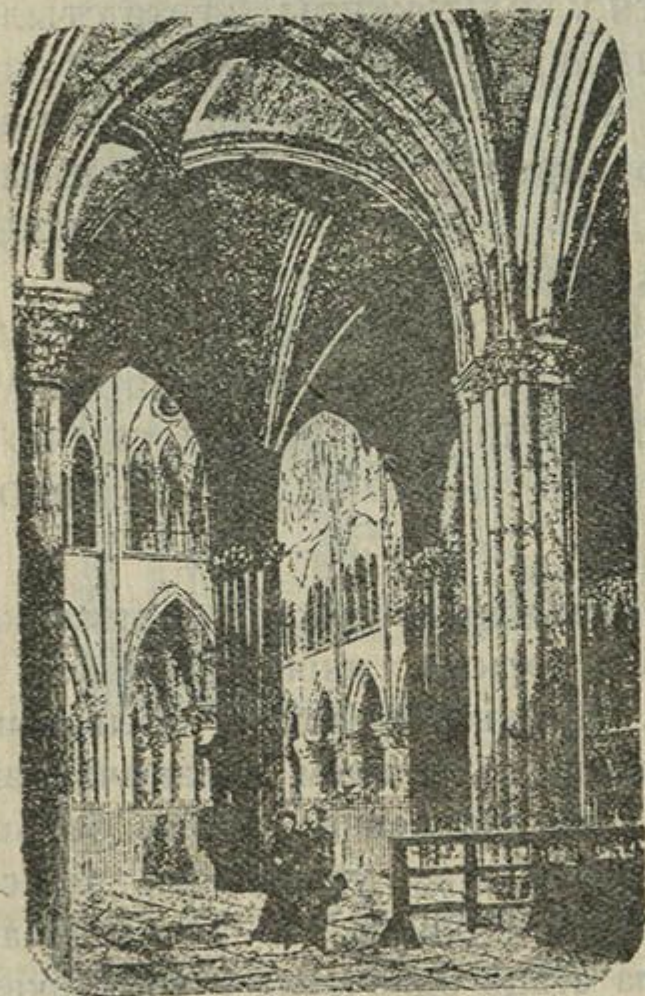
І далей:

... Усе клясы тагачаснага грамадства хоць і ня бралі беспасрэднага ўдзелу ў будаваньні царк-

ваў, але цікавіліся гэтым, бо ў царквах адбываліся шматлікія акты, важныя як для адзінкавых асоб, так і для цэлай грамады. Апрача таго, царква была і месцам рэлігійнага культу“.

І, нарэшце:

„... далей чыста вонкавае выкарыстаньне готычнага стылю для будынкаў іншага тыпу, будынкаў



Мал. 40.

для прыватных мэт— для палацаў, ратушаў, цэравых грамадзкіх будынкаў, нават для звычайных будынкаў мяшчан—было нямінучай спадчынай таго, што будаўніцтва на працягу шмат сталяццяў спынялася бадай-што выключна на будоўлі цэркваў, як на самым важным будаўнічым заданьні сярэдніх вякоў, і гэта было вынікам таго, што ўся мастацкая думка была прасякнута готычнымі формамі“.

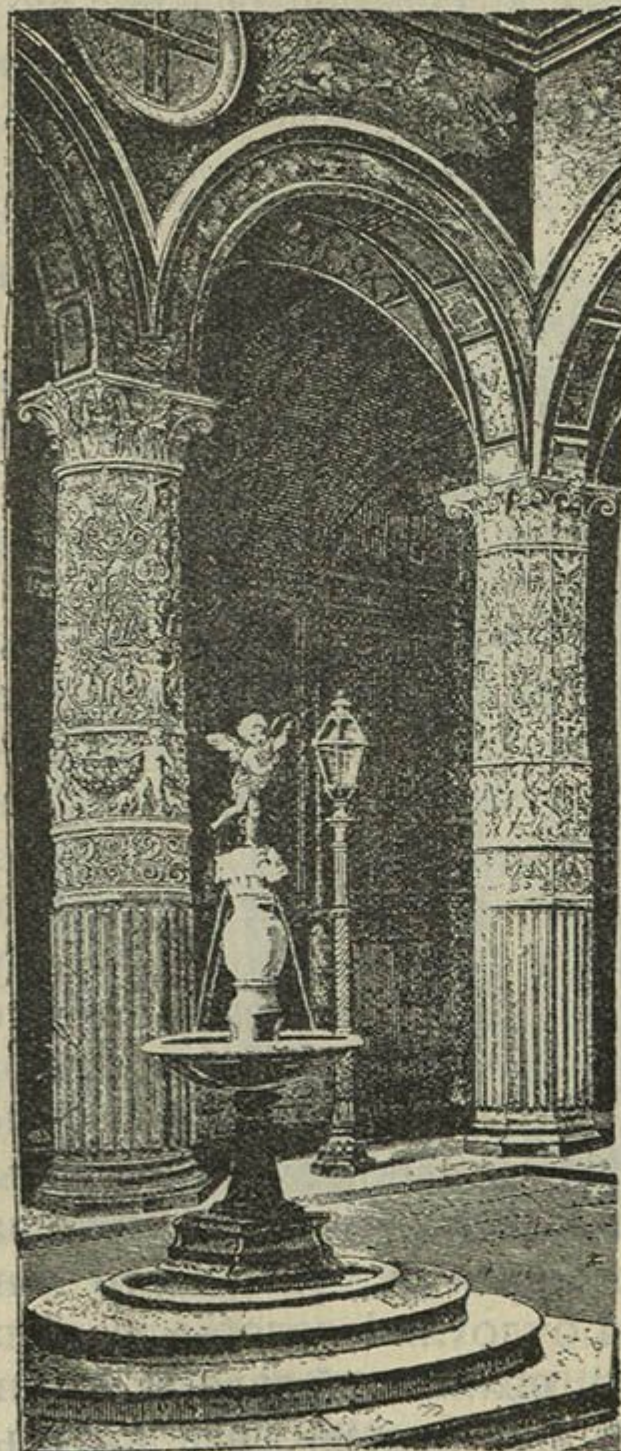
Такім чынам, карэннямі разьвіцьця якога-небудзь стылю ёсьць ня толькі той ці іншы сьветагляд данае эпохі, а, галоўным чынам, залеж-

насьць ад соцыяльнай структуры грамадства, якое і выклікае як асабістыя, так і агульна-грамадзкія патрэбы, а таксама ад узроўню разьвіцьця тэхнікі данае эпохі, якая і спрыяе разьвіцьцю і ажыцьцяўленьню тых ці іншых задач стылю. Праўду кажучы, соцыяльная структура грамадства і разьвіцьцё тэхнікі адначасна зьяўляецца і падставай для ідэолёгіі грамадства. За зьменай соцыяльнай структуры заўсёды наступае і зьмена ідэолёгіі і формы стылю.

Цікавае пацьверджаньне гэтага палажэньня маем у таго-ж самага Цымэра, калі ён апісвае іншы стыль, які паўстаў сьледам за готычным, а іменна: Рэнэсанс, або, як яго яшчэ называюць, Адраджэньне.

Стыль Рэнэсанс (Адраджэньне). У той час, калі самай галоўнай задачай будаўніцтва, адпаведна да структуры грамадства, былі цэрквы і манастыры, ратуша і купецкія будынкi—у гэты час у італьянскіх гандлёвых гарадох, у Вэнэцыі, Гэнуі, Флёрэнцыі, процэс распаду сярэднявковага цэхавага ладу быў у поўным ходзе. Поруч з арганізаваным у цэхі рамесьніцтвам зьявіўся ізоляваны купец, поруч з клясай дробнага бюргерства (мяшчанства, дробнага буржуа)—кляса багатых патрыцыяў (паноў, вялікіх буржуа). Уплыў апошніх на мастацтва наогул, і на будаўнічае мастацтва асабліва, выявіўся ў тым, што яны патрабавалі ня столькі будоўлі і аздобы грамадзкіх будынкаў, колькі вялікаснай аздобы свайго ўласнага будынку, дзе яны ладзілі свае ўласныя сьвяты і куды запрашалі гасьцей. Ёх памяшканьні,

іх палацы, калі хутка разьвінуўся гандаль з
Усходам і ўзмацніў іх эаэномічны і політычны



Мал. 41.

стан, — зрабіліся
найбольш прываб-
най справай італья-
янскіх мастакоў
і архітэктараў...
І таксама, як і ў часе
готыкі, готычная
форма ўплывала на
ўсю мастацкую
творчасць і выяў-
лялася ня толькі ў
прыватным будаў-
ніцтве, але і ў ма-
стацкай прамысло-
васьці, — таксама і
захопліваючыя
агульныя інтарэсы,
формы Рэнэсансу
(гл. мал. 41) вы-
ціснулі готычны
стыль ня толькі з
прыватнага, але і з
царкоўнага будаў-
нічага мастацтва.

Асаблівацьць
стылю Рэнэсансу —
гэта паварот да
антычных формаў
мастацтва, прыблі-
жэньне мастакоў у

сваіх творчых шуканьнях да пэўных навуковых законаў і да прыроды. Зьявілася імкненьне стварыць прыгожае і зручнае памяшканьне для жыцьця замест няпрыветных замчышч сярэдніх вякоў (глядзі малюнак стылю і стылю рэнэсанс).

Тут названы толькі чатыры характары стылю, пераважна архітэктурнага мастацтва. Гісторыя мастацтва ведае іх значна больш. Так, напрыклад, кожная нацыя старадаўных часоў: асірыяне, бабілёнцы, эгіпцяне, грэкі (з падзелаў на асобныя нацыі, што засялялі тагачасную Грэцыю—дорыні, іоні), рымляне, бізантыйцы, маўры—мелі свой стыль мастацтва.

