

# МОЛОДЕЖНАЯ ЭСТРАДА

## 3

*Молодая гвардия*  
1960

## КА ЛА БРЯЗА

*Румынский танец\**

Постановка Г. ШТЕФАНА

«Ка ла Бряза» — один из очень распространенных в Румынии танцев. Его родиной является маленький городок Бряза в области Плоешти. Отсюда и происходит название танца «Ка ла Бряза» (как в Бряза).

Танец жизнерадостный, стремительный. Основной шаг танца — «пас ка ла Бряза», то есть «шаг, как в Бряза». Используя этот шаг, танцующие импровизируют и вносят в него разные детали. Характерным для танца движением является «флутураре» — непрерывное потряхивание ногой от колена вниз. Во время исполнения как «флутураре», так и других движений колено и подъем ноги ослаблены и не напрягаются. Корпус тоже не напряжен и иногда находится в состоянии «трясучки» — танцующие непрерывно сгибают и разгибают (пружинят) ноги в коленях. Время от времени танцующие поворачивают корпус то правым, то левым боком вперед, но плечи при этом остаются во фронтальном положении. Движения часто носят синкопический характер, то есть акцент падает на слабую долю такта.

Танец исполняют восемь девушек и восемь юношей.

Музыкальный размер —  $\frac{2}{4}$ . Темп быстрый.

\* Из материалов ЦДНТ имени Н. К. Крупской.

### Описание костюмов

Костюм девушки. Кофта из белого легкого шелка, собранная у ворота. Рукава широкие, вшивные, внизу собраны на сборку. Перед кофты и рукава украшены вышивкой и блестками.

Юбка из тонкой шерсти с начесом (темно-красного или черного цвета), подол юбки отделан вышивкой. Юбка мелко плиссирована, по сгибу плиссировок проложена золотистая нитка.

Нижняя юбка белая, неширокая, понизу отделана кружевом; она короче верхней юбки на 4—5 сантиметров.

Кушак из шерсти красной, синей или желтой, шириной в 5—7 сантиметров и длиной в 2 метра.

На ногах мягкие кожаные лапти цвета беж или черные туфли на небольшом каблучке. Носки белые.

Волосы заплетены в две косы, завязанные на концах лентами. На голову можно надеть белую газовую косынку или приколоть к волосам цветок. На груди монисты.

Костюм юноши. Белая рубашка с широкими и длинными рукавами. На груди и внизу на рукавах вышивка.

Брюки из кремовой легкой ткани, узкие, но не обтягивающие, спереди вышиты черными нитками.

На ногах лапти, такие же, как у девушек, или мягкие черные туфли. Чулки белые, до колен.

Кушак, как у девушек, но шире (10—12 сантиметров).

На голове меховая высокая шапка.

## ОПИСАНИЕ ТАНЦА\*

Исходное положение — девушки становятся за последней левой кулисой одна за другой в следующем порядке: впереди 2-я девушка, за ней 1, 4, 3, 6, 5, 8 и 7-я. Юноши становятся за последней правой кулисой. Впереди 1-й юноша, за ним 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 8-й. Руки у всех исполнителей опущены вниз.

### Вступление

Исполняются 1—8-й такты музыки.

### Первая фигура

Исполняется первая часть музыки.

На 1—4-й такты из-за последней левой кулисы выходят 2-я, а за ней 1-я девушки, исполняя «основной шаг» (движение № 1). Они двигаются сначала вдоль заднего плана сцены, а затем по диагонали к среднему плану; руками, опущенными вниз и чуть согнутыми в локтях, слегка размахивают в такт движению.

Одновременно из-за последней правой кулисы выходят, исполняя такое же движение, 1-й, а за ним 2-й юноши. Сначала они идут вдоль заднего плана сцены, а затем по диагонали к среднему плану. Встречаясь с девушками, юноши пропускают их вперед (рис. 1).

На последнюю четверть 4-го такта танцующие образуют на середине сцены одну линию (юноши

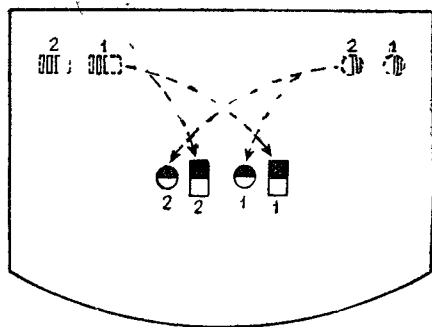


Рис. 1.

стоят слева от своих партнерш (рис. 1).

На 5—6-й такты каждая девушка заводит правую руку себе за спину, сгибая ее в локте, и соединяет ее с правой рукой юноши, прижимая кисть тыльной стороной к талии. Юноша заводит левую руку за спину, сгибая ее в локте, и соединяет ее с левой рукой девушки, прижимая кисть тыльной стороной к талии. При этом правая рука юноши находится поверх левой руки девушки; локти выпрямлены. Корпус девушки отклонен вправо, корпус юноши — влево, головы повернуты друг к другу (рис. 2). В этой позе пары продвигаются к переднему плану сцены, исполняя «основной шаг» и делая при этом полный поворот по ходу часовой стрелки (рис. 3).



Рис. 2.

\* Описание движений и перестроений дается со стороны исполнителей. В схемах девушки обозначены кружками, юноши — четырехугольниками. Незаштрихованная часть фигур означает лицо.

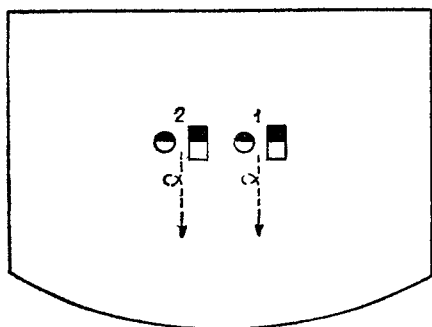


Рис. 3.

На 7—8-й такты танцующие каждой пары разъединяют левые руки и, исполняя «основной шаг», продолжают двигаться к переднему плану сцены. При этом девушки делают полный поворот по ходу часовой стрелки (рис. 4). Во время поворота правая рука девушки, соединенная с правой рукой юноши, находится на уровне талии. Закончив поворот, девушка и юноша каждой пары соединяют перед корпусом левые руки, перекрещивая их поверх правых рук (рис. 5). На последнюю четверть 8-го такта исполнители доходят до переднего плана сцены.

На 9—16-й такты 1-я пара движется «основным шагом» по кругу против хода часовой стрелки; 2-я пара, исполняя это же движение, идет по ходу часовой стрелки (рис. 6). Положение рук не меняется. Одновременно из-за последней левой кулисы выходят одна за другой 4-я и 3-я девушки, а из-за

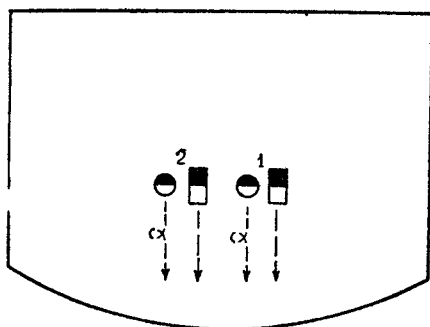


Рис. 4.



Рис. 5.

последней правой кулисы — 3-й и 4-й юноши. Они повторяют движения, исполнявшиеся 1-й и 2-й парами на 1—8-й такты (рис. 6).

На 17—24-й такты 1-я и 2-я пары продолжают двигаться «основным шагом» по кругу в том же направлении. На последнюю четверть 24-го такта 1-я пара доходит до последней левой кулисы, а 2-я пара — до последней правой. 3-я пара этим же движением идет вслед за 1-й парой, а 4-я — вслед за 2-й.

Одновременно из-за последней левой кулисы выходят 6-я и 5-я девушки, а из-за последней правой кулисы — 5-й и 6-й юноши. Они повторяют движения, исполнявшиеся 1-й и 2-й парами на 1—8-й такты (рис. 7).

На 25—32-й такты 1-я и 3-я пары продолжают двигаться «основ-

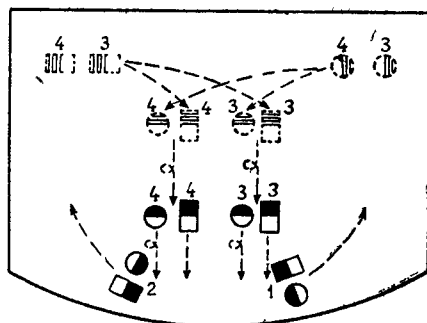


Рис. 6.

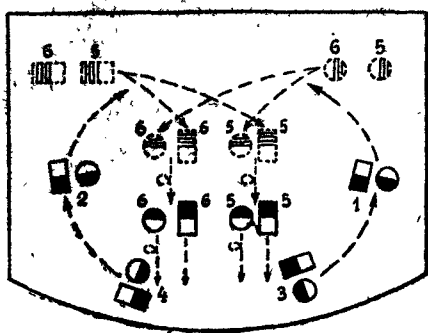


Рис. 7.

ным шагом» по кругу против хода часовой стрелки. Вслед за 3-й парой идет 5-я, исполняя это же движение. 2-я и 4-я пары продолжают двигаться «основным шагом» по кругу по ходу часовой стрелки; вслед за ними идет 6-я пара, исполняя это же движение (рис. 8). Положение рук не меняется.

Одновременно из-за последней левой кулисы выходят 8-я и 7-я девушки, а из-за последней правой кулисы — 7-й и 8-й юноши. Они повторяют движения, исполнявшиеся 1-й и 2-й парами на 1—8-й такты (рис. 8).

В конце 32-го такта 1-я и 2-я пары останавливаются на заднем плане сцены; 3-я и 5-я пары — на левой стороне сцены; 4-я и 6-я пары — на правой; 7-я и 8-я пары — на переднем плане сцены. Все исполнители образуют общий круг, при этом 2, 4, 6 и 8-я пары поворачиваются левым плечом к центру круга (рис. 9).

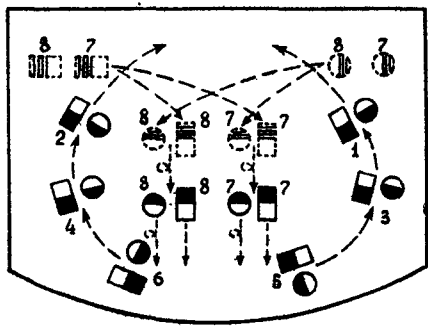


Рис. 8.

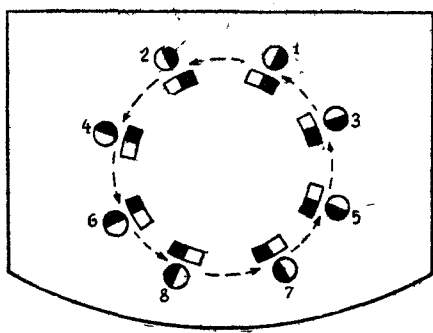


Рис. 9.

## Вторая фигура

Исполняется вторая часть музыки.

На 1—4-й такты все пары двигаются по кругу против хода часовой стрелки, исполняя «шаг с голубцом» (движение № 2, рис. 9). Положение рук не меняется. При этом на 1—2-й такты каждая девушка идет рядом со своим партнером с правой стороны от него, а на 3—4-й такты, не разъединяя с ним рук, делает полповорота влево, проходя впереди партнера и становясь с левой стороны от него (рис. 10).

На 5—8-й такты танцующие продолжают идти тем же движением по кругу против хода часовой стрелки, не разъединяя рук.

На 7—8-й такты каждая девушка делает полповорота вправо, проходя впереди партнера и становясь справа от него.

