

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

---

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Ю.П. Лято

Маска на эстраде

Методические рекомендации

Специальность 52.05.02:

режиссура театра

Специальность 52.05.01:

актерское искусство

Квалификация: специалист

Санкт-Петербург

СПБГИК

2019

УДК 792.7:792.028(07)

ББК 85.364р30

Л97

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от \_\_\_\_\_ в качестве методических рекомендаций.

Рецензенты:

Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор;  
Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного театра юных зрителей имени Брянцева, профессор.

**Лято Ю.П.**

Л97        Маска на эстраде : методические рекомендации / Ю.П. Лято. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2019. – 25 с.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов режиссёрских и актерских специальностей. Пособие содержит рекомендации и требования к практическим занятиям по теме «маска на эстраде», а также методические указания для написания контрольной и курсовой работ, списки основной литературы по разделам.

УДК 792.7:792.028(07)

ББК 85.364р30

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

2019

## Оглавление.

Раздел 1 – Введение .....	4
Раздел 2 – История становления маски в театральном искусстве.....	6
Раздел 3 – Актуальность маски на эстраде.....	9
Раздел 4 –Создания эстрадного образа, маски... ..	11
Раздел 5 – Заключение.....	20
Раздел 6 – Список использованной литературы.....	21
Раздел 7 – Список рекомендуемых интернет-ресурсов.....	23

### **Раздел 1. Введение.**

В настоящее время все уже привыкли к обобщениям, собирательным образам, маскам. Мы встречаем их везде: в литературе, живописи, и,

естественно, на сцене. Мы не занимаемся изучением иконографии, чтобы понять, что за образ описывает нам художник, писатель или режиссер. «Правила игры» всем известны. Однако, интерес к данному рода обобщениям не пропадает. Именно поэтому актуальность данной работы не вызывает сомнений.

На эстраде яркие, характерные, легко узнаваемые образы называются маска. Конечно, изначально маска - это специальная накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, которая изображает определенную гримасу человеческого лица, морду животного, вымышленного персонажа и тому подобное. Это назначение она выполняет и в наши дни. Но не будем воспринимать этот термин настолько узко. Сейчас маска на эстраде претерпевает очередную волну популярности, хотя, вполне возможно, что она никогда ее и не утрачивала. Но почему именно на эстраде актеры и режиссеры так любят прибегать к маске? Думаю ответ на этот вопрос не так сложно найти. Специфика эстрады побуждает к определенного рода упрощениям. Давайте вспомним два основных критерия эстрадного номера: строгое временное ограничение и мобильность, лаконичность. В этих условиях «маска» артисту становится практически необходима. Ведь за какие-нибудь пять минут, с малочисленным реквизитом, актеру необходимо рассказать историю. Маска способна решить многие проблемы: молниеносно описать образ, характер поведения, иногда даже предлагаемые обстоятельства.

Как я уже писала выше, маска это не всегда накладка на лицо. Иногда это хорошо загримированный артист, образ которого предельно просто понять. Хотя есть многочисленные примеры, когда артисты на эстраде создают «маску» не используя «накладок», грима или костюма. В этом случае краской им служит яркая мимика, выразительная пластика и верное погружение в предлагаемые обстоятельства.

Но чтобы создать яркий образ, интересную «маску» актеру и режиссеру придется приложить много усилий. Маска способно облегчить восприятие образа для зрителя, но для исполнителя попасть в маску и верно существовать в ней - очень сложная задача. Как найти органичное психо-физическое состояние, отобрать точно характеризующие её средства выразительности, подобрать верные жесты и движения. На эти и многие другие вопросы я попыталась ответить в этой работе.

Методологические рекомендации состоят из семи разделов. Введения, основной части, заключения, списка рекомендуемой литературы и ссылок на используемые ресурсы. Основная часть делиться на три раздела. Это история театральной маски, актуальность маски на эстраде и тренинги.

Изучение истории возникновения и развитие маски в театре и на эстраде помогает понять сущность самого понятия «маски», ее роль в развитии театрального искусства. Много из опыта прошлого можно заметить и сейчас на сцене. Тут сказывается цикличность искусства и моды, что несомненно необходимо учитывать при изучении этого феномена. Студентам я бы

рекомендовала отнестись внимательно к истории создания маски, ведь из прошлого можно многое позаимствовать, переосмыслить или даже создать нечто новое, отталкиваясь от старого и давно знакомого.

В главе актуальность маски, я изучаю современные тенденции применения маски на эстраде, анализирую и сравниваю номера и артистов, использующих те или иные маски.