Апрача стылю, паводле асобных нацый, гісторыя яшчэ дзеліць мастацкія стылі паводле эпох: романскі, готычны, рэнэсанс, бароко, рококо, ампір і г. д.

Гаворачы аб стылі архітэктурным, ня трэба забывацца і іншых галін мастацтва: скульптуры (разьбярства), малярства, літаратуры, тэатру і музыкі. Злучанасьць гэтых мастацтваў у розныя часы зьяўлялася найхарактарнейшай азнакай мастацкага стылю. Паступовасьць гэтых відаў мастацтва ішла прыблізна па такой схэме:

- а) у старадаўнія часы—разьбярства (скульптура);
- б) у пазьнейшыя часы сярэдніх вякоў—архітэктурна, і то царкоўная, а за ёю малярства;
- в) далей ужо ў XVII стагодзьдзі пануючае месца займае тэатр;
- г) і, нарэшце, з XIX веку—музыка.

Гаворачы аб уплывах на разьвіцьцё якога-небудзь стылю ў мастацтве, поруч з эканамічным

і соцыяльна-політычнымі прычынамі агульнага парадку (залежнасьць ад дзяржаўнага ладу і культурнага разьвіцьця краіны, як і пэўных тэхнічных дасягненьняў), мы не павінны забывацца і аб момантах асабістага парадку, якія ў буржуазных краінах, як, напрыклад, у Францыі, рабілі значны ўплыў на стыль.

У свой час былі вельмі пашыраны і мелі сваіх пераймальнікаў такія стылі ў мастацтве, як „Ампір“, „Людовік XIV“, „Помпадур“, „Рококо“, „Бароко“ і іншыя.

Гэтыя стылі паходзілі і ўтвараліся ня толькі з захапленьня людзей—што таксама вельмі часта здаралася ў пашырэнні і ўтварэнні стылю,—але часта здаралася і так, што стыль узьнікаў з прывычак розных цароў і царадворцаў. Так было, напрыклад, са стылем Людовіка XIV—аднаго з каралёў Францыі, або са стылем „Помпадур“, які ўтварыла прыдворная дама—як бачым, нават называліся гэтыя стылі ў чэсьць сваіх фундатараў.

Галоўнай асаблівасьцю гэтых стыляў была вышуканасьць формаў, пышната, што для зьдзейсьненьня вымагала вялізарных коштаў і, такім чынам, была даступна толькі заможным. Вядучы досьледы характарных азнакаў стылю, вядомы гісторык стыляў, Кон-Вінер, у сваёй кнізе „Гісторыя стыляў“ падзяляе іх на дзьве процілеглыя асаблівасьці: стыль конструктыўны, гэта—практычна-суцэльны стыль, які для выкарыстаньня якога-небудзь мастацкага твору адпавядае жыцьцёвай патрэбе і зручнасьці, і стыль дэструктыўны—дзе, наадварот, пераважаюць элемэнты аздобнасьці

мастацкага твору, так званыя — орнамэнтальна-дэкарацыйныя асаблівасьці, зусім непрактычныя. Адзначаючы гэты падзел, Кон-Вінер адначасна кажа і аб тым, што ў гісторыі разьвіцьця чалавецтва гэтыя асноўныя стылі заўсёды чаргуюцца паміж сабой, у залежнасьці ад соцыяльных умоў тэй ці іншай краіны.

Самы магутны народ свайго часу, кажа ён, утварае стыль конструктыўны, бо ў ім могуць здаволіць свае мастацкія патрэбы найшырэйшыя колы грамадства як праз даступнасьць формаў, так і праз даступнасьць матэрыяльную, тады як дэструктыўны стыль даступны толькі заможнай клясе.

Сучасны дасьледчык стыляў, Гінзбург, у кнізе „Стыль і эпоха“ бачыць тры асноўных тыпы ў архітэктуры стылю — Конструктыўны, Органічны і Дэкарацыйны.

Цікавыя яго паясьненьні такога падзелу. Конструктыўны стыль, кажа ён, утвораны з практычна-суцэльных меркаваньняў: ён вынік з мэтай утылітарнай (беспасрэднага выкарыстаньня ў жыцьці); органічны — уяўляе гармонічнае аб'яднаньне практычнай суцэльнасьці і аздабленьня, а дэкарацыйны даводзіць, што імкненьне прыгожасьці перамагае над імкненьнем да суцэльнасьці. Між іншым, трэба заўважыць, што кожны са стыляў, нам вядомых, у сваім разьвіцьці сапраўды пераходзіць праз тры фазы, што, прыблізна, адпавядае падзелу Гінзбурга.

Кожная эпоха, кожная нацыя, што ўтварала свой стыль, сапраўды перажывала моманты кон-

структывізму, калі стыль толькі што нарадзіўся, калі да ўсяго прымушала толькі патрэба жыцьцёвай суцэльнасьці. Далей ішоў момант росквіту—арганічны стыль,—калі да жыцьцёвай суцэльнасьці прымешвалася і патрэба аздобіць мастацка ўпрыгожыць. І, нарэшце, момант заняпаду данага стылю,—момант дэкарацыйны,—гэта, калі ўпрыгожаньне толькі дзеля ўпрыгожаньня, не бяручы пад увагу ні патрэбы, ні суцэльнасьці (так было са стылем готычным).

Стыль тэатральных пастановак. Зразумела, што калі трэба стылёва паставіць якую-небудзь гістарычную ці бытавую п'есу, дык перш за ўсё трэба высветліць жыцьцё якога народу (беларускага, украінскага, нямецкага, французскага і інш.) і які час гэтая п'еса выяўляе. Гэта значыць: ці час прыгону, ці час дагістарычны, ці час росквіту капіталізму, ці нашыя часы...

Высветліўшы гэтыя моманты, адразу стане зразумелым, як павінна быць аформлена тая ці іншая п'еса.

Дэкарацыі. Стыль пастаноўкі ў першую чаргу вызначаецца дэкарацыйным аздабленьнем. Тут трэба ведаць час і ступень разьвіцьця культуры і прымаць пад увагу тэхнічныя дасягненьні таго часу.

Ня стылёва было-б рабіць дэкарацыю, напрыклад, да п'есы „Машэка“, калі-б хату пакрыць жалезам ці дахоўкай. Таксама ня стылёва ў хаце селяніна, хоць і заможнага, у старыя часы, павесіць электрычныя лямпачкі. Бо жалеза ў тыя часы для даху ўжывалася толькі ў гарадох, і то ня

ўсюды, а электрычнае асвятленьне ў тыя часы нават і па гарадох беларускіх ці можна было знайсці.

Таксама было-б ня стылёва, каб у тэй-жа сялянскай хаце паставіць камін... або замест маленькіх ваконцаў на адну-дзьве шыбы зрабіць готычныя, або так званыя венэцыянскія вокны. Таксама недарэчным было-б дэкарацыйнае аформленьне, калі-б у нашым звычайным садку паставіць зваротнікавыя расьліны—пальмы, піхты, кедры і г. д.

Адзеньне. Ня меншае значэньне для вытрыманасьці стылю пастаноўкі займае адзеньне актора. Ня кажучы ўжо аб значнай ролі адзеньня, якое разам з дэкарацыйным аформленьнем робіць агульнае спрыяючае на яго ўражаньне, а таксама вабіць і цешыць вока глядача сваімі фарбамі, трэба мець яшчэ на ўвазе і тую акалічнасьць, што тое ці іншае адзеньне, яго крой, характар, нават матэрыя—да пэўнай ступені загадзя вызначаюць дух актора на сцэне. Адны рухі і хада на сцэне будуць у актора, адзетага, напрыклад, у звычайнае сучаснае адзеньне, і зусім інакш будзе рухацца на сцэне той самы актор, адзеты, як француз XV стагодзьдзя.

Зразумела, што адзеньне актора для стылю п'есы павінна быць увязана з агульным дэкарацыйным аформленьнем, г. зн. трэба, каб адзеньне, як і дэкарацыі, былі ў адным пляне, адпавядалі аднаму часу, як і ўся п'еса.

Кіраўнікі драмгурткаў напэўна запытаюцца: дзе-ж гэта відана, каб драмгурток са сваімі і так абмежаванымі сродкамі і прыладамі змог

яшчэ траціцца і на стылёвае адзеньне? Калі сёння драмгурток ня зможа прыгатаваць стылёвага адзеньня і дэкарацый—гэта ня значыць, што яму ня трэба ведаць таго, што патрэбна для гэтае стылёвасьці. Нашы драмгурткі ўсё-ж такі затрачваюць сякія-такія грошы на аформленьне сваіх пастановак. Тут зараз, як ніколі, патрэбна ўспомніць ангельскую, здаецца, прыказку:— „я не настолькі багаты, каб купляць таньня рэчы“.

Няхай будзе менш, але лепш... Няхай драмгурток ня гоніцца за колькасьцю пастановак, але зробіць гэтыя пастаноўкі і з боку дэкарацыйнага, і з боку адзеньня прыгожымі і стылёва вытрыманымі—больш карысьці будзе.

Адзеньнем гэтым і дэкарацыямі можна абменьвацца з іншымі гурткамі. Але гэта пытаньне арганізацыйнага парадку. Часта з адзеньнем, вытрыманым у стылі, ня ўсё добра нават і там, дзе і вялікіх коштаў непатрэбна.

І як гэта ня дзіўна, што парушэньне ня толькі стылю, а нават і звычайнай лёгікі, трапляецца ў тых п'есах, дзе новага адзеньня зусім шыць ня трэба.

Парыкі. Не апошняе месца ў вытрыманасьці стылю пастаноўкі займаюць таксама і парыкі для актораў.