На 9—16-й такты пары продол-

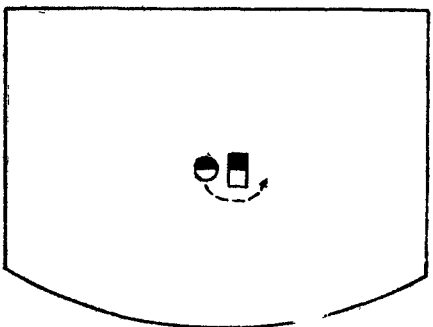


Рис. 10.

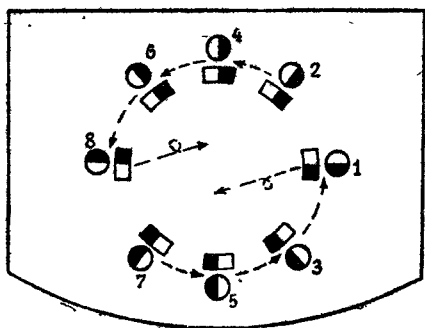


Рис. 11.

жают двигаться по кругу в том же направлении, повторяя движения 1—8-го тактов.

На последнюю четверть 16-го такта 1-я пара останавливается у середины левых кулис, 2-я пара — на левой стороне заднего плана сцены, 3-я пара — на левой стороне переднего плана сцены, 4-я пара — на середине заднего плана сцены, 5-я пара — на середине переднего плана сцены, 6-я пара — на правой стороне заднего плана сцены, 7-я пара — на правой стороне переднего плана сцены, 8-я пара — у середины правых кулис (рис. 11).

### Третья фигура

Исполняется третья часть музыки.

На 1—4-й такты девушки и юноши 1-й и 8-й пар заводят руки за спину, крестообразно соединяют их (рис. 2) и идут по диагоналям, исполняя «боковой шаг с поворотом» (движение № 3), начиная с левой ноги. 1-я пара продвигается к переднему плану сцены, 8-я — к заднему плану сцены (рис. 11).

В конце 4-го такта 1-я пара останавливается на середине сцены, ближе к переднему плану, лицом к зрителям, а 8-я пара — на середине сцены, ближе к заднему плану, спиной к зрителям.

Остальные пары продолжают двигаться по кругу против хода часовой стрелки, повторяя движе-

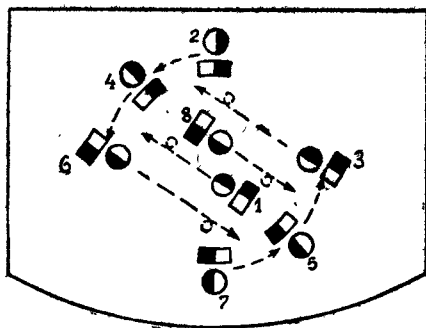


Рис. 12.

ния 1—4-го тактов второй фигуры (рис. 11). В конце 4-го такта 3-я пара доходит до середины левых кулис, а 6-я пара — до середины правых кулис.

На 5—8-й такты 1-я и 3-я пары двигаются по диагоналям на правую сторону заднего плана сцены, а 8-я и 6-я пары — на левую сторону переднего плана сцены, исполняя «боковой шаг с поворотом», начиная с правой ноги и проходя «гребенкой» (рис. 12). Руки держат, как показано на рисунке 2.

В конце 8-го такта 1-я и 3-я пары останавливаются спиной к зрителям, а 8-я и 6-я пары — лицом к зрителям. Остальные пары продолжают двигаться по кругу против хода часовой стрелки, исполняя движения 1—4-го тактов второй фигуры. В конце 8-го такта 5-я пара доходит до середины левых кулис, а 4-я пара — до середины правых кулис.

На 9—12-й такты 1, 3 и 5-я пары двигаются по диагоналям к переднему плану сцены, а 4, 6 и 8-я пары — к заднему плану сцены, исполняя «боковой шаг с поворотом», начиная с левой ноги и проходя «гребенкой» (рис. 13). Руки танцующих соединены, как показано на рисунке 2.

В конце 12-го такта 1, 3 и 5-я пары останавливаются лицом к левым кулисам, а 4, 6 и 8-я пары — лицом к правым кулисам.

2-я и 7-я пары продолжают двигаться по кругу против хода часо-

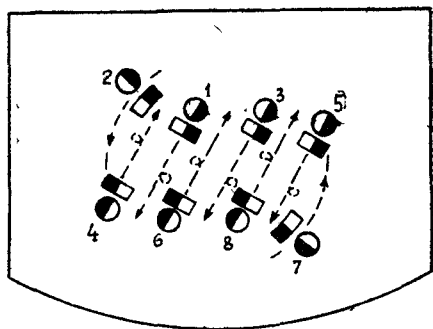


Рис. 13.

вой стрелки, исполняя движения 1—4-го тактов второй фигуры. В конце 12-го такта 2-я пара доходит до середины правых кулис, а 7-я пара — до середины левых кулис.

На 13—16-й такты 1, 3, 5 и 7-я пары двигаются по диагоналям к заднему плану сцены, а остальные пары — к переднему плану сцены, исполняя «боковой шаг с поворотом», начиная с правой ноги и проходя «гребенкой» (рис. 14). Руки танцующих соединены, как показано на рисунке 2.

В конце 16-го такта 2, 4, 6 и 8-я пары выстраиваются в одну линию на переднем плане сцены, а остальные пары — на заднем плане сцены, лицом к зрителям.

#### Четвертая фигура

Исполняется четвертая часть музыки.

На 1—2-й такты каждый юноша соединяет правую руку с левой ру-



Рис. 15.

кой девушки (соприкасаясь тыльной стороной кисти, переплетая пальцы), соединенные руки танцующие поднимают вверх. Левая рука юноши и правая рука девушки опущены вниз (рис. 15). Исполняя «шаг с подскоком» (движение № 4, юноши начинают с правой ноги, а девушки — с левой), 1, 3, 5 и 7-я пары двигаются к переднему плану сцены, сохраняя равнение в линии, лицом к зрителям, а 2, 4, 6 и 8-я пары — к заднему плану сцены, спиной по направлению движения (рис. 16). На счет «два» 2-го такта девушка и юноша каждой пары, делая прыжок по шестой позиции, поворачиваются лицом друг к другу, при этом юноша правой рукой помогает девушке повернуться, слегка притягивая ее к себе.

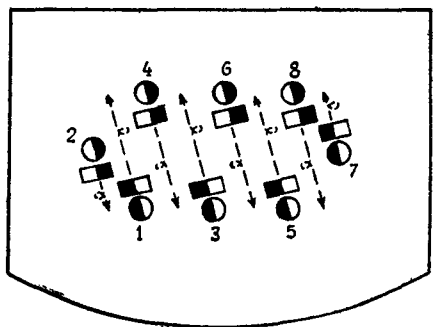


Рис. 14.

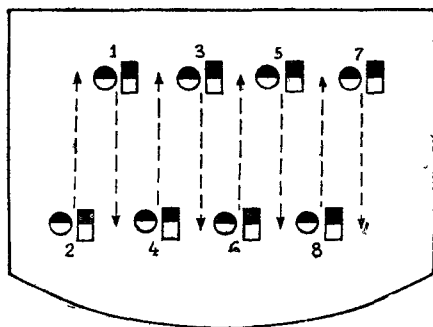


Рис. 16.

На 3—4-й такты юноша и девушка каждой пары, не опуская поднятых рук, поворачивают их ладонью к ладони и соединяют.

Юноши исполняют на месте «ключ» (движение № 5), а девушки кружатся на месте под соединенными руками, исполняя «припадание в повороте» (движение № 6) и делая два полных поворота против хода часовой стрелки (рис. 17).

На 5—16-й такты танцующие повторяют три раза движения 1—4-го тактов, продолжая двигаться парами на передний и на задний планы сцены (рис. 16).

В конце 16-го такта 1, 3, 5 и 7-я пары доходят до переднего плана сцены и останавливаются лицом к зрителям, а 2, 4, 6 и 8-я пары доходят до заднего плана сцены и поворачиваются спиной к зрителям.

### Пятая фигура

Исполняется пятая часть музыки.

На 1—16-й такты танцующие находящиеся на переднем плане сцены, разъединив руки и опустив их вниз, движутся вслед за 7-м юношей по диагонали в правый верхний угол сцены, исполняя четыре раза «боковой шаг накрест с поворотом» (движение № 7), начиная с левой ноги. Исполнители, находящиеся на заднем плане сцены, тем же движением идут вслед за 2-м юношей по диагонали в левый нижний угол сцены (рис. 18).

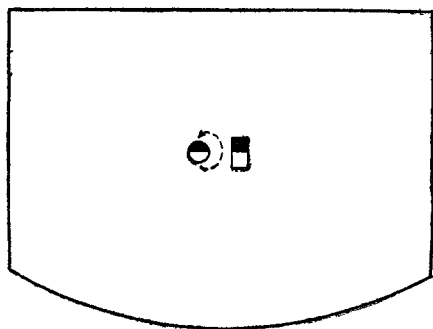


Рис. 17.

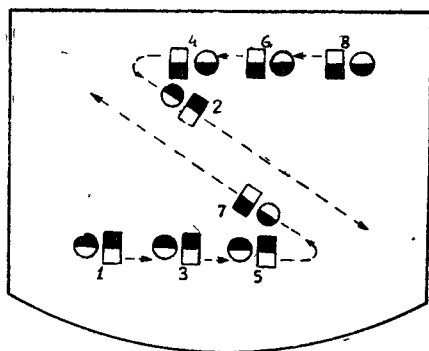


Рис. 18.

В конце 16-го такта танцующие образуют две диагонали, повернувшись лицом к правому нижнему углу сцены (рис. 19).

### Шестая фигура

Исполняется шестая часть музыки.

На 1—4-й такты танцующие исполняют «шаг накрест с подскоком» (движение № 8); девушки начинают с левой ноги, а юноши — с правой. Правая рука юноши и левая рука девушки в каждой паре соединены и опущены вниз; свободные руки также опущены. При этом 2, 4, 6 и 8-я пары двигаются вперед, проходя между 1, 3, 5 и 7-й парами, как показано на рисунке 19. 1, 3, 5 и 7-я пары исполняют это движение, незначительно продвигаясь вперед. На 1—2-й такты девушки и юноши в каждой па-

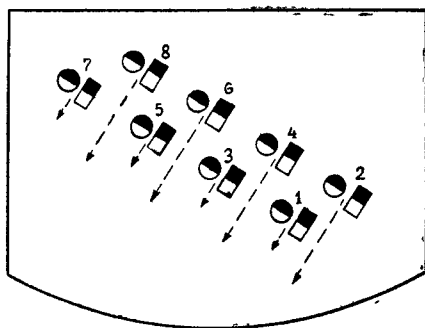


Рис. 19.

ре, не разъединяя рук, отходят друг от друга, а на 3—4-й такты под-  
ходят ближе друг к другу.

В конце 4-го такта 2, 4, 6 и 8-я пары оказываются впереди остальных пар.

На 5—8-й такты танцующие повторяют движения, исполнявшиеся на 1—4-й такты, но теперь 1, 3, 5 и 7-я пары проходят вперед между 2, 4, 6 и 8-й парами, как показано на рисунке 20, а 2, 4, 6 и 8-я пары исполняют движение, слегка продвигаясь вперед.

На 9—12-й такты танцующие повторяют движения 1—4-го тактов, начиная выравниваться в две фронтальные линии.

На 13—16-й такты танцующие повторяют движения 5—8-го тактов, выравниваясь во фронтальные линии.

В конце 16-го такта 3-я пара проходит на середину переднего плана сцены, за ней становятся во вторую линию 1, 5 и 7-я пары, а за ними в третью линию — 2, 4, 6 и 8-я пары. Все исполнители стоят лицом к зрителям (рис. 21).