В разделе тренингов я попыталась систематизировать упражнения, помогающие режиссерам и артистам при создании образов-масок. Для этого я опиралась на опыт своих занятий со студентами. Многие брала из опыта великих мастеров сцены, таких как: М. Чехов, Г. Товстоногов, В. Мейерхольд, К. Станиславский и многие другие.

В конце я привожу список рекомендованной литературы. Особое внимание при написании этой работы я уделила книгам: «Маска и ее роль в процессе возникновения театра», где автор подробно описывает этапы становления маски, ее применение и степень воздействия на зрителя, «маска и маскарад в русской культуре» - дает содержательную картину маски в русских театральных представлениях. Остальные книги я бы рекомендовала к обязательному прочтению артиста и режиссерам.

Итак, изучение феномена маски на эстраде, предлагаю начать с истории возникновения и развития маски в театральном искусстве.

## **Раздел 2. История становления маски в театральном искусстве.**

Мировые театральные традиции подсказывают, что маска как атрибут театрального действия, появилась очень давно. Первоначально ее значение

было исключительно мистериальным. Что не удивительно, если учесть тот факт, что театр вырос из церемониального, ритуального действия. Первые упоминания о театральной маске известны с античности.

### Маска в античном театре.

В античном театре, до определенного момента, любые зрелища носили только мистериальный характер. Но все изменится, когда театр станет театром (о профессиональном театре речи пока быть не может, но он резко отделяется от мистериальных действий). Все это происходит благодаря многим реформаторским, новаторским изменениям, в числе которых появление маски. Считается, что первым, кто придумал одевать на актеров маски в античном театре был Эсхил. Но мы не можем этого утверждать стопроцентно, однако, многие театральные реформы той эпохи провел именно он. Но в этой работе меня гораздо больше интересует назначение маски античности, ее роль в театре и влияние на развитие театра как таковое. Маска того времени как правило изображает, возможно поясняет эмоции. Позже это перерастет в собирательный образ, который определял характер. Еще позже маска могла пояснять социальную принадлежность, культурную, профессиональную и так далее.

Так вот, из этого следует, что маски менялись в зависимости от того, что происходило с актерами. Эсхил одел в маски и хор, что несомненно тоже было новаторством того времени. Что означали маски доподлинно не известно. Возможно, они просто упрощали работу актерам, которые играли на многотысячную аудиторию, и, чтобы зрителям было видно и понятно эмоция актеров - одевалась маска. Но уже в то время известны случаи, когда маска заменялась ярким гримом, например в сатирических спектаклях.

Известны ли случаи в современности, когда маски использовались в таких целях? В наше время это редкость, хотя есть такие примеры. Иногда маски, изображающие эмоции используют во время театрализованных представлений, когда действие идет на стадионах, или открытых площадях. Можно вспомнить концерт «В ритме города», который проходил на Дворцовой площади, где артисты в масках, изображающий эмоцию гнева – выходили на площадь. Они изображали все то зло, которое пыталось стереть этот город с лица земли.

Иногда такое назначение маски использует и театр современности. Достаточно вспомнить спектакли режиссера Теодоруса Терзопулоса, который зачастую обращается к стилистике греческого античного театра.

### Маска в комедии Дель Арте.

В 15 веке в Италии появляется такое направление театра, как комедия дель арте, где маска служила основным средством сценической выразительности и задавала направление актерской игре. Тут маска олицетворяет

определенные типажи. И в 16 веке появляются уже определенные масочные персонажи. Многие из них дошли и до наших дней: достаточно вспомнить Арлекино или Пьеро. В 16 веке в Италии таких персонажей насчитывали более 300, примечательно, что некоторые могли отличаться чем-то совсем незначительным. Иногда это форма носа или головной убор. Но самое поразительное, что люди того времени хорошо знали иконографию театральных масок. То есть, когда актер в определенной маске выходил на сцену, зритель уже мог понять, что это за персонаж, к какому сословию он принадлежит, и даже к какой маске испытывает какие эмоции.

Нас может заинтересовать актерская игра актеров того времени. Так как актеры выбирали себе одну маску на всю жизнь, это накладывало определенный отпечаток и на мастерство исполнителей. Они могли оттачивать движения своего персонажа или речь до идеала, ведь, повторюсь, они занимали этим на протяжении всей своей жизни.