Ужо вядома, што ў кожнага народу з розных часоў былі і розныя будоўлі і што яны з цягам часу зьмяняліся.

Зьмяняўся ня толькі матэрыял для будоўлі—ад саломы і дрэва да жалеза-бэтона, зьмянялася і форма: ад курное хаты аж да 40-павярховай і больш камяніцы...

Зусім відавочна, што з агульным разьвіцьцём эканомікі, прамысловасьці і вырабу ўзрастае разьвіцьцё тэхнікі, а разам з тым павялічваецца і культурны ровень тэй ці іншай краіны. Як у будаўніцтве, так і ў адзеньні чалавек увесь час імкнецца да таго, каб будоўлю і адзеньне зрабіць больш зручнымі, прыстасаванымі да новых умоў жыцьця.

Тое самае трэба сказаць і аб парыкох (барада, вусы), як і з адзеньнем, мы маем тут розную „моду“ ў розных нацый, з розных часоў. У грэкаў і рымлян, напрыклад, мужчыны насілі нізка стрыжаныя валасы, тады як жанчыны насілі доўгія косы. Французы і ангельцы, скажам, у XVI—XVII сталецьці мелі інакшую моду—жанчыны і мужчыны насілі зьверху валасоў спэцыяльна прыгатаваныя парыкі з нейкай чапурнай зачэскай, пры гэтым яшчэ напудраныя. Гэтую моду з часоў царыцы Кацярыны пераняла і царска-памешчыцкая Расія. Кітайскі народ, як вядома, толькі нядаўна пачаў пакідаць насіць косы. Характарнаю прыкметай, напрыклад, украінцаў часамі і цяпер зьяўляецца доўгі вус, апушчаны ўніз, а палякі, наадварот, у большасьці носяць вусы, закручаныя ўверх. Бароды доўгі час былі адзнакай старадаўняга вялікарускага народу, аж да спэцыяльнага наказу цара Пятра I аб тым, каб абавязкова стрыгчы бароды. Пазьней расійскім чыноўнікам былі заведзены, як мода, так званыя „бакі“.

Духавенства, напрыклад, у розных народаў таксама мае і розную моду: папы носяць доўгія валасы, „аўтокефальная“, наадварот,—стрыжэ свае

валасы. Каталіцкія ксяндзы нізка стрыгуць валасы і выгольваюць невялічкі плех на цемі, які завецца „тонзурай“. Бараду і вусы голяць. Зараз у нас большасць жанчын абстрыгаюць косы, а мужчыны голяць ня толькі бараду, але і вусы.

Значыцца, для стылю п'есы важна падабраць такія парыкі, якія не парушаюць стылю таго часу, што высвятляе п'еса, і якія адпавядаюць агульнаму стылю дэкарацый і адзення.

Мэбля. Для паўнаты стылёвай вытрыманасьці пастаноўкі, побач з дэкарацыйным аформленьем і адзеннем, не апошняе месца займае мэбля. Ды ў гэтым ці ня самая цяжкая справа драмгуртка.

Бо калі можна так ці інакш справіць дэкарацыю, адзенне і парыкі—вельмі важна зрабіць яшчэ і стылёвую мэблю. Дзеля гэтага кіраўнік-рэжысэр павінен быць вельмі старанным і знаходлівым, каб прыдумаць, як са звычайнай мэблі, з дапамогай розных камбінацый—рознакаляровых чахлоў на крэслы, табурэткі і канапы, абрусы, кілімы і дываны на стол і г. д., з дапамогай дадатковых прыставак на размаляванай фанеры,—зьмяніць асноўны комплект звычайнае мэблі на той ці іншы стыль.

Рэжысэру-кіраўніку трэба наогул добра вывучыць стыль, як і мастаку, які працуе ў драмгуртку і, супольна абмеркаваўшы ўсе мажлівасьці і ўзяўшы пад увагу мэтоды пастановак, выбраўшы для сябе найбольш зручны, і, баючыся аб вытрыманасьці стылю, поруч з дэкарацыямі, убраньнем, парыкамі, рэквізытам і г. д.,—не забывацца і на мэблі.

Рух, слова. Пакуль што гаварылася толькі аб фоне, які ўтварае той або іншы стыль пастаноўкі. Але калі і сам актор у сваёй ігры ўсімі манерамі, характарам, што найбольш вызначаюцца ў рухах і слове—ня будзе прытрымлівацца пэўных законаў, стылёвасьць пастаноўкі парушыцца. Рух і слова, як і дэкарацыі ці адзеньне, маюць таксама свае законы, таксама мусяць быць увязаны з эпохай, нацыяй і соцыяльнай ці клясавай прыналежнасьцю.

Для кожнага кіраўніка-рэжысэра ці актора павінна быць выразным, што рухі, напрыклад, у запарожца, які прывык да каня і шаблі, будуць трошкі розніцца ад рухаў, напрыклад, вяльможы, выхаванага на „полонезах“, „кадрылях“ ці „кракавяках“.

Рухі цывільнага грамадзяніна, як і ўся манера трымацца, зусім будуць розніцца ад рухаў і агульнай „вопраткі“ чалавека вайсковага.

Кіраўніку-рэжысэру трэба зрабіць не адну і ня дзьве пробы ў адзеньні, каб прывычаіць актораў хадзіць у нязвыклым і часамі сапраўды нязручным адзеньні, каб хоць і ня вытрымаць цалкам стылю, але ня зусім яго парушыць.

Што датычыцца слова, то гэтая справа ня так ужо складаная, але, на жаль, тут найбольш парушаецца стыль.

Уся бяда ў тым, што акторы ня ставяць сабе за задачу ўважна, у першую чаргу, вывучыць самы тэкст ролі. Праз гэта ёсьць цэлы рад грубых парушэньняў стылю.

Калі рэжысэру ўдаецца дасягнуць злучнасьці пэўных мастацкіх прыёмаў, калі матэрыяльныя сродкі дадуць мажлівасьць аформіць пастаноўку дэкарацыямі, адзеньнем, парыкамі, рэквізытам і мэбляй, а акторская праца над сваім целам (рухам і гэстамі), а галоўнае, над сваім словам у духу і характару аўтара будзе сумленнай, то гэта будзе стылёвай пастаноўкай.

Кожны кіраўнік-рэжысэр, як і тэатр, абавязкова павінен пазнаёміцца і старанна вывучыць як усе існуючыя мэтоды пастановак, так і характары розных стыляў. У сваёй жа творчай працы рэжысэр, мастак, актор ніякім чынам не павінны абмяжоўвацца пераказам толькі чужое творчасьці, чужых дасягненьняў, але шляхам шуканьняў, шляхам упартае працы над сабой, над сваёй адукацыяй падыходзіць да ўтварэньня сваіх мэтодаў, свайго стылю.

Кніжкі па гэтым пытаньні

В. Щербаковский. Архитектура у разных народов. Львов—Киев, 1910 г.

Курдюков. Популярныя очеркі по истории архитектуры. Изд. Политехнического музея; а) Византийское искусство, 15 к., б) Греция, 15 к., в) Египет, 15 к.

Н. Гиляровская. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Изд. Комбината Издательства и Печати. Казань, 1924 г.

Кон-Винер. История стилей изящных искусств. Изд. „Космос“. М. 1912 г. 2 р. 25 к.

Байс. Краткая история искусств. 1-ое Изд. В. Антик и К. М. 30 к. 2-ое Изд. Кульженко. Киев, 1910 г. 4 р.

Соломон Рейнак. Аполлон. История пластических искусств. 1-ое Изд. „Проблемы эстетики“. М. 1913 г. 3 р. 25 к. 2-ое Изд. „Общественная польза“. СПб. 1913 г. 1 р. 50 к.

М. Соболев. Развитие пластических искусств Греции. „Русские учителя за границей“. Сборник, год 2. М. 1911.

Д. Анджели. Древний Рим. Пер. с итальян. „Русские учителя за границей“. Сборник, год 2. М. 1911 г.

Флетчер. История архитектуры.

Э. Воронец. Помпея. „Русские учителя за границей“. Сборник, год 2. М. 1911 г.

С. Сватиков. Рим древнехристианский и средневековый. „Русские учителя за границей“. Сборник 2. М. 1911 г.

С. Сватиков. Рим в эпоху возрождения и упадка. „Русские учителя за границей“. Сборник, 2. М. 1911.

Б. Грифцов. Искусство Греции.

Ф. Рерберг. Краткий курс истории искусства. Изд. В. Саблина. М. 1909 г. 1 р. 50 к.

Т Э З І С Ы

мастацкае працы хаты-чытальні, прынятыя 1-м Усебеларускім зьездам хатнікаў

17 сакавіка 1927 году

1. Паступовы ўзрост народнае гаспадаркі, палепшаньне матэрыяльнага становішча рабочых і сялян, няўпынны рост політычнай і грамадзкай актыўнасьці мас — ствараюць найлепшыя ўмовы для політасьветнай працы ў галіне мастацкага будаўніцтва на Беларусі.

Гэтае будаўніцтва, маючы на мэце ўсебаковае выяўленьне творчых сіл шырокіх рабоча-сялянскіх мас і падняцьце разьвіцьця агульнага культурна-мастацкага ўзроўню, цяпер набывае значэньне найважнейшай галіны ў агульнай сыстэме політасьветпрацы.