### Седьмая фигура

Исполняется седьмая часть музыки.

На 1—16-й такты девушка и юноша каждой пары разъединяют руки. Девушки стоят на месте, горделиво поводя плечами то вправо, то влево; корпус подтянут вверх и находится в состоянии «трясуч-

ки». Голова приподнята, руки свободно опущены вниз. Юноши в это время двигаются вокруг своих партнерш по ходу часовой стрелки, исполняя на 1—2-й такты «шаг с подскоком», на 3—4-й такты — «ключ», поворачиваясь лицом к девушке и как бы красуясь перед ней; на 5—16-й такты юноши повторяют три раза движения 1—4-го тактов и возвращаются на прежнее место (рис. 21).

В конце 16-го такта девушки поворачиваются лицом к юношам.

### Восьмая фигура

Исполняется восьмая часть музыки.

На 1—8-й такты девушка и юноша каждой пары, стоя лицом друг к другу, поднимают руки вверх и соединяют их, переплетая пальцы так, чтобы кисти рук соприкасались тыльной стороной, локти слегка согнуты (рис. 22). Все исполняют четыре раза «шаг с голубцом», кружась на месте и делая полный поворот по ходу часовой стрелки (рис. 23).

На 9—16-й такты танцующие, не меняя положения рук, продолжают кружиться на месте, исполняя «кружение с подскоками» (движение № 9), и делают еще один полный

\* Девушки непрерывно сгибают и разгибают (пружинят) ноги в коленях, поэтому корпус мелко «трясется» и на груди позванивают монеты.

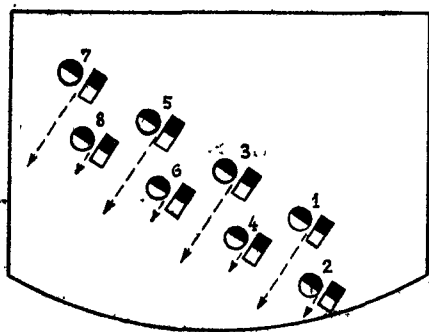


Рис. 20.

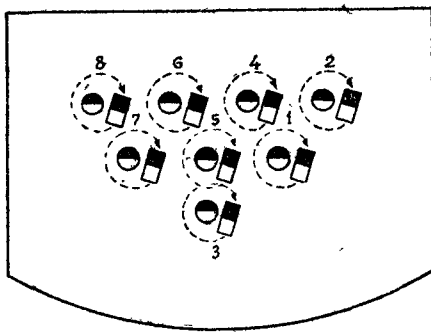


Рис. 21.



Рис. 22.

поворот по ходу часовой стрелки (рис. 23).

В конце 16-го такта девушка и юноша каждой пары разъединяют руки и опускают их вниз (девушки стоят правым плечом к зрителям, юноши — левым).

#### Девятая фигура

Исполняется девятая часть музыки.

На 1—2-й такты танцующие исполняют «шаг с голубцом», при этом девушка и юноша каждой пары меняются местами, проходя мимо левого плеча друг друга. Руки опущены вниз. В конце 2-го так-

та юноша и девушка каждой пары останавливаются спиной друг к другу.

На 3—4-й такты танцующие возвращаются на свои места, исполняя «отход назад» (движение № 10) и проходя мимо правого плеча друг друга.

На 5—8-й такты повторяются движения, исполнявшиеся на 1—4-й такты.

В конце 8-го такта исполнители поворачиваются лицом к зрителям.

На 9—14-й такты все танцующие, стоя лицом к зрителям, исполняют на месте «голубцы» (движение № 11).

На 15—16-й такты танцующие исполняют на месте «ключ».

#### Десятая фигура

Исполняется десятая часть музыки.

На 1—8-й такты каждый юноша соединяет правую руку с левой рукой своей партнерши; соединенные руки поднимают вверх, свободные руки опущены вниз. Девушки двигаются вокруг своих партнеров против хода часовой стрелки, исполняя «припадание в повороте» (делают четыре поворота). Юноши в это время исполняют «ключ», делая на месте полный поворот против хода часовой стрелки, и правой рукой помогают девушкам кружиться (рис. 24). В конце 8-го такта девушки возвращаются на свои места.

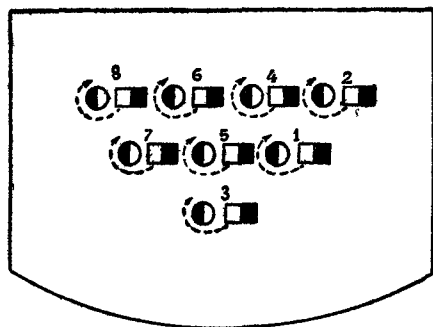


Рис. 23.

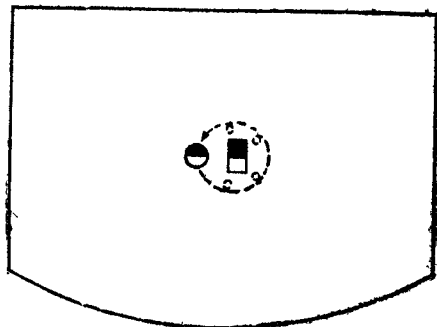


Рис. 24.

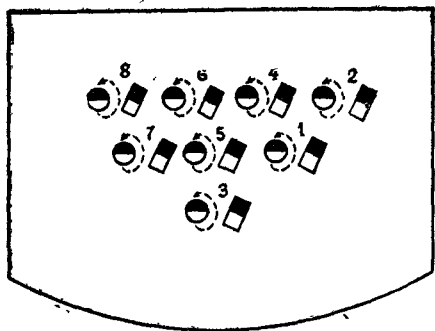


Рис. 25.

На 9—12-й такты, не разъединяя рук с юношами, девушки быстро кружатся на месте в левую сторону, исполняя «припадание в повороте». Юноши исполняют на месте «ключ», слегка повернувшись к девушкам (рис. 25).

На 13—16-й такты юноша каждой пары отпускает руку девушки, а девушка, приложив обе руки тыльной стороной кисти ко лбу (локти слегка согнуты и направлены в стороны), переступает на месте, как бы пытаясь удержаться на ногах после кружения. Юноши переглядываются, ловко снимают с головы шапку и целуют своих девушек, закрывая шапкой от зрителей. Затем, как бы опомнившись, девушки испуганно смотрят на юношей, а юноши, довольные своей проделкой, как ни в чем не бывало надевают шапку на голову.

### Одиннадцатая фигура

Исполняется одиннадцатая часть музыки.

На 1—32-й такты юноша и девушка каждой пары берутся за руки, как показано на рисунке 5 и исполняют «шаг с голубцом». При этом на 1—2-й такты каждая девушка идет рядом с партнером, с правой стороны от него; на 3—4-й такты, не разъединяя рук, она делает полповорота влево, проходя впереди партнера и становясь рядом с юношей, но уже слева от него; на 5—6-й такты девушка идет рядом с партнером, с левой стороны от него; на 7—8-й такты, не

разъединяя рук, девушка делает полповорота вправо, проходя впереди партнера и становясь с правой стороны от него; на 9—32-й такты повторяются три раза движения 1—8-го тактов.

Пары двигаются в следующем направлении: 3-я пара поворачивает влево, а 5-я пара — вправо, и на 1—8-й такты они идут вдоль переднего плана сцены, уходя в первую правую и первую левую кулисы, 6, 8 и 7-я пары двигаются по кругу по ходу часовой стрелки, 4, 2 и 1-я пары идут по кругу против хода часовой стрелки. Дойдя до середины заднего плана сцены, каждая пара поворачивается лицом к зрителям и идет к середине переднего плана сцены, где танцующие становятся в одну «колонну» пара за парой; при этом 6, 8 и 7-я пары пропускают впереди себя 4, 2 и 1-ю. На каждые восемь тактов пары, идущие впереди, доходят до середины переднего плана сцены и там расходятся: одна пара — налево, другая — направо. Так постепенно все танцующие уходят в первые кулисы (рис. 26 и 27).

## ОПИСАНИЕ ДВИЖЕНИЙ

### Движение № 1

«Основной шаг» (пас ка ла Бряза)

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка согнуть левую

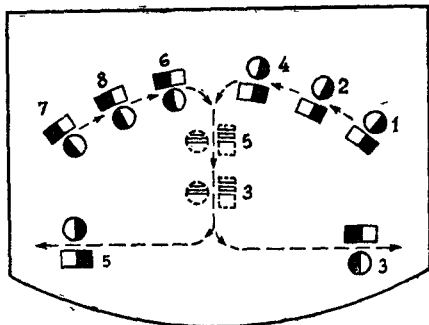


Рис. 26.

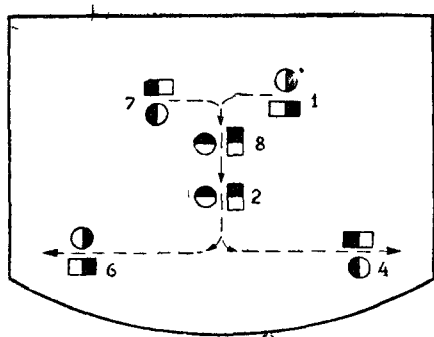


Рис. 27.

ногу в колене. Правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и немного приподнять.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскокить на левой ноге с продвижением вперед. Правую ногу приподнять, сделать «флутураре» и, согнув в колене, подвести ступней к щиколотке левой ноги. Нижнюю часть корпуса слегка повернуть влево, плечи не поворачивать (рис. 28).

На счет «и» поставить правую ногу на пол рядом с левой в шестую позицию. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «два» — пауза.

На счет «и» сделать шаг вперед левой ногой. Правую ногу приподнять, слегка согнув в колене. Нижнюю часть корпуса повернуть вправо; плечи не поворачивать.

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг вперед правой ногой. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» сделать шаг вперед левой ногой, притопнув при этом. Корпус вернуть в исходное положение.

На счет «и» повторить движение, описанное из затакта.

Примечание. При исполнении этого движения ноги в коленях и подъеме ослаблены. Плечи не поворачиваются.

## Движение № 2

### «Шаг с голубцом»

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка присесть на левой ноге. Правую ногу приподнять, слегка согнув в колене. Затем подпрыгнуть и ударить в воздухе каблук левой ноги о каблук правой.

1-й такт. На счет «раз» опуститься на левую ногу; правая нога остается приподнятой.

На счет «и» правую ногу поставить влево, перекрещивая левую ногу впереди. Левую ногу приподнять, согнув в колене, и подвести ступней к щиколотке правой ноги. Нижнюю часть корпуса слегка повернуть влево. Плечи не поворачивать.

На счет «два» — пауза.

На счет «и» сделать шаг вперед левой ногой. Правую ногу приподнять, слегка согнув в колене. Нижнюю часть корпуса повернуть вправо; плечи не поворачивать.

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг вперед правой ногой. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» сделать шаг впе-



Рис.

ред левой ногой, слегка притопнув при этом. Корпус вернуть в исходное положение.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта

### Движение № 3

«Боковой шаг с поворотом»

Счет —  $\frac{2}{4}$ . Исполняется на четыре такта музыки.

Исходное положение — шестая позиция ног.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правую ногу, не напряженную в колене и подбеме, слегка приподнять вперед.

На счет «и» сделать шаг влево на полупальцы правой ноги, переkreшивая левую ногу впереди. Обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «два» сделать шаг влево на полупальцы левой ноги. Обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «и» сделать шаг влево на полупальцы правой ноги, переkreшивая левую ногу сзади. Обе ноги слегка согнуть в коленях.

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг влево на полупальцы левой ноги, слегка согнув ноги в коленях.

На счет «и» сделать шаг влево на полупальцы правой ноги, переkreшивая левую ногу сзади. Обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «два» сделать шаг влево левой ногой на всю ступню. Правую ногу чуть приподнять назад, слегка согнув в колене.

На счет «и» правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и вновь приподнять ее.

3-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать небольшой шаг назад на полупальцы правой ноги, слегка согнув ее в колене.

На счет «два» сделать небольшой шаг назад на полупальцы левой ноги, слегка согнув ее в колене.

На счет «и» сделать небольшой шаг назад на полупальцы правой ноги, слегка согнув ее в колене.

4-й такт. На счет «раз» сделать небольшой шаг назад на полупальцы левой ноги, слегка согнув ногу в колене.

На счет «и» сделать небольшой шаг назад на полупальцы правой ноги, слегка согнув ее в колене.

На счет «два» притопнуть левой ногой рядом с правой. Правую ногу, слегка согнув в колене, чуть приподнять назад.

На счет «и» правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и вновь приподнять ее.

Затем движение повторяется сначала, но уже с правой ноги, и танцующий двигается в правую сторону.

Примечание. Исполняя это движение, на 3-й и 4-й такты надо сделать полповорота по ходу часовой стрелки; при повторении движения (с правой ноги) на 3-й и 4-й такты — полповорота против хода часовой стрелки.

### Движение № 4

«Шаг с подскоком»

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка согнуть левую ногу в колене. Правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и немного приподнять ее.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге с продвижением вперед. Правую ногу приподнять, сделать «флутураре» и, согнув ногу в колене, подвести ступней к шиколотке левой ноги. Нижнюю часть корпуса слегка повернуть влево; плечи не поворачивать (рис. 28).

На счет «и» поставить правую ногу на пол рядом с левой ногой в шестую позицию. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «два» — пауза.

На счет «и» слегка подскочить на правой ноге с продвижением вперед. Левая нога остается приподнятой. Нижнюю часть корпуса слегка повернуть вправо; плечи не поворачивать (рис. 29).

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг вперед-вправо левой ногой.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» перепрыгнуть на полупальцы обеих ног и, слегка согнув колени, поставить их в шестую позицию. Нижнюю часть корпуса повернуть влево.

На счет «и» — пауза.

Примечание. Это движение можно исполнять с продвижением назад. В этом случае подскоки следует делать с продвижением назад.



Рис. 29.

### Движение № 5

#### «Ключ»

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правую ногу приподнять, чуть согнув в колене.

На счет «и» притопнуть правой ногой рядом с левой.

На счет «два» — то же, что на счет «раз».

На счет «и» — то же, что на предыдущее «и».

2-й такт. На счет «раз-и» — то же, что на счет «раз-и» 1-го такта.

На счет «два» притопнуть правой ногой рядом с левой.

На счет «и» — пауза.

### Движение № 6

#### «Припадание в повороте»

Исполняется на один такт музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка приподнять левую ногу, чуть согнув ее в колене.

1-й такт. На счет «раз» переступить на левую ногу, слегка сгибая в колене и ставя ее рядом с правой ногой, одновременно сделать полповорота влево. Правую ногу слегка приподнять, согнув в колене.

На счет «и» переступить на полупальцы правой ноги; слегка сгибая ее в колене и поставя рядом с левой ногой, закончить полный поворот влево.

На счет «два-и» — то же, что на счет «раз-и».

Примечание. Это движение можно исполнять, делая не один полный поворот влево, а два.

### Движение № 7

«Боковой шаг накрест с поворотом»

Исполняется на четыре такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта левую ногу слегка согнуть в колене. Правую ногу провести вперед, скользя по полу, и немного приподнять.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать шаг влево правой ногой, перекрещивая левую

ногу впереди. Колени, слегка согнуть.

На счет «два» сделать шаг влево левой ногой.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта.

2-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать шаг влево правой ногой, перекрещивая левую ногу сзади. Колени слегка согнуть.

На счет «два» ударить ступней левой ноги об пол и сейчас же приподнять ее, слегка согнув в колене.

На счет «и» — пауза.

3-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на правой ноге. Левая нога остается приподнятой.

На счет «и» сделать шаг влево левой ногой.

На счет «два» перепрыгнуть на правую ногу, поставив ее рядом с левой, и, делая полный поворот в левую сторону, приподнять левую ногу. При этом обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «и» сделать шаг влево левой ногой.

4-й такт. На счет «раз» перепрыгнуть на правую ногу, поставив ее рядом с левой и делая полный поворот в левую сторону, затем приподнять левую ногу. При этом обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «и» сделать шаг влево левой ногой, делая полный поворот на полупальцах левой ноги влево. Правую ногу чуть приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «два» притопнуть правой ногой рядом с левой.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта.

Затем движение повторяется сначала с той же ноги.

## Движение № 8

«Шаг накрест с подскоком»

Исполняется на четыре такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка согнуть левую ногу в колене. Правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и слегка приподнять.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать шаг влево правой ногой, перекрещивая левую ногу спереди. Колени слегка согнуть.

На счет «два» сделать шаг влево левой ногой.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта.

2-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать шаг влево правой ногой, перекрещивая левую ногу сзади. Колени слегка согнуть.

На счет «два» ударить ступней левой ноги об пол рядом с правой ногой и сейчас же приподнять левую ногу, слегка согнув в колене.

На счет «и» — пауза.

3-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на правой ноге, слегка согнув ее в колене. Левая нога остается приподнятой.

На счет «и» сделать левой ногой небольшой шаг вперед.

На счет «два» перепрыгнуть на правую ногу, поставив ее рядом с левой. Левую ногу слегка приподнять. Обе ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «и» сделать небольшой шаг вперед левой ногой.

4-й такт. На счет «раз» перепрыгнуть на правую ногу, слегка сгибая ее в колене и поставив рядом с левой. Левую ногу слегка приподнять.

На счет «и» сделать небольшой шаг вперед левой ногой.

На счет «два» притопнуть правой ногой.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта.

Затем движение повторяется сначала с той же ноги.

Примечание. При исполнении этого движения ноги в коленях и подъеме ослаблены и пружинят.

## Движение № 9

### «Кружение с подскоками»

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка согнуть в колене левую ногу. Правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и слегка приподнять.

1-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге, поворачиваясь при этом вправо. Правой ногой сделать «флутураре» и, согнув ее в колене, подвести ступней к щиколотке левой ноги.

Нижнюю часть корпуса слегка повернуть влево; плечи не поворачивать.

На счет «и» поставить правую ногу на пол рядом с левой в шестую позицию. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «два» — пауза.

На счет «и» слегка подскочить на правой ноге, продолжая при этом поворачиваться вправо. Левая нога остается приподнятой. Нижнюю часть корпуса слегка повернуть вправо; плечи не поворачивать.

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг вправо левой ногой, перекрещивая правую ногу спереди и продолжая при этом поворот вправо.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» перепрыгнуть на полупальцы обеих ног, поставив их в шестую позицию, и закончить полный поворот вправо. Колени слегка согнуть. Нижнюю часть корпуса повернуть влево; плечи не поворачивать.

На счет «и» — пауза.

## Движение № 10

### «Отход назад»

Исполняется на четыре такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта слегка присесть на левой ноге, правую ногу приподнять, чуть согнув в колене, затем подпрыгнуть и ударить в воздухе каблуком левой ноги о каблук правой.

1-й такт. На счет «раз» опуститься на левую ногу, слегка согнув ее в колене. Правая нога остается приподнятой.

На счет «и» поставить влево правую ногу, перекрещивая левую ногу спереди. Левую ногу приподнять, согнув в колене, и подвести ступней к щиколотке правой ноги. Нижнюю часть корпуса повернуть влево; плечи не поворачивать.

На счет «два» — пауза.

На счет «и» сделать шаг вперед левой ногой. Правую ногу приподнять, слегка согнув в колене. Нижнюю часть корпуса повернуть влево; плечи не поворачивать.

2-й такт. На счет «раз» сделать шаг вперед правой ногой. Левую ногу приподнять, слегка согнув в колене.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» сделать шаг вперед левой ногой, слегка притопнув при этом. Корпус вернуть в исходное положение.

На счет «и» — пауза.

3-й такт. На счет «раз» слегка подскочить на левой ноге. Правой ногой сделать «флутураре».

На счет «и» сделать небольшой шаг назад на полупальцы правой ноги. Ноги слегка согнуть в коленях.

На счет «два» сделать небольшой шаг назад на полупальцы левой ноги, слегка согнув ноги в коленях.

На счет «и» сделать небольшой шаг назад на полупальцы правой ноги, слегка согнув ноги в коленях.

4-й такт. На счет «раз» сделать небольшой шаг назад на полупальцы левой ноги, слегка согнув ноги в коленях.

На счет «и» — пауза.

На счет «два» притопнуть правой ногой рядом с левой.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта.

Затем движение повторяется сначала.

### Движение № 11

#### «Голубцы»

Исполняется на два такта музыки. Счет —  $\frac{2}{4}$ .

Исходное положение — шестая позиция ног.

Из затакта левую ногу слегка согнуть в колене. Правую ногу провести вперед, скользя подушечкой ступни по полу, и слегка приподнять. Затем слегка подскокнуть на левой ноге и ударить в воздухе каблуком правой ноги о каблук левой.

На счет «раз» опуститься на

левую ногу и сейчас же притопнуть ступней правой ноги рядом с левой. Нижнюю часть корпуса повернуть влево; плечи не поворачивать.

На счет «и» повторить движения, описанные из затакта, но с другой ноги.

На счет «два» — то же, что на счет «раз», но с другой ноги.

На счет «и» исполнить движение, описанное из затакта.

Примечание. При исполнении этого движения нижнюю часть корпуса надо слегка поворачивать то вправо, то влево, плечи не поворачивать. Во время подскока свободной ногой надо делать «флу-тураре».

*Запись танца А. Янкина*

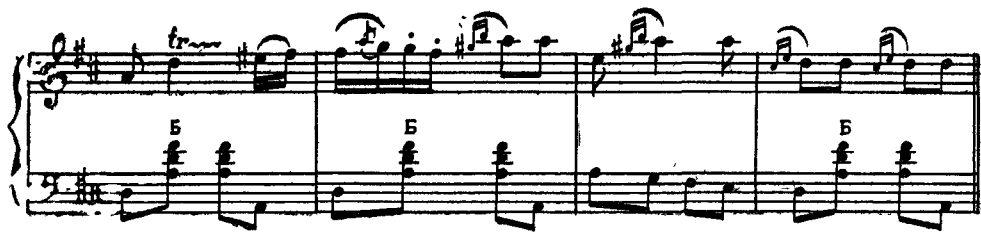
# КА ЛА БРЯЗА

Обработка И. ИЛЬИНА

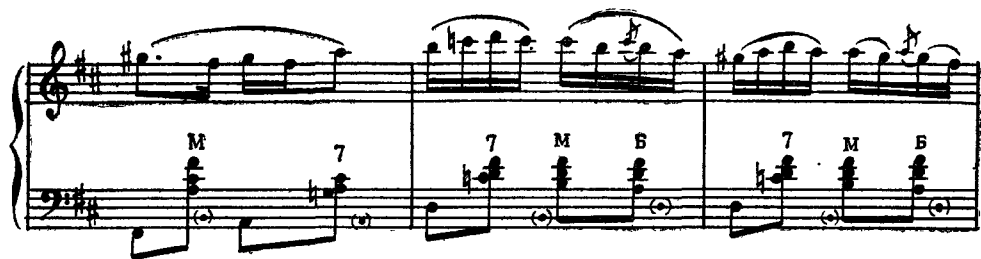
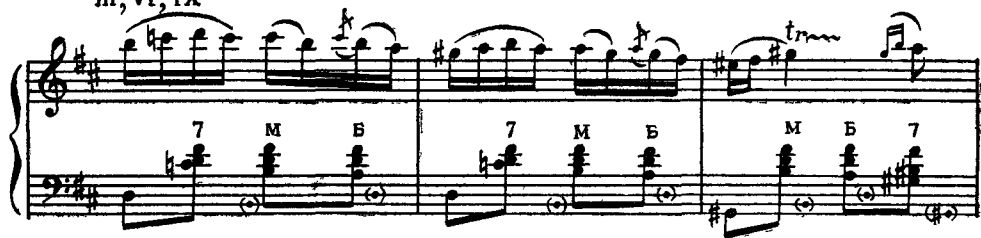
Быстро, весело