2. Адзначаючы вялікую ролю мастацтва ў справе арганізацыі клясавай самасьвядомасьці мас і надаючы ў сучасных умовах выдатнае значэньне справе мастацкага выхаваньня, неабходна асьцярожна карыстацца прыёмамі ўплыву мастацтва і берагчыся вульгарнасьці. Не адмаўляючыся ад агітацыі і прапаганды мастацкімі вобразамі, неабходна імкнуцца да паглыбленьня прыёмаў уплыву на псыхіку. Мастацкія гурткі зьяўляюцца арганізуючымі асяродкамі нашае рабоча-сялянскае моладзі. Барацьба з халтурай і за падняцьце якасьці мастацкае прадукцыі — галоўная задача сёнешняга дня

3. Ухіл захаплення мастацтвам, чыста профэсіянальным, які часта заўважаецца, і заняпад мастацтва самадзейнага, трэба разглядаць, як ухіл шкодны. Дапамагаючы профмастацтву ў яго працы па культурна-мастацкаму абслугоўваньню мас, адначасова неабходна ўсімі захадамі падтрымліваць і самадзейнае мастацтва, якое выяўляе творчыя сілы працоўных мас і стымулюе іх актыўнасьць. Гурткі не павінны замыкацца ў свае цесныя рамкі і ня імкнуцца толькі для набыцьця сродкаў.

4. Неабходна адзначыць вялікае значэньне мастацтва ў справе беларусізацыі і ў справе мастацкага абслугоўваньня нацменшасьцяй. Мастацкімі вобразамі можна паглыбіць правядзеньне беларусізацыі ў шырокія колы насельніцтва.

5. Да гэтага часу ў БССР становішча мастацкіх гурткоў на вёсцы знаходзіцца ў значным заняпадзе, з прычын: а) адсутнасьці мэтодычна-плянавага кіраўніцтва з боку акруг і цэнтраў; б) няўвязкі мастацкае працы з іншымі галінамі політасьветпрацы на сяле; в) адсутнасьці кіраўніка гуртка, адпаведнага мастацкага матэрыялу, мэтодычных дарад, грошай і. г. д. Але ў шмат якіх выпадках прычын трэба шукаць і ў тым, што самі гурткі глядзяць на сваю работу, як на гулянку для сябе.

6. Патрэбы сялянства ў яго імкненьні да культуры павялічваюцца, і гэта ўскладае на мастацкія гурткі адпаведны абавязак і вымагае ад іх вялікай, паступова, плянавай працы. Той факт, што мастацкія гурткі родзяцца па ініцыятыве самай масы насельніцтва, гавораць аб тым, што трэба знайсьці адпаведныя формы арганізацыі на падставе шырокай самадзейнасьці і гурткавай ініцыятывы.

7. Новыя формы ў эканомічна-гаспадарчым жыцці вёскі, што адбываецца зараз, уплываюць і на зьмену побыту і сьвядомасьці селяніна. Асноўныя задачы мастацкае працы—адбіць тыя зьмены, якія ёсьць у сучасным жыцці, і гэтым дапамагчы ў будаўніцтве гаспадаркі і побыту на новых соцыялістычных падвалінах.

8. Адзіная форма арганізацыі мастацтва на вёсцы, гэта ёсьць гурток народому ці хаты-чытальні, які павінен аб'яднаць усіх працаўнікоў адной галіны мастацтва. Гурток нясе сваю частку масавай працы народому ці хаты-чытальні, і для найлепшага выкананьня гэтага вядзе сваю падрыхтоўчую працу.

У сваім унутраным жыцці гурток будуецца на прынцепах калектыву, ён мае зацьверджаны радай народому ці хаты-чытальні свой кіраўнічы орган, які праводзіць працу гуртка па пэўнаму, выпрацаванаму на нейкі час, пляну. Кожны мастацкі гурток падпарадкаваны радзе народому ці хаты-чытальні. Іншыя формы арганізацыі (хоры, оркестры, студыі і г. д.), што маюць тэндэнцыю быць арганізацыямі па-за народомам ці хатай-чытальняй, трэба ўсялякімі спосабамі паволі прыцягваць да формы гуртка ў сыстэме народому ці хаты-чытальні.

9. Апрацоўка пляну працы мастацкага гуртка праводзіцца ў поўнай сувязі з працай народому ці хаты-чытальні. Там, дзе ёсьць некалькі мастацкіх гурткоў, іх праца яднаецца навокал аднаго, супольна апрацаванага пляну. У аснову пляну кладзецца каляндар мясцовых масавых выступленьняў мастацкіх гурткоў.

10. Апрацоўка супольнага пляну працы мастацкіх гурткоў—першы крок да іх аб'яднаньня. Мэтоды арганічнага аб'яднаньня мастацкіх гурткоў наступныя:

- а) супольныя вытворчыя нарады кіраўнікоў;
- б) агульныя сходы мастацкіх гурткоў усіх відаў;
- в) узаемная дапамога гурткоў адзін аднаму (харавы і літаратурны—драматычнаму, узорны драматычнаму і літаратурнаму і г. д.);

г) арганізацыя супольных масавых выступленьняў.

11. Драматычны гурток—найбольш распаўсюджаная форма працы на вёсцы ($\frac{3}{4}$ усіх мастацкіх гурткоў). Народом ці хата-чытальня, замацоўваючы іх, павінны зьвярнуць увагу і на арганізацыю харавых, музычных, літаратурных і ўзорных гурткоў.

12. Драмгурток яшчэ да гэтага часу захоўвае сілу старых мэтодаў працы, хварэючы на „тэатральшчыну“ і „аматаршчыну“. Лепшы спосаб працы драмгуртка—гэта новыя самадзейныя мэтоды працы, якія паднімуць цікавасьць у сяброў гуртка і дадуць мажлівасьць устанавіць дысцыпліну і плянаваньне. Да такіх мэтодаў належаць:

а) Найактыўнейшы ўдзел усіх сяброў гуртка ў падшуканьні матэрыялу, выбару яго, у апрацоўцы пляну пастаноўкі,—падшуканьні ці загатаўленьні прыладаў да выступленьня і г. д.

б) Выкарыстаньне літаратурных матэрыялаў: вершы, апавяданьні, байкі,—для адпаведнай інсцэніроўкі іх.

в) Самадзейная падрыхтоўка інсцэніровак, агітсудоў, жывых газэт і г. д.

Зьмест для самадзейнай творчасьці трэба браць з сучаснага мясцовага жыцьця, а таксама з важнейшых частак політ-асьветнай працы на вёсцы: сельска-гаспадарчай, прыродазнаўчай, вайскавай, санасьветы і г. д.

13. Найцікавейшая форма сялянскае п'есы—гэта сучасна-пабытовая: рэалістычная драма і комэдыя; пажаданы ў п'есе скокі і песьні.

14. Працу харавога гуртка трэба цесна зьвязаць з іншымі гурткамі. Праца яго выяўляецца: у выкананьні рэволюцыйных і народных песень, у выступленьні на рэволюцыйных і агульна-сялянскіх сьвятах, жывых газэтах, інсцэніроўках, а таксама на вячорках і гулянках на паветры. Самадзейная праца хоргуртка выяўляецца ў зьбіраньні новых пабытовых песень вёскі, гораду, заводу. Набыцьцё тэхнікі павінна праводзіцца побач з падрыхтоўкай да масавых выступленьняў.

15. Гурткоў узорнага мастацтва на сяле зусім мала, тады як гэтая галіна мастацтва вельмі важная. Праца ўзорных гурткоў павінна выяўляцца ў тым, каб прыбраць памяшканьне, аформіць спэтакль, зрабіць плякат, дыяграму, надпіс і г. д.

16. Літгурткі пры народме ці хаце-чытальні—выпадковае зьявішча. Літгурток павінен дапамагаць іншым гурткам у самадзейнай працы (драмгуртку апрацаваць тэкст да інсцэніроўкі, жывой газэты і г. д.), апрацоўка насьценнай газэты.

17. Адна з найважнейшых задач мастацкіх гурткоў—гэта барацьба са старымі пабытовымі звычаямі і ўдзел у арганізацыі новага побыту. Дзеля гэтага мастацкія гурткі павінны:

а) Прымаць самы актыўны ўдзел у арганізацыі агульна-сялянскіх сьвят.

б) Дапамагаць народому ці хаце-чытальні выконваць новыя бытавыя зьявішчы (прыводы прызыўнікоў, акцыярыны, шлюб), надаючы ім неабходную цікавасьць і ўрачыстасьць.

в) Прымаць удзел у вячорках і гулянках, і ставіць сваёй мэтай адцягнуць моладзь ад старых вячорак і гульбішч з п'янствам, бойкамі, сваркамі і г. д.

Формы чырвоных вячорак: розныя рухавыя ігрышчы, апавяданьні, харавыя сьпевы, сольныя сьпевы, цымбалы, скрыпка, гармонік і г. д. Танцы можна рыхтаваць сярод іншай праграмы вячоркі, але дбаць аб тым, каб яны складалі толькі частку праграмы і каб з вячоркі ня вышаў толькі вечар танцаў.

18. Лічыць мэтазгодным:

а) Выданьне Галоўполітасьветы часопісі, прыстасаванай спэцыяльна для вёскі, у якой быў-бы матэрыял для пастановак у хаце-чытальні жывой газэты і мэтодычныя дарады наогул, а таксама рассылаць у асобных выпадках мэтодычныя лісты.

б) Організаваць базу для здаваленьня гурткоў п'есамі, грывам, тэатральнымі прыладамі і музычнымі інструмантамі.

в) Складзьці рэкамэндацыйны сьпіс п'ес для вёскі, зацьверджаных Галоўлітам.

Рэзолюцыі, прынятыя нарадай пры Агітпропе ЦК УсеКП(б) ў маі 1927 г. аб пытаннях тэатру

I

Рэзолюцыя па дакладу Н. Еўрэінава „Будаўніцтва самадзейнага тэатру“

1. Культурны рост пролетарыяту выклікае ўсё большую і большую патрэбу шырокіх рабочых мас у відовішчах і сцэнічным мастацтве.