I, XI

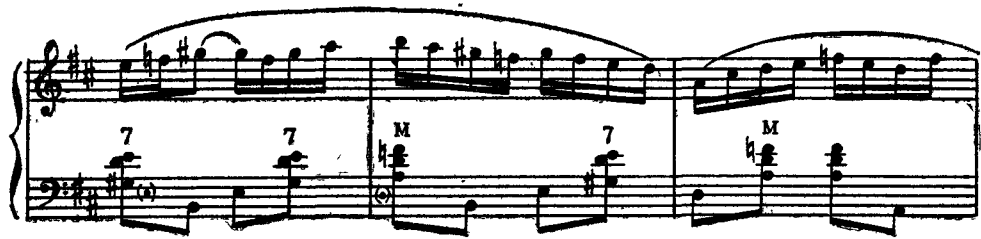
The musical score is written for piano and voice. It is in 2/4 time and the key of D major. The tempo and mood are indicated as 'Быстро, весело' (Fast, cheerful). The score is divided into two systems, I and XI. System I consists of the first three staves, and System XI consists of the last three staves. The piano accompaniment is written in the left hand, and the melody is in the right hand. The piano part includes chords marked with 'М' and 'Б', and the melody part includes trills marked with 'tr'.



III, VI, IX



IV, VII, X



В помощь  
художественной  
самодеятельности



## УЗОРЫ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ БЕЛОРУССКИХ КОСТЮМОВ

Белорусские национальные костюмы имеют свои особенности. Они строго определены как по своей расцветке, так и по характеру вышивки.

Женские верхние сорочки, фартуки, а также мужские рубахи изготавливаются из белой ткани и вышиваются черными и красными нитками.

Юбка шьется из клетчатой ткани или из ткани с яркими горизонтальными полосами. Женская безрукавка может быть красной, синей, зеленой или коричневой. По краю безрукавка отделяется шнурочком.

На рисунке 1 показаны образцы орнаментов, которые используются при отделке рукава (широкая полоса) и переда (узкая полоса) верхней женской сорочки. Орнамент, которым украшается перед сорочки, располагается на груди вертикально, в два или три ряда. Рисунок переносится на ткань по трафарету красной краской и дополняется росписью черной краской при помощи фунтика.

Для отделки рукава верхней женской сорочки может быть также использован орнамент, изображенный на рисунке 2.

Он переносится на ткань при помощи фунтика штриховыми линиями черного и черного цвета.

На рисунке 3 показан орнамент, который можно использовать для имитации сочетания вышивки и мережек на рукавах верхней женской сорочки, а также фартука.

Орнаменты, имитирующие вышивку, наносятся по трафарету красной краской. Все тонкие линии выполняются красной и черной красками (при помощи фунтика). Мережки выполняются при помо-

щи фунтика белой рельефной пастой, а просветы в мережке — анилиновой краской коричневого цвета.

Широкая полоса орнамента может быть также использована для имитации вышивки подола и ворота мужской рубашки. Узкую полосу можно использовать при отделке манжетов.

Орнамент для женского фартука изображен на рисунке 4.

Трафаретом для этого рисунка является кусок гардинного тюля с геометрическим узором. Вшитый в рамку из плотной бумаги кусок такого тюля покрывается масляным лаком или клеем БФ-6. Когда изготовленный таким образом трафарет просохнет, по нему красной масляной краской наносится рисунок, имитирующий тканый узор.

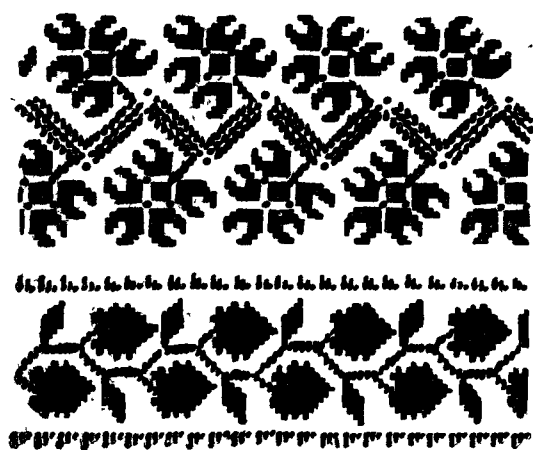
Остальные детали рисунка — вертикальные полосы и кружево — выполняются фунтиком.

На рисунке 5 изображен орнамент воротника верхней женской сорочки. На прямую полосу, отделанную по краю имитацией узкого белого кружева, наносится красной краской по трафарету рисунок. Полоска собирается в оборку и пришивается как круглый воротник к вороту.

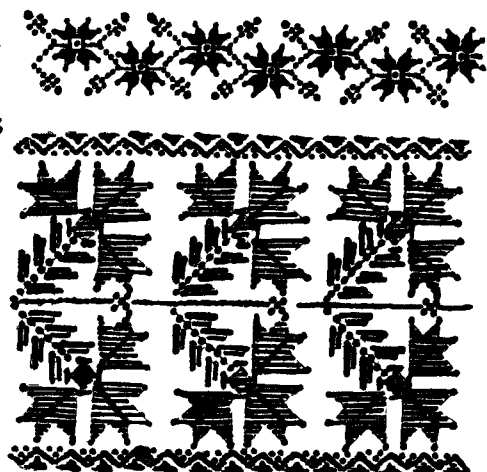
На рисунке 6 дан образец имитации вышивки шнурком, применяемый при отделке женской безрукавки.

Образец имитации вышивки на груди мужской рубашки изображен на рисунке 7. Рисунок наносится по трафарету и отделяется при помощи фунтика.

На последнем, 8-м рисунке показана роспись для пояса. Она производится или по трафарету, или при помощи фунтика.



*Рис. 1.*



*Рис. 2.*



*Рис. 3.*

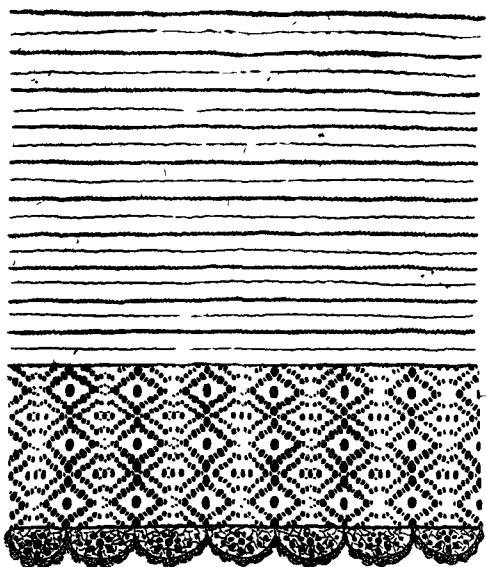


Рис. 4.



Рис. 5.

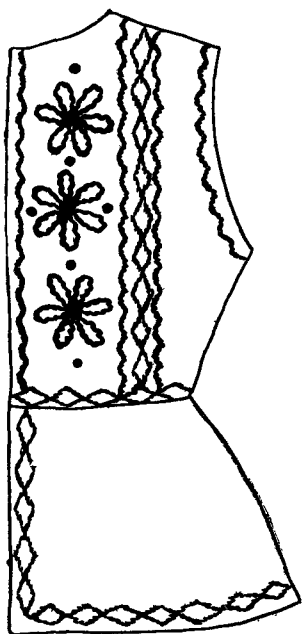


Рис. 6.

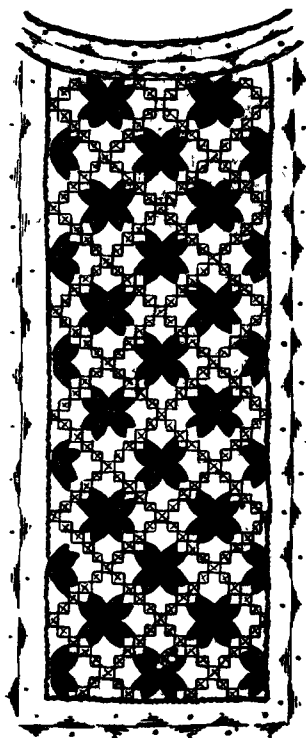


Рис. 7.



Рис. 8.



В. БАРКОВ,

главный художник-технолог Экспериментальной сценической лаборатории МХАТа

## О СЦЕНИЧЕСКИХ ЭФФЕКТАХ

Деревянный домик, выстроенный на сцене, задымился, взлетел сноп ярких искр. Яростно бушующее пламя взметнулось вверх и охватило весь дом...

Пожар в театре! Страшная картина!..

Но что это? Почему никто в зрительном зале не пугается, не вскакивает с места?

Оживленные, внимательные лица... аплодисменты... Зрители аплодируют пожару?!

Дело в том, что мы видим не пожар в театре, а сценический эффект пожара. Идет первый акт спектакля «Дубровский», и на сцене без дыма и огня «горит» декорация, остроумно построенная и осуществленная коллективом художников, осветителей и машинистов сцены.

...Другой спектакль, другая «стихия». Из-за кулис на сцену вытекает струйка воды. Воды все больше и больше, она заливает весь планшет сцены, вздымаются волны, на глазах сотен зрителей начинается наводнение!

А в зале снова слышатся аплодисменты. Зрители аплодируют удачному сценическому эффекту в балете «Лебединое озеро».

В одной из картин спектакля «Третья патетическая» Н. Погодина живо и убедительно изображен цех огромного завода. Владимир Ильич Ленин с восхищением смотрит, как работают сталевары. Гудит пламя в печах, освещающая своим отблеском потные лица ра-

бочих... Портальные краны проносят ковши с металлом...

Производственная атмосфера в этой сцене создана при помощи световых и звуковых эффектов.

Многообразные сценические эффекты делают спектакль более ярким и запоминающимся. Трудно представить себе «Грозу» Островского без ослепительной вспышки молнии и громового раската или спектакль «Анна Каренина» без сверкающих фар, без грохота колес поезда, который словно мчится со сцены прямо в зрительный зал.

В спектакле «Берег счастья» большое впечатление производит нарастающий лязг и грохот танковых моторов и гусениц. На сцену выползает огромная стальная машина... Взрыв — и фашистский танк загорается...

К сценическим эффектам относятся и сказочно прекрасные пейзажи подводного царства, которыми любуются Садко в одноименной опере, и звезды и облака, окружающие в «Коньке-Горбунке» Иванушку, который гостит у Месяца.

Сценические эффекты переносят нас и в космические дали и в подземные глубины, превращают тесную рамку театрального портала в широко открытые ворота, ведущие нас в бескрайние пространства и просторы вселенной и в любые периоды истории человечества.

Вы спросите, что же такое сценические эффекты? Можно ответить

кратко, что это ряд постановочных приемов и технических устройств, совокупность которых создает мощные средства воздействия на зрителей.

Органически связанные со всем арсеналом постановочных ресурсов театра, сценические эффекты являются результатом совместной, комплексной работы не только постановщиков и актеров, но и многих других работников театра — осветителей, машинистов, бутафоров, костюмеров, радистов и т. д.

Сценические эффекты позволяют осуществить в спектакле самые трудные задания режиссуры, самый смелый полет фантазии драматурга. Особенно возрастают эти возможности при использовании современных технических средств. Световая проекция давно уже практически включается в спектакли, в последние годы часто используется на сцене и радиооборудование.

Дело, однако, не только в том, чтобы на сцене театра применять разнообразную технику. Надо помнить, что сценические эффекты обладают особой, неизмеримо большей силой воздействия на зрителя, чем, например, постановочные эффекты на киноэкране или в радиопередачах.

Кинозрители никогда не аплодируют пожару, наводнению, дождю, морю или поезду на экране, как это делают театральные зрители. Сила эмоционального воздействия спектакля растет благодаря сценическим эффектам, которые являются весьма мощными внешними возбудителями эмоциональной памяти и актеров и зрителей в процессе их живого общения в театре. Бурные аплодисменты зрителей являются убедительным доказательством этого весьма важного, принципиального отличия сценических эффектов от более натуралистического изображения природы или стихийных явлений.

В одном из итальянских театров на берегу Средиземного моря была раскрыта задняя стена сцены для показа зрителю вместо

«грубой» декорации моря настоящего морского пейзажа с настоящей луной и двигающимися по морским волнам парусниками.

Однако зрители остались холодны к этой затее, предпочитая видеть в спектакле сценическое воплощение моря.

Театр в этом случае «потерпел крах», совсем как Треплев в чеховской «Чайке», который в поисках «новых форм» тоже показывал свой спектакль на фоне настоящего пейзажа.

Сценические эффекты не могут быть созданы в отрыве от содержания пьесы. Очень трудно да, пожалуй, и не нужно говорить о сценических эффектах без связи с определенным спектаклем и театром. В современном театре сценические эффекты давно потеряли свою «самостоятельность» и стали составной частью всего спектакля в целом, стали служить задачам более яркого выявления идеи пьесы.

Однако было время, когда многие сценические эффекты и трюки не связывались со спектаклем органически. В конце прошлого века в Париже существовал даже так называемый «Театр машин», где основным вниманием пользовались не пьеса, не актеры, а серия специально придуманных изобретательным машинистом трюков. Иногда пьеса писалась уже после того, как придумывался тот или иной сценический эффект. Так возникали многочисленные спектакли-феерии, где бессмысленные, но эффектные трюки громоздились на другие, еще более невероятные, но восторженно принимавшиеся невзыскательной публикой.

Подлинно художественные сценические эффекты не могут быть созданы руками холодных ремесленников. Их нельзя создать без горячей взволнованности и увлечения пьесой и всем процессом подготовки спектакля, без чувства огромной ответственности перед актерами и зрителями.

Но и безразличие к технике и технологии, на театральной «кухне» приводит к тому, о чем с юмором и досадой рассказывает великий русский актер М. С. Щепкин в своих «Записках».

В одном из провинциальных театров М. С. Щепкин заинтересовался тем, как будет устроена финальная сцена спектакля «Дон-Жуан», где являются духи мщения — фурии и уносят Дон-Жуана в ад. Щепкин даже пошел на сцену, но, к его удивлению, там не было никаких признаков полетной машины — блоков, рычагов или лебедки.

На репетиции Щепкин спросил: «Не будут ли пробовать полет?», но ему ответили, что «машина» хорошо устроена и пробовать ее незачем.

Основной частью «машины», в действии которой не сомневался машинист сцены, являлись два толстых поясных ремня с железными пряжками. На одном ремне был крючок, на другом — кольцо.

Щепкину объяснили, что тем ремнем, на котором крючок, подпоясается фурия, а Дон-Жуан подпоясается другим ремнем. Спустившись сверху, фурия обхватит одной рукой Дон-Жуана, а другой наденет кольцо на крючок и унесет Дон-Жуана со сцены.

Самоуверенный машинист потребовал от руководства театра только денег на новый канат, с помощью которого будет поднята фурия.

«С ужасным нетерпением, — пишет М. С. Щепкин, — я ожидал вечера, чтоб идти в театр: механизм сводил меня с ума...»

Придя в театр, он опять бросился на сцену отыскивать машину, но увидел только положенное на втором плане — над сценой, с балки на балку перекрытия — бревно с двумя огромными гвоздями и такое же бревно на тех же балках за кулисами.

Перед последним актом Щепкин не утерпел и опять пошел на сцену. Между гвоздями через обе балки была пропущена выкрашенная в черный цвет веревка, привязанная к поясу помощника машиниста, ис-

полнявшего роль фурии. Он уже сидел на балке, а человек десять стояли за кулисами, держась за веревку.

И вот в финале спектакля из-за падуг показалась фигура спускающейся вниз фурии. Новая веревка стала вытягиваться и раскручиваться, и помощник машиниста, прежде чем стать на ноги, перевернулся много раз, отчего голова у него закружилась.

Ничего не видя вокруг себя, фурия одной рукой держит крючок и, размахивая другой, ищет Дон-Жуана совсем не там, где он стоит. Дон-Жуан в бешенстве кричит: «Сюда! Сюда!..» Наконец фурия его нашупывает, обхватывает и старается поддеть кольцо крючком. Но никак не подденет. Отчаявшийся Дон-Жуан протягивает назад руку и, ругаясь не по роли, пытается помочь фурии. Всемү этому аккомпанирует хохот и шум в публике.

Потрясенный Щепкин выбежал из кресел, бросился на сцену и сам опустил занавес.

«И надо было видеть, — пишет М. С. Щепкин, — с каким остервенением Дон-Жуан начал терзать фурию за волосы...»

Так погубила спектакль не проверенная на репетиции веревка.

Следует заметить, что пренебрежение к монтажным репетициям сценических эффектов и в наши дни приводит некоторые театральные коллективы, особенно молодые и неопытные, к печальным последствиям. Чтобы этого не случилось, нужно заранее предусмотреть (в плане общей работы) репетиции для монтажа сценических эффектов, помня, что это дело достаточно сложное и времени требует значительного.

Органическое включение сценических эффектов в спектакль требует применения художественно тонких и технологически совершенных приемов, каких не знал XIX век. Старая, сложившаяся столетиями традиционная техника и технология сценических эффектов перестали удовлетворять актеров, режиссеров и художников.

Новые требования предъявляются к сценическим эффектам и драматургами и зрителями.

В нашей советской драматургии на сцене появились не только производственные цехи современных заводов, но и широкие просторы колхозных полей, сложные сельскохозяйственные машины. Не за горами — космические корабли в бескрайних пространствах космоса:

Все сценические эффекты надо делать с натуры. Нередко нам задают такой вопрос: «Мы согласны, что, изображая звезды, луну или солнце, полезно посмотреть на эти объекты в натуральном виде, а не только в соседнем театре или книге; но как быть при изображении фантастических явлений? Ведь лешего или призраков-то в природе не найдешь? Не бывает их в природе!»

В том-то, и дело, что все сценические эффекты, в том числе и фантастические, надо делать с натуры.

Раскроем «Снегурочку» А. Н. Островского там, где Мизгирь видит призрак Снегурочки в лесу. «Безумец я, любовью опьяненный, сухой пенек за милый образ принял;

холодный блеск зеленых светляков за светлые Снегурочкины глазки...»

Вот где, оказывается, можно найти натуру для призрака Снегурочки! В ночном лесу, где освещенный луной, грациозный по форме сухой пенек с двумя прилипшими к нему блестящими, как глаза, светляками легко принять за «милый образ» Снегурочки. Но во многих театрах вместо этого показывают сперва освещенную неестественным светом реальную актрису — Снегурочку, а отдельно от нее совершенно не похожий на нее страшный, корявый пенек.

Однажды у нас в лаборатории побывал художник В. Полетика, который очень удачно одел и загримировал в «Аленьком цветочке» леших, кикимор и других лесных чудищ, используя для этого свои зарисовки деревьев на Курильских островах. Посмотрите на эти деревья (рис. 1) повнимательнее. Ну чем не лешие и кикиморы?

Как жаль, что в некоторых театрах не хотят поработать над созданием фантастических образов с натуры, считая достаточным освещение актеров неестественным зеле-



Рис. 1.

Деревья на Курильских островах даже при самом незначительном «гриме» могут служить натурой для леших и кикимор в сказочных спектаклях.

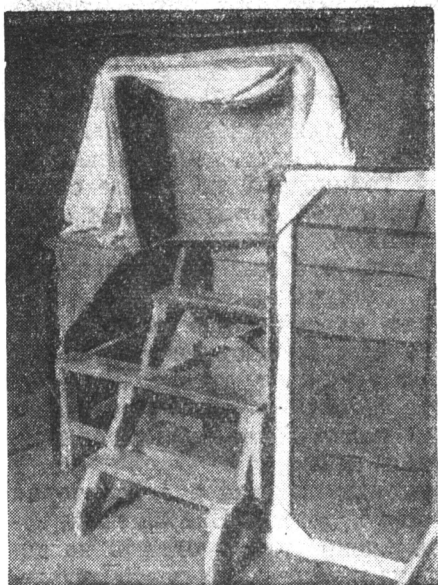


Рис. 2а.  
Так устроено приспособление для подъема из опарницы актера, играющего роль Хлеба в спектакле МХАТа «Синяя птица».



Рис. 2б.  
Здесь мы видим актера, который приготовился к началу «превращения» в Хлеб.



Рис. 2в.  
«Превращение» началось...



Рис. 2г.  
Хлеб, «поднимаясь» в опарнице, сбрасывает с себя покрывало.

ным или ядовито-лиловым светом. Вот и получаются вместо увлекательной фантастики скучные, давно всем надоевшие театральные эффекты.

В постановке фантастической

«Синей птицы» К. С. Станиславский делал все с натуры.

Посмотрите, как поднимается оживающий Хлеб в «Синей птице»! В точности как тесто в опарнице в темном углу комнаты. На рисун-



Рис. 2д. »  
Покрывало сброшено...

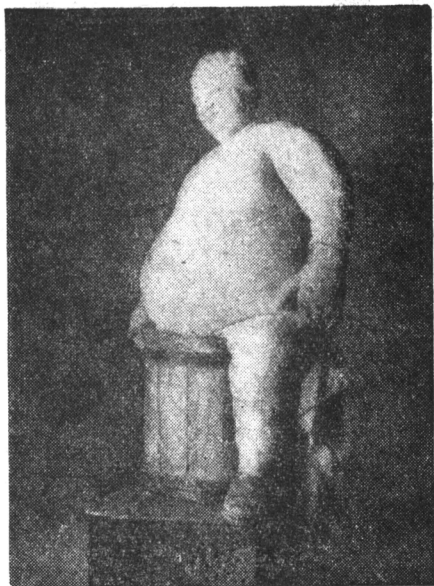


Рис. 2е.  
Хлеб начинает выходить из опар-  
ницы...



Рис. 2ж.  
Пыхтя и вздыхая, Хлеб совсем вы-  
лез из кадушки.



Рис. 3а.  
При помощи шнурка, пропущенного  
под столом, крышка опрокидывается  
(при этом падает и разбивается со  
звоном блюдечко), выливаются  
«струи» молока, сделанные из  
марлевых бинтов.

как 2а, б, в, г, д, е, ж показаны различные моменты этого сказочного превращения.

А звонкое падение реально разбившегося блюда заставляет нас поверить в якобы выливающиеся из опрокинутой крынки марлевые

«струи» молока и выпутывающееся из них Молоко (рис. 3а, б, в). Вся эта фантастика тесно связана с натурой и свойствами нашего восприятия.



Рис. 3б.  
Между марлевых «струек» появляется актриса, играющая роль Молока.



Рис. 3в.  
Так выглядит стол с крынкой молока до начала «превращения».