Гэтая патрэба здавальняецца, з аднаго боку—існуючымі профэсіянальнымі тэатрамі, з другога боку—самадзейным тэатрам, у прыватнасці клубнай сцэнай.

Профэсіянальны тэатр ня можа поўнасьцю задаволіць гэтай патрэбы нават у тым выпадку, калі будуць здзейсьнены меры палягчэньня доступу арганізаванага рабочага глядача ў існуючыя тэатры (зьніжэньне цэн, колектыўныя закупкі спэтакляў і г. д.) з наступных прычын: а) профэсіянальныя тэатры знаходзяцца ў большай частцы паводдаль ад рабочых раёнаў, ці зусім адсутнічаюць у рабочых раёнах; б) утрыманьне іх абыходзіцца вельмі дорага, каб была мажлівасьць значна панізіць цэны на білеты; в) па свайму разьмеру яны ня могуць зьмясьціць усіх жадаючых. З гэтае прычыны клубная сцэна зьяўляецца і будзе зьяўляцца пераважным сродкам здаваленьня патрэб рабочых мас у відовішчы і сцэнічным мастацтве.

2. Апрача таго, клубная сцэна мае свае асаблівыя перавагі і свае задачы. Папершае, клубная сцэна, будучы зьвязана з пэўным прадпрыемствам, з профэсіянальнымі арганізацыямі і ўсёй рабочай грамадзкасцю,—мае мажлівасьць бліжэй стаць да масы, больш і лепш улічваць культурны ровень, запросы і асаблівасьці рабочых з прадпрыемстваў, аб'яднаных клубам, і дзеля гэтага больш глыбака ажыцьцяўляць політычны і культурны ўплыў на масы. Падругое, клубная сцэна выконвае яшчэ і другую задачу—будзіць самадзейнасьць і творчую ініцыятыву рабочых мас у сцэнічным мастацтве і выходзіць у мастацкіх адносінах рабочых, уцягнутых у мастацкія клубныя гурткі.

Адзначаныя вышэй меркаваньні прыводзяць да вываду, што клубная сцэна зьяўляецца важнейшым фак-

тарам політычнага і культурнага выхаваньня мас. Дзеля гэтага, побач з мерамі палягчэньня доступу рабочага глядача ў профэсыянальныя тэатры і прыстасаваньня рэпэртуару да запросаў рабочых, неабходна ўдзяліць клубнай сцэне яшчэ больш увагі і прыняць рад мер да яе палепшаньня.

3. За гады рэволюцыі клубныя мастацкія гурткі (драматычныя, харавыя і іншыя) прарабілі агромную політычную, агітацыйную і культурную работу, на іх плечы ў значнай меры быў узложаны цяжар мастацкай агітацыі ў правядзеньні політычных кампаній па клубах, абслугоўваньне рабочага глядача і зацікаўленасьці да мастацкай сцэнічнай работы сярод шырокіх мас рабочых і служачых.

Ня глядзячы на цяжкія ўмовы работы, недахоп і слабасьць культурных сіл у клубах—клубная сцэна, бясспрэчна, дасягнула значных посьпехаў у сэнсе політычнага і мастацкага выхаваньня рабочага глядача, падрыхтоўкі кадраў гурткоўцаў—аматараў сцэны і ўтварэньня шэрагу новых, а таксама прыстасаваньня і зьмены старых формаў і прыёмаў—сцэнічнага мастацтва—інсцэніроўкі, агітсуды, жывая газэта, балаган, эстрада і г. д.

4. Адначасна з некаторымі посьпехамі і пасоўваньнем наперад клубнай сцэны, трэба адзначыць і яе слабыя бакі і недахопы. Адсутнасьць належнай увагі і кіраўніцтва гэтай работай вельмі часта прыводзіла да пастановак безідэёвых, сьляпому пераносу (без адбору) старога рэпэртуару, часамі антымастацкага і халтурнага тыпу. З другога боку, недахоп культурных сіл і малая кваліфікацыя большасьці кіраўнікоў драмгурткоў, адсутнасьць ведаў у галіне сцэнічнага мастацтва—прыво-

дзілі з сабой нявысокую мастацкую якасьць пастановак, слабасьць распрацоўкі матэрыялу, кепскае мастацкае афармленьне. Гэта зьявілася ў значнай меры вынікам таго, што клубныя гурткі ня мелі выразнай устаноўкі, кіраўніцтва і напрамку ў сваёй рабоце.

5. Побач з гэтым трэба адзначыць, што работа драмгурткоў затрымлівалася і заблытвалася рознымі габінэтнымі выдуманымі тэорыямі нахштальт тэорыі адзінага мастацтва гуртка (ідэал гэтай тэорыі—„хэмічная мешаніна“ ўсіх клубных гурткоў), тэорыі „дзеявельнікаў“ (у аснове гэтай тэорыі ляжыць няпрызнаньне сцэнічнага мастацтва), проціпастаўленьне „самадзейнага мастацтва“—мастацтву профэсыянальнага тэатру, што прыводзіць да адмаўленьня неабходнасьці вывучаць выпрацаваныя прыклады мастацкай сцэнічнай творчасьці і г. д. Усе гэтыя тэорыі і палажэньні, якія прэтэндуюць на выяўленьне пролетарскай ідэалёгіі, у сапраўднасьці з марксызмам нічога агульнага ня маюць і зьяўляюцца толькі водблескам настрояў малакваліфікаванай інтэлігенцыі, жадаючай мець монополію на прадстаўніцтва пролетарскага мастацтва.

Для правільнай пастановкі і разьвіцьця пролетарскага драматычнага мастацтва неабходна барацьба з абодвыма ўхіламі як у бок някрытычнага перанясеенья старых, выпрацаваных буржуазным грамадзтвам, форм сцэнічнага мастацтва і перайманьня іх і ўхілам у мяшчанскую і дробна-буржуазную ідэалёгію, таксама і з ухіламі, адмаўляючымі неабходнасьць якога-б там ні было вывучэньня (крытычнага ўсваеньня—перапрацоўкі) мастацкіх прыёмаў, форм і тэхнікі сцэнічнага мастацтва.

6. Цяперашні пэрыод разьвіцьця клубнай сцэны характарызуецца наступнымі недахопамі:

а) слабым ідэёвым кіраўніцтвам і недавальняючай дапамогай у яе працы;

б) разрывам паміж нявысокім ідэёвым і мастацкім зьместам пастановак і павышанымі вымаганьнямі членаў профсаюзаў да якасьці, на фоне нязвычайнага росту патрэб мас да тэатральных зьявішчаў;

в) слабой кваліфікацыяй гурткоўцаў і кіраўнікоў гурткоў, і адсюль—слабая тэхніка клубнай сцэны;

г) бадай што поўнай адсутнасьцю новага політычна-вытрыманага і мастацкага рэпэртуару клубнай сцэны, пры няздольнасьці скарыстаць літаратурны матэрыял, які ёсьць;

д) перавагай у рэпэртуары сухіх, немастацкіх, тэндэнцызных, агітацыйных тэкстаў;

е) пастаноўкай безідэёвых, антымастацкіх п'ес старога рэпэртуару, што адбіваюць мяшчанскі быт з яго густамі, ідэаламі, і проста халтурных;

ж) перагружанасьць работай драмгурткоў у абслугоўваньні чарговых політычных кампаній, што вядзе да слабай апрацоўкі п'ес і няўважных адносін да якасьці і зьместу пастановак.

7. Культурны рост рабочых мас выклікаў за апошні час значны поступ у клубнай драматычна-мастацкай працы. Павялічылася ўвага і цікавасьць да гэтае справы з боку мас і культасветарганізацый; цэлы рад клубаў зрабіў досыць удалыя спробы паставіць сур'ёзныя і складаныя мастацкія п'есы (пастаноўка „Русалкі“, „Мандата“, „Шторма“ і г. д.) з доўгачаснай і сур'ёзнай падрыхтоўкай; павялічылася вымаганьне да рэпэртуару; робяцца патугі стварэньня невялікіх п'ес і пастановак сіламі мясцовых гурткоў, з цалкам вытрыманым тэкстам і больш ці менш мастацка аформленых; ёсьць

імкненьне з боку драмгурткаў да сур'ёзнай распрацоўкі і вывучэння прыёмаў сцэнічнае мастацкае творчасці. Гэтыя патугі, пакуль яшчэ раздробленыя і мала аформленыя, паказваюць на здаровы рост клубных мастацкіх гурткаў і правільна, у асноўным, вызначаюць шлях клубнай сцэны ў бок павышэння якасці і сур'ёзнай мастацкай распрацоўкі і аформлення сцэнічнага матэрыялу.

8. У зьвязку з палепшаньнем якасці пастановак і спробамі паставіць на клубнай сцэне вялікія складаныя п'есы тэатральнага рэпэртуару, узьнікла пытаньне аб мэтазгоднасьці такіх пастановак і наогул аб формах клубнага сцэнічнага мастацтва.

Устаноўка выключна на малыя формы (жывыя газеты, эстрады) і на самадзейны рэпэртуар (інсцэніроўкі, агітсуды), адмаўленьне правільнасьці і мэтазгоднасьці ў сучасны момант перанясеньня на клубную сцэну сур'ёзнага, вялікага мастацкага рэпэртуару—зь'яўляецца няправільным дзеля таго, што гэта абмяжоўвае задачы клубнай сцэны, не дае мажлівасьці паказваць рабочай масе лепшыя ўзоры мастацкае творчасці і не дае сур'ёзнай мастацкай кваліфікацыі гурткаўцам.

З другога боку, было-б няправільна таксама адмаўляць у неабходнасьці разьвіцьця на клубнай сцэне малых форм і самадзейных пастановак.