Но я совсем забыл, что многие из вас не видели «Синей птицы» в МХАТе и никто не был за кулисами во время действия этого спектакля.

В первой картине начинается сновидение мальчика и девочки.

Тильтиль и Митиль видят, как засияли стены их скромной комнаты и по стенам поплыли огоньки-самцветы (рис. 4). Все обыденные предметы вокруг становятся необычайными, фантастическими в этом плывущем сверкающем свете,



Рис. 4.  
Транспарантное освещение «комнаты во сне».



Рис. 5а.  
Старая фея приготовилась к «превращению».



Рис. 5б.  
«Превращение» началось...

и начинаются чудесные превращения.

Попробуем мысленно пройти на сцену. Вот, оказывается, в чем секрет! Свет обычных фонарей понемногу убрали, а вместо него ввели

освещение при помощи трех проекционных прожекторов-«хромотропов». Перед конденсорными линзами фонарей медленно вращаются (от привода с небольшим моторчиком) металлические диски с ма-



Рис. 5в.  
«Черный человек» помогает актрисе  
снять верхнее платье...



Рис. 5г.  
...и кожу старой феи.



Рис. 5д.  
«Превращение» закончено, и «чер-  
ный человек» (на черном фоне его  
совсем не видно) уносит костюм  
старой феи.



Рис. 6а.  
Так выглядят костюмы «черных  
людей».

ленькими круглыми отверстиями. Проходя через эти отверстия, свет ложится на сцену в виде круглых и овальных пятен (хроматическая aberrация делает их цветными), и

так как в трех фонарях они движутся в разном направлении, с разной скоростью и объективы фонарей расфокусированы по-разному, то впечатление получается совершенно фантастическое. Кроме этих эффектных проекционных фонарей,



Рис. 66.

«Черный человек» подводит в темноте Хлеб к столу с опарницей. (Светлый фон и освещение сделаны здесь специально для фотографирования; в спектакле этого нет.)

на сцене работает еще один мощный источник света с то и дело меняющими его окраску разноцветными светофильтрами.

Вернемся в зал... Там все ахнули, когда старая фея вдруг превратилась в молодую прекрасную девушку (рис. 5а, б, в, г, д).

Скорее опять на сцену... Мы видим, как уходит за кулисы черный «человек-невидимка», унося платье, горб, косматый парик, нос, очки и сморщенные перчатки, которые были на молодой актрисе поверх платья и грима прекрасной девушки. В нужный момент человек-невидимка помог ей расстегнуть и быстро сбросить платье старухи, имеющее сплошной разрез сверху донизу.

Актеры-невидимки в этом спектакле одеты в черные бархатные костюмы, перчатки и капишоны с затянутыми черным тюлем прорезями для глаз (рис. 6а), и на фоне декораций из черного бархата они действительно невидимы. Это позволяет им совершать и дальше целый ряд «чудес». Так, они помогают актеру, играющему роль ожившего Хлеба (рис. 6б). Они же

берут палки с развевающимися «огненными» языками у актера, играющего роль Огня (рис. 7). Освещается Огонь человеком, которого зрители не видят, потому что он замаскирован «сундуком» (рис. 8).

В следующих картинах спектакля начинаются волшебные путешествия и приключения детей. Войдем в зал театра в третьем акте, когда Тиль-иль и Митиль в поисках Синей птицы попадают во дворец Ночи... Темно в этом дворце. В первые мгновения мы совсем ничего не видим и лишь постепенно начинаем различать звездные контуры дворца и фигуру сказочной Ночи на троне в центре сцены.

Если мы пойдем на сцену, то увидим, что все на ней — пол, стены и ступени трона — затянуто черным бархатом. Над троном мерцает Млечный Путь и светятся звездные контуры дворца. Эти звезды, как и Млечный Путь, сделаны транспарантом, то есть в виде отверстий соответствующей формы, прорезанных на непрозрачной декорации и заклеенных калькой. Звезды Млеч-



Рис. 7.  
Костюм Огня требует специального  
освещения.

ного Пути подсвечиваются «хромотропом» напросвет. Движущиеся пятна света «хромотропа», скользя по отверстиям, изображающим звезды, создают впечатление их мерцания. Отверстия, изображающие отдельные созвездия и контуры дворца, подсвечиваются напросвет лампочками от карманного фонаря.

Очень просто выполнен в этом спектакле и целый ряд фантастических «призраков». Они представляют собой задрапированные белым тюлем каркасы на бамбуковых палках, обтянутых черным бархатом. Секрет успеха этих несложных «чудес» — в искусной работе с ними актеров-невидимок и талантливым проникновении в психологию восприятия зрителями сценических эффектов.

Почти во всех учебниках психологии приводятся рисунки, показывающие активную роль сознания в нашем восприятии. На рисунке 9 мы видим то белую вазу на черном фоне, то два черных профиля на белом фоне, а на рисунке 10 — разное количество кубиков: шесть или семь (если повернуть рисунок «вверх ногами», на  $180^\circ$ , при усло-

вии «освещения» кубиков сверху). В театре широко используется это свойство человеческого восприятия. Огромную радость доставляет в театре процесс активизации фантазии зрителя с помощью внешних возбудителей его эмоциональной памяти (так определяет К. С. Станиславский сценические эффекты).

Один из секретов успеха «Синей птицы», этого сказочного спектакля, который идет на сцене МХАТа больше полувека, — гениальная простота постановочной техники и технологии. Постановочное искусство «Синей птицы» обогатит всякого, кто постарается проникнуть в его сущность.

Нам кажется, что, разобравшись в основных постановочных приемах «Синей птицы», легче будет понять принцип создания сценических эффектов в любом спектакле, не только фантастическом, где сценические эффекты играют особую роль.

В чем обаяние фантастического спектакля? Может быть, в том, что это «весело, красиво, забавно», что это отдых и «шутка, которая изредка необходима артисту...», как говорил К. С. Станиславский?

Но прочитайте главу «Черный бархат» в книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве», и вы поймете, что постановка «Синей птицы» была совсем не «шуточным» делом, а потребовала много труда, творческих исканий.



Рис. 8.  
Шевеля пальцами перед прожектором, осветитель создает на костюме  
Огня «игру пламени».

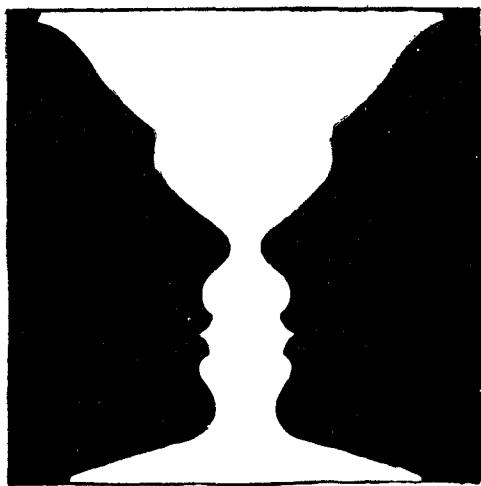


Рис. 9

*На этом рисунке мы можем увидеть по желанию два черных профиля или белую вазу на черном фоне.*

Глубокий и большой смысл раскрывается иной раз в фантастических спектаклях, и это связано с огромным интересом людей к предвидению будущего. Народы всего мира в своих сказках мечтали тысячелетиями о коврах-самолетах, чудесных блюдецках, показывающих далекие события, о людях, опускающихся на дно морское и парящих за облаками, о живой и мертвой воде, о покорных человеку стихиях и силах природы. Многие сказки становятся былью на наших глазах, причем действительность часто опережает самые смелые фантазии сказочников.

В Экспериментальную сценическую лабораторию МХАТа часто обращаются режиссеры, художники, работники постановочной части профессиональных театров и самодеятельных коллективов с вопросами, как сделать тот или иной сценический эффект.

Прежде всего надо условиться о том, что любой вопрос о сценическом эффекте должен быть поставлен для *данного* спектакля, для *данной* сцены, для *данного* состава исполнителей.

Спрашивают, например, как изобразить море на сцене.

На какой сцене, в каком спек-

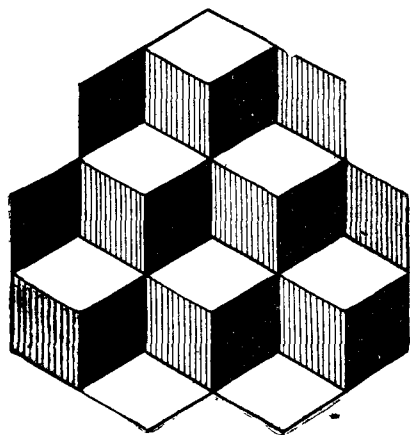


Рис. 10.

*Количество кубиков здесь может измениться, если повернуть рисунок на 180°.*

такле, в каких декорациях предполагают товарищи изображать это? Неизвестно.

-Ну, как тут ответить? Да и море-то ведь бывает бесконечно разнообразное: и бурное, и спокойное, и освещенное луной. А как оно изменчиво при разной облачности или в разное время года и суток!

Отвечая на вопросы о сценических эффектах, нельзя ограничиваться описанием одного какого-нибудь решения, надо рассказать о сценических эффектах в разных спектаклях и разных театрах. Дело в том, что различные технические условия сцены, состав и квалификация исполнителей эффекта заставляют применять разные способы изображения одного и того же.

Бывает иногда и так, что, когда в ответном письме мы просим сообщить более подробные сведения о сцене, о пьесе, о решении художником эскиза или макета данной сцены, отклика нет.

Мы понимаем в таком случае, что время не ждет и тот, кто задал вопрос, не может заниматься длительной перепиской: премьера «на выходе». К сожалению, большей частью вопросы задаются в последний момент, когда ответ нужен срочно. А ведь успеха можно ожи-

даты, только если работа над созданием сценического эффекта начинается заблаговременно и ей уделяется должное внимание.

Многие просят нас ответить на вопрос, какие сценические эффекты можно считать образцовыми.

Рецептов в искусстве быть не может. Единственным вечным образцом, по которому надо создавать сценические эффекты, является, как мы уже говорили, натура, природа.

Кроме того, нельзя придумывать сценические эффекты вне связи с замыслами драматурга, режиссера и художника. Раздуть о сценическом эффекте должно естественно вытекать из творческой работы всех участников спектакля.

Недавно нам было прислано письмо, в котором автор сценического эффекта с гордостью сообщал, что публика, находящаяся в первых рядах, вскакивает в испуге, когда на нее со сцены устремляется вода. Пришлось огорчить автора, ответив ему, что такого рода воздействие является признаком серьезных недостатков данного сценического эффекта.

Всякий сценический эффект должен быть произведением реалистического театрального искусства. Попытки натуралистического решения сценического эффекта не только лишают его обаяния, но и выводят за пределы сценического искусства.

Работа над сценическими эффектами очень увлекательна, однако применять их надо умеючи, так как это острый, вернее — обоюдоострый, меч, который при неосторожном обращении может принести спектаклю непоправимый вред.

Вспоминается один эпизод, свидетелем которого мне довелось быть.

Случилось это в 1922 или 1923 году. В спектакле на тему о Парижской коммуне режиссер, устроив вдоль рампы баррикаду, решил провести через зрительный зал наступление «версальцев» на «коммунаров». Те и другие были снаб-

жены в изобилии ружьями с холодными патронами.

И вот когда (неожиданно для публики, заинтересованно смотревшей на сцену) в темный зал ворвались из фойе «версальцы», открывшие стрельбу вдоль зала, а со сцены (фактически — в упор по зрителям) начали стрелять в них «коммунары», в зале поднялась паника. Зрители вскочили со своих мест, устремились к выходам.

В общем спектакль был сорван, а «вовлеченные в действие» зрители получили весьма сомнительное удовольствие, а кое-кто и физическое повреждение. К счастью, обошлось без тяжелых ранений.

«Эффект участия» зрителя в действии на сцене. В последнее время режиссеры ищут путей к созданию эффекта участия зрителя в том, что происходит на сцене. Целый ряд новых приемов и технических средств помогает в решении этой сложной задачи.

Иногда эту задачу понимают упрощенно и зрителей сажают вокруг места действия, перемешивают актеров и зрителей, перенося действие в зал или приглашая зрителей на сцену...

И все же лучшим постановочным средством для включения зрителей в действие являются сценические эффекты, причем только такие, которые воспринимаются как естественные закономерности развития действия на сцене, которые не нарушают цельности восприятия и не противоречат законам природы спектакля. Подробно мы расскажем об этом в следующей статье.

Иногда театральные коллективы, интересуясь новой техникой и технологией сценических эффектов, забывают о старых, но еще не устаревших приемах.

Между тем простые приемы даже многовековой давности порой приносят замечательные результаты в комбинации с новой техникой. Вы можете убедиться в этом, прочитав, например, в книге балетмейстера Захарова, как ему уда-

лось соединить в балете «Медный всадник» старые приемы изображения наводнения с новыми приемами и новой техникой сцены.

Не следует вновь «изобретать» давно изобретенные приемы и технические устройства. Но не нужно и слепо копировать созданный ранее прием или прибор. Ремесленное повторение старого при выполнении сценического эффекта порождает самое страшное — постановочный штамп, который разрушает живую ткань спектакля и делает скучным и серым его изобразительное решение.

Знание и овладение техникой и технологией сценических эффектов при постоянной творческой работе с натуры всегда подскажет вам верное решение и уберезет вас от штампа.

Нам пришлось однажды проектировать и строить движущиеся гондолы в опере «Сказки Гофмана». Наблюдая, как движутся вечером лодки с фонариками по Москве-реке, как отражаются в воде лодка и свет фонаря, как блестит на темной воде след от лодки, мы смогли использовать по-новому старые приемы изображения на сцене движущихся лодок.

Гондола оказалась по-новому убедительной, хотя и осуществлялась в основном по-старому.

В следующих номерах журнала мы постараемся ответить на вопросы, как изобразить в театре различные фантастические и реалистические сцены — полеты, исчезновения, появления и превращения предметов и персонажей, картины подводного царства и т. п.

Мы расскажем о технике изображения батальных эффектов и индустриальных сцен, о технике изображения на небольшой сцене движущихся животных и всевозможных средств передвижения — поездов, лодок, пароходов, самолетов.

О том, какими постановочными средствами можно изобразить на сцене стихийные явления: грозу, бурю, кораблекрушение, пожар, наводнение.

Кроме сложных постановочных эффектов, обычно много вопросов вызывают способы изображения в театре небесных светил (солнца, луны, звезд) и атмосферных явлений: дождя, снега, метели, радуги, облаков. Часто бывает нужно знать, как изобразить водную поверхность (спокойную и волнующуюся) моря, озера или реки. Много вопросов задают нам о способах безопасного и в то же время художественно полноценного изображения огня на сцене: костров, факелов, светильников, фейерверков и т. п.

Наконец большие затруднения — особенно на малых сценах — возникают при изображении бескрайних просторов земли, при изображении небосвода, изменения времени суток и года.

По всем этим существенным для театров проблемам, к сожалению, мало литературы, и нередко тот или иной конкретный вопрос решают, слепо копируя где-то виденный либо кем-то рекомендованный образец, что приводит к невыразительному, штампованному сценическому эффекту. Между тем необходимо знать несколько приемов, чтобы можно было творчески их комбинировать.

Советуем прочесть несколько книг, которые помогут вам в работе над сценическими эффектами.

К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве (главы «Черный бархат» и «Постановочные искания»).

К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Отелло» (указания по сценическим эффектам).

К. С. Станиславский, Работа актера над собой (глава «Эмоциональная память»).

А. Петров, Устройство театральной сцены (глава «Сценические эффекты»).

В. Попов, Шумовое оформление спектаклей (введение).

В. Барков, Световое оформление спектакля (глава «Изобразительные световые эффекты»).

## СОДЕРЖАНИЕ

### Стихи и рассказы для чтения с эстрады

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| Г. ГУЛЯМ Творцам семилетки . . . . .                           | 5  |
| С. РУСТАМ. Могущество наше . . . . .                           | 6  |
| Н. ГРИБАЧЕВ. К одной фотографии в западном журнале . . . . .   | 7  |
| Б. ЗУБАВИН. Воспитание характера . . . . .                     | 8  |
| ВС. Н. ИВАНОВ. В уссурийской тайге . . . . .                   | 12 |
| Н. РЫЛЕНКОВ. Агроном . . . . .                                 | 16 |
| А. БЕЗЫМЕНСКИЙ. Избранные производственные лозунги . . . . .   | 17 |
| И. НЕХОДА. Фестивальная здравица . . . . .                     | 19 |
| А. КЕШОКОВ. Капелька пота . . . . .                            | 20 |
| В. ЦЫБИН. Колдунья . . . . .                                   | 21 |
| Б. ЛИХАРЕВ. Пастушка. В дождь. В чехословацкой школе . . . . . | 22 |
| Р. ГАМЗАТОВ. Стихи о любви . . . . .                           | 23 |
| Б. ПРИВАЛОВ. Букет . . . . .                                   | 24 |
| А. ТУЛЬСКИЙ, А. ШКРАБОВ. «...Говорю с Сатурном» . . . . .      | 26 |
| <i>Басни</i> Н. ГОДОВАНЕЦ. Гераклова помощь . . . . .          | 28 |
| Б. ТИМОФЕЕВ. Строгий отец . . . . .                            | 29 |
| Х. АБОВЯН. Злобный шип . . . . .                               | 29 |
| А. АЛУНАН. Самоуверенность . . . . .                           | 29 |
| И. НЕХОДА. Куриный шах (татарская народная сказка) . . . . .   | 30 |
| С. ВАСИЛЬЕВ. Елки-палки . . . . .                              | 31 |
| М. КОЛОСОВ. Зая . . . . .                                      | 32 |
| У. САРОЯН. Откуда я родом, там люди воспитанные . . . . .      | 35 |

### Музыка

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| А. БАБАЕВ. Заря весенняя . . . . .                     | 41 |
| М. КОВАЛЬ. Выхожу в родное поле . . . . .              | 43 |
| А. НОВИКОВ. Слушай, мама родная . . . . .              | 46 |
| М. ГРАЧЕВ. На колхозных на полях . . . . .             | 49 |
| Э. КОЛМАНОВСКИЙ. Нас юность торопит в дорогу . . . . . | 52 |
| В. СӨЛОВЬЕВ-СЕДОЙ. Ты лети, моя песенка . . . . .      | 56 |
| В. МУРАДЕЛИ. Песенка о Луне. . . . .                   | 60 |
| З. БИНКИН. Молодежный танец . . . . .                  | 64 |
| П. И. ЧАЙКОВСКИЙ. Мы сидели с тобой. . . . .           | 75 |
| Скажи, о чем в тени ветвей . . . . .                   | 78 |
| Р. ШУМАН. Вальс . . . . .                              | 82 |

### Пьесы

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Л. ГРОХА. Сапоги вы мои, натворили вы беды! . . . . .                                          | 85  |
| А. ГРАЧ. Что сказал бы дед Сейфудин? . . . . .                                                 | 93  |
| А. ПОЛДНЕВА. Ключ жизни . . . . .                                                              | 101 |
| В. ЕРМОЛАЕВ, Л. ЗАЛМАНОВ, Л. САВТЕНКО. Сатирические сценки из репертуара агитбригады . . . . . | 116 |

### Танцы

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| Ка ла Бряза (румынский народный танец) . . . . . | 123 |
|--------------------------------------------------|-----|

### В помощь художественной самодеятельности

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Э. ЭЛЬЦУФЕН. Узоры для художественной росписи белорусских костюмов . . . . . | 143 |
| В. БАРКОВ. О сценических эффектах . . . . .                                  | 146 |

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: В. ВАВИЛИНА, С. ВАСИЛЬЕВ, Г. ГЕРАСИМОВ,  
А. ГЛЕБОВ, М. ИОРДАНСКИЙ, Н. ПЕРШИН, Е. СЕРГЕЕВА (редактор),  
Ю. СОЛДАТЕНКО, Т. УСТИНОВА, Ю. ЧЕПУРИН

Обложка художника И. Долгополова. Рисунки к пьесам Е. Позднева. Рисунки к танцу А. Зайцевой. Муз. ред. М. Иорданский. Худож. ред. В. Плешко. Техн. ред. Л. Прозорова. А03591 Подписано к печати 6/У 1960 г. Бумага 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 10(13,7). Уч.-изд. л. 12,3.

Тираж 107 500 экз. Цена 4 руб. Заказ 632

Типография «Красное знамя» изд.-ва «Молодая гвардия» Москва, А-55, Суцеская, 21.

# ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ КНИГИ ПО МУЗЫКЕ:

- Альшванг А., П. Чайковский. Музгиз, 1959, 702 стр., 23 р. 80 к
- Верди Д., Избранные письма. Музгиз, 1959, 646 стр., 19 р. 10 к.
- Глазунов А., Музыкальное наследие. Т. I Исследования, материалы, публикации, письма. Музгиз, 1959, 555 стр., 23 р. 80 к
- Глазунов А., Письма, статьи, воспоминания. Избранное. Сост. М. Ганина. Музгиз, 1958, 550 стр., 12 р. 85 к.
- Глинка М. Сборник статей. К 100-летию дня смерти композитора. Музгиз, 1958, 818 стр., 41 р. 55 к.
- Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. Исследование о происхождении и развитии музыкального театра в России на протяжении XVIII — первой половины XIX века. Музгиз, 1959, 781 стр., 30 руб
- Золотарев В., Фуга. Изд. 2-е. Музгиз, 1956, 414 стр., 11 р. 70 к
- «История русской советской музыки». Т. II. Музгиз, 1959, 550 стр., 22 р. 30 к
- Калинников В., Письма и документы. Музгиз, 1959, 891 стр., 35 р. 55 к
- Ларош Г., Избранные статьи о Глинке. Музгиз, 1953, 198 стр., 4 р. 60 к
- Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. II. Музгиз, 1955, 476 стр., 26 руб.
- Лосский В. А., Мемуары, статьи и речи. Воспоминания о Лосском. Музгиз, 1959, 366 стр., 12 р. 80 к.
- Направник Э., Автобиографические и творческие материалы. Музгиз, 1959, 448 стр., 16 р. 85 к.
- Нестьев И., Прокофьев С. Монографическое исследование жизни и творчества советского композитора. Музгиз, 1957, 528 стр., 20 р. 50 к
- Одоевский В., Музыкально-литературное наследие. Сост. Г. Бернадт. Музгиз, 1956, 723 стр., 28 р. 40 к.
- «Пионерский музыкальный клуб». Вып. I. Музгиз, 1959, 81 стр., 3 р. 70 к.
- Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр. Т. III. Музгиз, 1956, 356 стр., 24 р. 95 к.
- Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр. Т. IV. Музгиз, 1956, 315 стр., 22 р. 50 к.
- Серов А., Избранные статьи. Т. II. Музгиз, 1957, 733 стр., 32 р. 10 к

Перечисленные книги можно приобрести в магазинах Книготорга

При отсутствии книг в местных магазинах заказ направляйте по адресу: Москва, Ж-109, 2-я Фрезерная, № 14. Ассортиментный отдел Центральной оптовой книжной базы.

Заказ будет выполнен «Книга — почтой» наложенным платежом.

СОЮЗКНИГА