Папершае, дзеля таго, што так званыя малыя формы і самадзейныя пастаноўкі ў большай частцы могуць быць прыстасаваны да бягучай політычнай агітацыі і задач культурна-бытавога выхаваньня.

Падругое, дзеля таго, што гэтыя формы прасцейшыя, лягчэйшыя, даступныя нават беднаму сіламі і сродкамі клубу.

Патрэцые, урэшце, асобныя задачы клубнай сцэны—разьвіцьцё самадзейнасьці, ініцыятывы мастацкай творчасьці рабочых мас—лягчэй могуць быць зьдзейсьнены праз гэтыя малыя формы клубнага сцэнічнага мастацтва. Такім чынам правільная політыка клубнай сцэны павінна заключацца ў тым, каб умела і ўдала на клубнай сцэне аб'яднаць розныя формы сцэнічнага мастацтва.

9. Для далейшага разьвіцьця клубнай сцэны, лепшага абслугоўваньня рабочага глядача, політычнага і культурнага выхаваньня мас праз мастацкія сцэнічныя формы—неабходна:

а) узмацненьне грамадзкай увагі да клубнай сцэны, дапамогі ёй і ідэёвага кіраўніцтва;

б) сур'ёзная распрацоўка клубнага рэпэртuarу, адбор і рэкомэндацыя лепшых п'ес, пераапрацоўка да ўмоваў клубнае сцэны лепшых п'ес тэатральнага рэпэртuarу, стварэньне п'ес спэцыяльна для клубнае сцэны.

в) узорная распрацоўка (рэжысэрскі плян, сцэнічнае тлумачэньне і аформленьне)—з прыцягненьнем кваліфікаваных тэатральных мастацкіх сіл—пастановак лепшых п'ес, прыстасаваных да сцэны;

г) прыняць меры да лепшае аплаты аўтараў, якія пішуць для клубнае сцэны;

д) інструктаваньне драмгурткаў (праз спэцыяльны журнал, популярны дапаможнік, лекцыі і г. д.) у пытаньнях сцэнічнага мастацтва;

е) больш уважлівы падбор кіраўнікоў гуртка, распрацоўка раду мерапрыемстваў у павышэньні іх кваліфікацыі;

ж) уважліва-пільная праца над палепшаньнем і разьвіцьцём малых формаў клубнае сцэны і павышэньнем якасьці самадзейных пастановак;

з) збліжэньне профэсыянальнага тэатру з клубнай сцэнай шляхам паказальных пастановак профэсыянальных тэатраў на клубнай сцэне, прыцягненьне драмгурткоў на пробы профэсыянальных тэатраў;

і) утварэньне аб'яднаных колектываў пры саюзах і міжсаюзных організацыях з найлепш здольных драмгурткоўцаў з узорнай распрацоўкай імі мастацкіх п'ес, абмен паміж клубамі лепшымі пастаноўкамі, паказ дасягненьняў мастацкіх гурткоў розных клубаў і г. д.;

к) больш шырокае і сыстэматычнае комплектаваньне тэатральных школ, студый і курсаў са складу таленавітых і праявіўшых сябе гурткоўцаў;

л) больш пільны падлік дасьведчаньня клубных пастановак, вывучэньне запытаў і думак рабочага глядача і абагуленьне сабранага матэрыялу;

м) разгрузка мастацкіх гурткоў ад вельмі частага абслугоўваньня кампаній спэцыяльнымі пастаноўкамі і сконцэнтраваньне сіл гуртка на невялікім коле добра падрыхтаваных пастановак.

II

Рэзолюцыя па дакладу М. В. Мешчэракова „Будаўніцтва вясковага тэатру“

1. Самадзейны вяскowy тэатр, існуючы да гэтага часу без належнай увагі, кіраўніцтва і падмогі, ня глядзячы на гэта, ужо зараз робіць значную выхаваўчую работу. Як масавае зьявішча, якое адпавядае арганічным запытаньням, вяскowy тэатр, пры належнай увазе, можа стаць моцным фактарам у руках партыі і рабочае клясы.

Ня гледзячы на тое, што вясковы тэатр зьяўляецца адным з важных звеньяў работы на вёсцы, існуе поўная няроўнамернасць у разьмеркаваньні ўвагі і сродкаў паміж абслугоўваньнем гарадскога і вясковага насельніцтва. Павялічаныя вымаганьні да мастацкай прадукцыі з боку вясковага насельніцтва не здавальняюцца ў патрэбнай меры. Нязначны лік сродкаў спатыкаецца тут з нізкай мастацкай і соцыяльнай вартасьцю вясковых пастановак.

У радзе іншых галін вясковай культурна-асьветнай працы кіраўніцтва па лініі драматычных (наогул мастацкіх) гурткоў—найбольш слабае. У шмат якіх мясцох яно бадай адсутнічае з боку губэрні (вобл.), павету (акругі) і воласьці (раёну).

2. Неабходна прыцягнуць да пытанняў усяе мастацкае вясковае працы, і ў тым ліку да вясковага тэатру, увагу партыйных, комсамольскіх, дзяржаўных, профэсыянальных, шэфскіх і іншых грамадзкіх арганізацый.

Пэралом у адносінах гэтых арганізацый да справы мастацкае асьветы вёскі, ліквідацыя існуючых нясур'ёзных адносін да гэтае справы ёсьць неабходныя ўмовы пасьпешнага разгортваньня вясковае мастацкае працы.

Увага ўсіх, што працуюць на вёсцы, савецкіх органаў і арганізацый савецкай грамадзкасьці павінна быць зьвернута на неабходнасць шчыльна падыйсьці да справы пастаноўкі і ажыцьцяўленьня належнага кіраўніцтва мастацкай вясковай работай і, у прыватнасці, вясковым тэатрам. Неабходна ўзмацніць увагу і кіраўніцтва вясковым тэатрам, дзеля таго, у першую чаргу, неабходна мець хоць-бы па аднаму спэцыялістаму—інструктару на вясковай мастацкай рабоце ў кожнай гу-

бэрні (вобласьці) за кошт сродкаў з даходных відо-
вішчных прадпрыемстваў.

3. Найбольш цяжкое становішча вясковага тэатру ў адносінах рэпэртуару. Рэпэртуар вясковага тэатру ў большасьці сваёй або мае нізкую мастацкую вартасьць, або мала даступны для вясковае сцэны з прычыны тэхнічных умоў. Неабходна ўтварыць сталы прэміяльны фонд пры НКА, рабіць конкурсы, павялічыць матэрыяльную зацікаўленасьць аўтараў, якія пішуць для вёскі, забяспечыць большы ўплыў на работу выдавецтваў, што абслугоўваюць вёску. У гэтых адносінах павінны быць распрацаваны Народным Камісарыятам Асьветы і праведзены па лініі выдавецтваў практычныя мерапрыемствы.

4. У мэтах задаваленьня вёскі мастацкай прадукцыяй, больш высокае якасьці, неабходна НКА і ЦК Рабіс распрацаваць пытаньне аб мажлівасьці абслугоўваньня мясцовымі профтэатрамі вёскі, шляхам выездаў. Прыступіць (па лініі політасьветы) да паступовага наладжваньня вясковых вандроўных труп, з каштоўным ідэолёгічна і мастацка рэпэртуарам.

5. Драматычныя і мастацкія гурткі павінны быць забяспечаны больш кваліфікаванымі кадрамі кіраўнікоў і інструктароў; у гэтых мэтах неабходна організацыя іх падрыхтоўкі і перападрыхтоўкі як у цэнтры, так і на мясцох органамі політасьветы і профасьветы.

С Ы П І С П ' Е С

Янка Купала.—„Сон на кургане“. У 4-х абразох, выд. 1913 г. (распрадана).

„Сцэнічныя творы“. Сшытак першы, у які ўваходзяць: „Паўлінка“—Я. Купалы, „Манька“—Ф. Аляхновіча, „Залёты“—В. Д. Марцінкевіча і „Пашыліся ў дурні“—М. Крапіўніцкага. Выд. Беларускага Дзяржаўнага тэатру. Менск. 1918 г. Цана 25 кап. (распрадана).

„Сцэнічныя творы“. Кніжка першая. Выданьне таварыства „Савецкая Беларусь“. Менск. 1923.

Уваходзяць: Я. Купала „Прымакі“, М. Кудзелька—„Мікітаў лапаць“, В. Марцінкевіч—„Пінская шляхта“, Л. Родзевіч—„Зьбянтэжаны Саўка“, „Пасланец“ і „Конскі партрэт“ (распрадана).

„Сцэнічныя творы“. Кніжка другая, у якую ўваходзяць п'есы: Ц. Гартны—„Соцыялістка“, М. Кудзелька—„Сон на балоце“, Ф. Аляхновіч—„Калісь“ і „Лес шуміць“ (распрадана).

Гарбацэвіч С.—„Чырвоныя кветкі Беларусі“. Выданьне таварыства „Савецкая Беларусь“. Менск, 1923.

У часопісі „Полымя“ № 5-6.

Асоб дзеі: 14 мужчын і 5 жанчын.

Дэкарацыя: I-я дзея—лес. II-я дзея—гара каля лесу. III-я дзея—вуліца вёскі. IV-я дзея—маленькі лясок.

Зьмест: расстрэл белапалякамі ў 1920 годзе 11 чалавек беларускіх партызан.

Барацьба беларускіх сялян з белапалякамі. БДВ. Менск, 1925 г.

Гаротны.—„Лекары і лекі“, „Два жаніхі“. Кожная п'еса ў 1-й дзеі. Цана 20 кап.

Івушка-Калінушка.—*„Непаслухмяныя“*. У 5 дзеях
Пераклад з расійскае. БДВ. Менск. Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 5 мужчын і 5 жанчын.

Дэкарацыя: усе дзеі—сялянская хата.

Зьмест: бытавыя малюнкi з жыцьця сучаснае вёскі.

У. Галубок.—*„Суд“* у 1-й дзеі. БДВ. Менск. 1925.
Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 8 мужчын і адна жанчына.

Дэкарацыя: пакой у валасным праўленьні.

Зьмест: сатыра на валасны суд дарэволюцыйнага
часу.

Уліцін.—*„Суд над трохпалёўкай“*. У 1-й дзеі. БДВ.
Менск. 1925. Цана 10 кап.

Асоб дзеі: 16 мужчын і адна жанчына.

Дэкарацыя: пакой, у якім засядае суд.

Зьмест: агропропаганда за шматпольле.

В. Муйжэль.—*„Жаніх з Піцера“*. У 3-х дзеях. БДВ.
Менск. 1925. Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 5 мужчын і 4 жанчыны.

Дэкарацыя: усе дзеі—унутранасьць пакою.

Зьмест: барацьба за новы сямейны быт.

Ю. Юрын.—*„Савецкі чорт“*. Комэдыя ў трох дзеях.
БДВ Менск. 1925. Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 7 мужчын і 4 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-я дзея—унутранасьць сялянскае
хаты. 2-я—вялікі пакой у ранейшым панскім палацы.

3-я—хата-чытальня ў ранейшым панскім палацы.

Зьмест: барацьба за новы быт на вёсцы.

Назар Бываеўскі.—*„Панскі гайдук“*. У 5 дзеях. БДВ.
Менск. 1926. Цана 55 кап.

Асоб дзеі: 17 мужчын, 6 жанчын і грамада сялян.

Дэкарацыя: 1-я дзея—знадворны від княжацкага
палацу. 2-я дзея—гэрбавая заля палацу. 3-я дзея—карчма
(унутраны від). 4-я дзея—вялікі гасьцінец. 5-я дзея—
касьцёл жаночага кляштору.

Зьмест: гістарычная хроніка, канец XVI веку на
Беларусі—эпоха народных паўстаньняў.

А. Гаротны.— „*Перамена*“. У 2-х дзях. БДВ. Менск. 1926. Цана 15 кап.

Асоб дзеі: 5 мужчын і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: унутранасьць сялянскае хаты.

Зьмест: барацьба з белапалякамі на вёсцы.

І. Мысьлінскі.— „*Общепонятная мова*“. У 1-й дзеі. БДВ. Менск. 1926. Цана 10 кап.

Асоб дзеі: 5 мужчын і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: канцэлярыя філіі бумтрэсту.

Зьмест: жарт на тэму аб беларусізацыі.

А. Дабравольскі.— „*Кулацкае сіло*“. П'еса ў 2-х дзях. Выданьне Галоўполітасьветы БССР. Менск. 1927. Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 9 мужчын і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: унутранасьць сялянскае хаты.

Зьмест: барацьба з кулакамі на сяле.

Бэн.— „*Цудадзеі*“. У 4-х дзях. Перакладзена на беларускую мову і апрацавана для сцэны Алесем Ляжневічам. Выданьне Галоўполітасьветы БССР. Менск. 1927. Ц. 25 к.

Асобы дзеі: 5 мужчын, 3 жанчыны і грамада сялян і сялянак.

Дэкарацыя: 1-ая і 3-я дзеі—лес, 2-я дзея—вуліца вёскі з хатамі, 4-ая дзея—хата заможнага селяніна.

Зьмест: антырэлігійны. Быўшы манах і яго сябра канакрад выдумалі, што ў лесе ў крыніцы цудадзейная вада і такім чынам пачалі абдурваць сялянства. Канец вядомы—шэльмы пападаюць у рукі савецкага суду.

Алесь Ляжневіч.— „*Таміла*“. У 5-ці абразох, па роману Ф. Дзюшэна, паводле апрацоўкі на украінскай мове Ю. Смолічам. БДВ. Менск. 1927. Цана 65 кап. Стар. 66.

Асоб дзеі: 6 мужчын, 4 жанчыны і, апрача таго, 3 дзяўчыны-арабкі і 2 францускіх паліцэйскіх. П'еса з малюнкамі дэкарацый і ўбраньня асоб дзеі ў фарбах.

Дэкорацыя. 1-я і 3-я дзеі—пакой у хаце Мядзяна. 2-ая—пакой у хаце Аклі, 4-ая—цёмны пакой у хаце Лахраша, 5-я дзея—шалаш Джос у Джунглях.

Зьмест: барацьба кабільцаў за сваю свабоду супроць ангельцаў і французаў у паўночнай Афрыцы. Падзеі адбываюцца ў нашы дні. Ня гледзячы на частыя перамены дэкорацыі, п'еса ўсё-ж ткі лёгкая для пастаноўкі клубнымі і сялянскімі драмгурткамі.

Алесь Ляжневіч.—*„Новыя ўсходы“*. У 6 абразох. Апрацавана для беларускае сцэны паводле п'есы Задыхіна. БДВ. Менск. 1927. Ц. 80 кап.

Асоб дзеі: 10 мужчын і 5 жанчын.

Дэкорацыя: 1-ая дзея—каля ж. д. станцыі. 2-я—панадворак каля хаты-чытальні. 3-я і 5-ая дзеі—панадворак каля хаты Сьцяпана. 4-ая дзея—пакой акругому КП(б)Б. 6-ая дзея—вуліца вёскі.

Зьмест: барацьба за новы быт на сяле. Малюе, як трэба батрацкай, бядняцкай і серадняцкай частцы насельніцтва, аб'яднаўшыся навокал камуністычнае партыі, весьці барацьбу з кулацкім уплывам.

В. Сташэўскі.—*„Бацька і сын“*. У 3-х дзеях. Выд. ЦБ „Маладняка“. Менск. 1927. Цана 50 кап. (за дзьве п'есы).

Асоб дзеі: 7 мужчын, 3 жанчыны і 3 сялян.

Дэкорацыя: 1-я дзея—унутранасьць хаты местачковага краўца Ёцкі. 2-ая дзея—панадворак каля дому папа. 3-я—клубны пакой.

Зьмест: поп імкнецца свайго сына зрабіць таксама папам. Сын, будучы ўцягнутым, пры дапамозе комсамолу, у грамадзкае жыцьцё, парывае з домам бацькі і сам вядзе антырэлігійную прапаганду.

В. Сташэўскі.—*„У цемры“*. У адной дзеі. Выданьне ЦБ „Маладняка“. Менск. 1927. Цана 50 кап. (за дзьве п'есы).

Асоб дзеі: 5 мужчын і 3 жанчыны. Некалькі мужчын і хлапчукоў—як статыстыя.

Дэкорацыя: унутранасьць хаты ўдавы.

Зьмест: у беднай удавы вясковы кулак і дзьякна зьбіраюцца і абмяркоўваюць пытаньне аб заканчэньні царквы. Дзеля збору сродкаў яны скарыстоўваюць бедняка. Сабраныя сродкі прапіваюцца. Па ініцыятыве ня роднай дачкі ўдавы, дзейнасьць кулака і дзьякана спыняецца прыехаўшым на вёску чырвонаармейцам.

Алесь Ляжневіч.—*„Варожба“*. Комэдыя ў 2-х дзях. Паводле **В. Маркава**. БДВ. 1927. Цана 35 кап.

Асоб дзеі: 6 мужчын і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-ай і 2-ой дзеі—унутранасьць вясковай хаты сярэдняй заможнасьці.

Зьмест: барацьба са знахарствам і забабонамі, а таксама за лепшы новы быт на вёсцы. Малюнак дэкарацыі і парады да пастаноўкі.

Алесь Ляжневіч.—*„З дымам пажарам“*. У 3-х дз. БДВ. Менск. 1927.

Асоб дзеі: 16 мужчын і дзьве жанчыны.

Дэкарацыя: 1-я дзея—лес. 2-я і 3-я—панскі двор.

Зьмест: барацьба беларускіх партызан з часоў окупацыі Беларусі белапалякамі.

Цішка Гартны.—*„На стыку“*. У 5-ці дзях. БДВ. 1927.

У апавяданьнях—*„Прысады“*. Ц. 2 рублі.

Асоб дзеі: 7 мужчын, 5 жанчын і статыстыя.

Дэкарацыя: 1-ая і 2-я дзеі—местачковая хата (унутранасьць). 3-я—фольварак. 4-я габінэт старшыні райвыканкому. 5-ая местачковая вуліца.

Зьмест: барацьба за новы быт на вёсцы.

Цішка Гартны.—*„Дзьве сілы“*. У 6-ці абразох. БДВ. 1927.

У апавяданьнях *„Прысады“*. Цана 2 руб.

Асоб дзеі: 12 мужчын і 9 жанчын.

Дэкарацыя: мэталёвы завод. Габінэт галоўнага інжынэра заводу. 2-я дзея—сталовы пакой, кватэра інжынэра. 3-я дзея—пакой завкому. 4-я дзея—дзеравяны двухпавярховы домік у садзе, у якім жыве другі інжынэр—конструктар. 5-ая дзея—кватэра дырэктара заводу. 6-ая—панадворак заводу.

Зьмест: барацьба за новы быт на заводзе ў прамысловым цэнтры.

П. Капаевіч, М. Сеўрук і С. Баркоўскі. „Чырвоная сялянская вечарынка“, у якую ўваходзяць: „Т. Кашэль“, „Пашанцавала“. **Ан. Вольны.**—„Уагранома“ (агіт. жарт). **Юрка Лявонны**—„Нечаканае“ (жарт у 1 дзеі з вясковага жыцця). Выданьне Галоўполітасьветы БССР. Менск. 1927. Цана 75 кап.

І. Бэн.—„Нажыўся“. Драма ў 2-х дзеях. БДВ. Менск. 1927. Ц. 30 кап.

Асоб дзеі: 4 мужчыны і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-я дзея—унутранасьць сялянскае хаты сярэдняга дастатку. 2-я дзея—тая самая хата, але бядней абсталёвана.

Зьмест: барацьба за новы быт на вёсцы.

А. Неверов.—„Бабы“. У 4-х дзеях. БДВ. Менск. 1927. Ц. 40 кап. Пераклад на беларускую мову **Б. Дольскага**.

Асоб дзеі: 7 мужчын, 8 жанчын і грамада старыстых.

Дэкарацыя: 1-ая дзея—вуліца вёскі. 2-ая, 3-я і 4-я дзеі—сялянская хата (унутранасьць).

Зьмест: перад пачаткам рэволюцыі, у час імперыялістычнай вайны бабы пачынаюць протэставаць супроць зьдзекаў над імі мужчын.

Янка Купала.—„Збор Твораў“. БДВ. Менск. 1927. Цана 2 руб. 30 к. Том трэці, у які ўваходзяць п'есы: „Раскіданае гняздо“, „Тутэйшыя“, „Паўлінка“ і „Прымакі“.

Л. Родзевіч—„Пакрыўджаныя“. У 4-х дзеях. БДВ. Менск. 1926.

Асоб дзеі: 4 мужчыны і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-я, 3-я і 4-я дзеі—унутранасьць хаты рыбалова. 2-ая дзея—бераг рэчкі.

М. Дзічок.—„Хто не працуе, той ня есьць“. У 3-х абразох. БДВ. Менск. Ц. 30 кап.

Асоб дзеі: 20 мужчын, 5 жанчын і грамада статыстых.

Дэкарацыя: з аднаго боку вёска, з другога—горад.

Зьмест: урачыстасьць перамогі працы над капіталам.

А. Неверов.—*„Сьмех і гора“*. У 3-х дзях. Пераклад з расійскага **І. Г. і В. В. БДВ.** Менск. 1927. Цана 50 кап.

Асоб дзеі: 5 мужчын і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: дом папа.

Зьмест: з жыцьця папоў у сучасны момант.

У. Дубок. *„У тыя дні“*. У 3-х дзях. БДВ. Менск. Ц. 30 кап.

Асоб дзеі: 7 мужчын і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-ая і 2-я дзеі—хата беднага селяніна ў вёсцы. 3-я дзея—лес.

Зьмест: барацьба беларускіх партызан з белапалякамі.

Раманоўскі і Кручонных,—*„Цемра“*. У 3-х дзях. Пераклад з расійскага **В. Судніка.** БДВ. Менск. 1927. Ц. 30 к.

Асоб дзеі: 10 мужчын, 3 жанчыны і грамада статыстых.

Дэкарацыя: 1-ая і 3-я дзеі—хата кулака. 2-ая дзея—вуліца вёскі.

Зьмест: барацьба з кулацтвам на вёсцы.

І. Гурскі.—*„Новым шляхам“*. У 3-х дзях. БДВ. Менск. 1928. Ц. 60 кап.

Асоб дзеі: 8 мужчын і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-ая дзея—вуліца вёскі. 2-ая дзея—сялянская хата. 3-я дзея—чырвоны куток.

Зьмест: барацьба за новы быт на вёсцы.

І. Лебедзеў.—*„Упарты“*. У 2-х дзях. Пераклад з расійскага **В. Судніка.** БДВ. Менск. 1928. Цана 20 кап.

Асоб дзеі: 3 мужчыны і 3 жанчыны.

Дэкарацыя: унутранасьць сялянскае хаты ў абод-
вых дзеях.

Зьмест: барацьба за новы быт на вёсцы.

В. Сташэўскі.—*„Музыка Цвілеўскі“*. У 2-х дзеях. БДВ. Менск. 1928. Ц. 25 кап.

Асоб дзеі: 7 мужчын і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: 1-ая дзея—вуліца вёскі. 2-ая дзея—
заля пасяджэньня суду і II-і абраз—дэкарацыя 1-ае дзеі.

Зьмест: пропаганда за насыценную газету на
вёсцы, якая выяўляе адмоўныя бакі жыцьця вёскі.

В. Сташэўскі.—*„Сьпявай вясна“*. Комэдыя ў 2-х дз.
БДВ. Менск. 1928. Ц. 20 кап.

Асоб дзеі: 6 мужчын, 2 жанчыны і грамада
хлапцоў і дзяўчат.

Дэкарацыя: 1-я дзея—унутранасьць вясковае
хаты. 2-ая—клубны пакой альбо хата-чытальня.

Зьмест: новы сучасны быт на вёсцы.

В. Сташэўскі.—*„У прошчы“*. У 1 акце. БДВ. Менск.
1928. Ц. 22 к.

Асоб дзеі: 7 мужчын, 3 жанчыны і дзяўчаты.

Дэкарацыя: лес.

Зьмест: антырэлігійная барацьба на вёсцы.

Для дзіцячага тэатру

В. Сташэўскі.—*„Сашка будаўнік“*. У 2-х дзеях. БДВ.
Менск. 1927. Ц. 20 кап.

Асоб дзеі: 8 мужчын і 5 жанчын.

Дэкарацыя: 1-я дзея—сялянская хата. 2-ая дзея—
школа.

Зьмест: піонэрскі рух на вёсцы.

В. Сташэўскі.—*„Бяспрытульныя“*. У 1-й дзеі. БДВ.
Менск. 1927. Ц. 15 кап.

Асоб дзеі: 7 хлапцоў і міліцыянэр.

Дэкарацыя: каменны ці дзеравяны плот.

Зьмест: жыцьцё бяспрытульных.

В. Сташэўскі.— „На другі дзень“. У 1-й дзеі. БДВ.
Менск. Ц. 15 кап.

Асоб дзеі: 6 мужчын і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: бераг ракі Нёману.

Зьмест: настрой дзяцей на вёсцы пасля таго, як прагналі белапалякаў.

На польскай мове

Noskiewicz.— „Powrut“. У 1-й дзеі. БДВ. Менск. 1927.
Ц. 25 кап.

Асоб дзеі: 4 мужчыны і 2 жанчыны.

Дэкарацыя: унутраны від сялянскае заможнае хаты.

Зьмест: сямейная барацьба паміж бацькамі і дзецьмі за новыя парадкі, у якой на старане бацькоў прымае ўдзел і ксёндз.

На яўрэйскай мове

Равін.— „Зборнік тэатральных п'ес для драмгурт-
коў“. БДВ. Менск. 1925. Ц. 50 кап.

У гэты зборнік уваходзяць:

А. Л. Р.— „Рабочая маёўка“.

К. П.— „Селянін бунтуецца“.

„Кажух“.

Лаўроў.— „Лавушка“.

С. К. і Б. М.— „Мы ідзем назад“.

Мрохтн Бэрг.— „Бацька камісара“.

Зарэйхін.— „Мы“.

Кацовіч.— „У тья дні“. У 3-х дзеях. БДВ. Менск.
1927. Ц. 55 кап.

Асоб дзеі: 28 мужчын, 10 жанчын і грамада
статыстых.

Дэкорацыя: 1-ая і 2-я дзеі — пакой, 3-яя — падвал.

Зьмест: з жыцця комсамолу Беларусі.

Д. Маршак.— „Тамара“. У 3-х дзях. БДВ. Менск. 1928. Ц. 75 кап.

Асоб дзеі: 11 мужчын і 3 жанчыны.

Дэкорацыя: 1-я і 3-яя дзеі—пакой кватэры. 2-я дзея—лес.

Зьмест: барацьба з белапалякамі на Беларусі ў 1919 годзе.

Гордон.— „Разбураны перашкоды“. У 3-х дзях. БДВ. 1927. Менск. Ц. 60 кап.

Асоб дзеі: 8 мужчын, 3 жанчыны і статыстыя.

Дэкорацыя: 1-ая і 3-яя дзеі—хата, 2-я дзея—каля грамадзкага будынку.

Зьмест: з сучаснага жыцця яўрэяў-земляробаў.



З Ь М Е С Т

	Стар.
У с т у п	3
Мэтоды тэатральных пастановак	7
Самадзейная праца над інсцэніроўкай	19
Як працаваць над п'есай	37
Выразнае слова	50
Рухі на сцэне	55
Жывая газета	58
Агіт і політсуд	76
Грым	85
Вопратка	102
Будоўля і абсталяваньне сцэны:	
а) будоўля сцэны	104
б) падмосткі „	107
в) портал	109
г) заслона	111
д) верх сцэны	115
е) асьвятленьне сцэны	116
ж) сцэнічныя эфэкты	118
з) дэкарацыі	120
і) павільён	127
к) абсталяваньне сцэны	129
л) бутафорыя і рэквізыт	130
Стыль	131
Тэзісы мастацкае працы хаты-чытальні, прыняты I Усебеларускім зьездам хатнікаў 1 сакавіка 1927 году	150
Рэзолюцыі, прынятыя нарадай пры ЦК ВКП(б) у маі 1927 г. па пытаньнях тэатру	155

1994 г.

Бел. аддзел

1994 г.

101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200



x

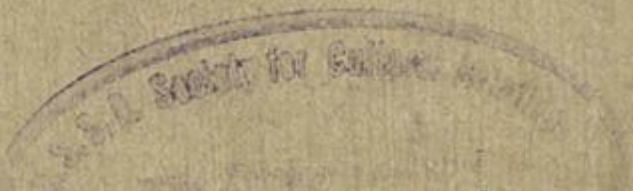
ЦЕНА 1 РУБ.

643

Ci



8000000259 1 104



04535