То есть маска переходила из одного спектакля в другой оставаясь неизменной. Отношение актеров к маске было почти сакральным. Для масок у каждого актера были специальные коробочки, где они хранились. Делались они на заказ, иногда из очень дорогих материалов, кстати, исходя из этого, можно было определить популярность и мастерство актера, владельца маски (так у начинающего актера маска сделана из дешевой кожи, у профессионала для украшения маски могли применяться драгоценные камни). Актеры протирали свои маски специальными тканями, и никогда не относились к ним небрежно. То есть маска для актера того времени была нечто большим, чем просто ролью.

Интересно, что именно в это время появляются задатки профессионального театра. Актеры передают свое мастерство следующим поколениям. Для каждой маски есть свой, определенный набор строго регламентированных движений, жестов и даже, особые рекомендации относительно тембра голоса актера и способа декламации.

В наше время трудно представить актеров, которые бы так серьезно относились к своей маске. Сейчас сохранились лишь некоторые рекомендации касательно одежды или грима того или иного персонажа, и некоторые свойства характера, которые следует принимать во внимания, но думаю, исполнение того, исторически верного Арлекино в наше время нам увидеть не удастся.

### Маска в английском театре эпохи Возрождения.

Тут нам необходимо проследить появление маски без использования маски как таковой. Актеры Англии эпохи Возрождения даже не использовали грим или костюмы для того, чтобы пояснить свой образ зрителям. Во-первых, в театре Англии существовала строгая система амплуа, которая точно соблюдалась при введении актера в спектакль. То есть, миниатюрные мальчишки – всегда играли девушек, если ты получил амплуа шута – то ты

всегда играешь шута. Если твое амплуа герой – то во всех спектаклях ты играешь романтического героя. Более того, труппа театра состояла из определенного количества людей, где у каждого актера было свое неизменное амплуа. И с этим набором амплуа игрался каждый новый спектакль.

Во-вторых, существовал регламент выходов, движений, жестов, которые могут использовать актеры для пояснения определенных событий и эмоционального состояния героя.

Особый интерес для нас представляет отождествление созданного образа/маски с самим исполнителем. Ведь в английском театре масок как таковых практически не было. Если маска и появлялась, то это скорее всего изображение актера в театре, при изображении самого театра в спектакле. То есть это условность – обозначающая сам театр в каком-либо спектакле. Но интересен нам сам принцип «масочности». При каждом театре был свой драматург, который писал свои пьесы строго под определенных, известных ему людей. То есть одни и те же актеры с определенными неизменными характерными особенностями переходили из одного спектакля в другой. Но если в то время это было профессиональной необходимостью (актерам приходилось много импровизировать), то в наше время такой принцип «масочности» скорее стоит считать непрофессиональным, халатным отношением к работе.

Эпоха Возрождения, особенно комедия дель арте – это триумф маски. В это время были заложены основные принципы игры и проживания образа в маске. Далее принцип «маски» будет неоднократно использован и применен во всех сферах искусства. Она никогда не утратит своей популярности, но будет претерпевать некоторые изменения своих функций и образов.

В театре 20 века маска придется очень кстати, и быстро впишется в режиссерский театр. Так принцип «маски», да и сама маска неоднократно будут использованы в театре Кокто, Таирова, Брехта, в сути биомеханики Мейерхольда. Мы легко можем проследить влияние театральной маски на живопись символизма и увидеть «масочность» в гениальных произведениях Федерико Феллини, которые в свою очередь окажут не последнее влияние на формирование театра 21 века.

### **Раздел 3. Актуальность маски на эстраде.**

Что же все-таки такое маска? «Маска — это чисто внешнее, причем предельно обобщенное и порой довольно условное выражение данного образа, его внутренней сущности. Маска более или менее постоянна. Она



рассчитана, что называется, на много раз. Лучшие маски запоминаются зрителями моментально. Они сразу и индивидуальны и социальные».<sup>1</sup>

При изучении истории появления и развития театральной маски становится ясно, что для создания образа в маске не обязательно использовать определенные «накладки». В наше время на эстраде встречается множество примеров создания комической маски, где маской служит лицо актера (иногда в достижении верного образа используется грим, прическа, костюм). Маска создается с помощью выразительной мимики, пластики, своеобразной манерой речи и поведения. «Каждая удачная маска — плод величайших творческих усилий, исканий, размышлений над жизнью»<sup>2</sup>.

Как я уже писала выше, нередко свою постоянную маску актер наделяет собственными чертами, которые доводит до гротеска. Помимо характерных особенностей могут обыгрываться внешние данные исполнителя (маленький рост, чрезмерная полнота, худоба и многое другое).

В наше время на эстраде маску использует довольно широкий круг артистов. Это могут быть и конферансье, и куплетисты, и эксцентрики. Да кто угодно может использовать маску в качестве режиссерского хода или в качестве собирательного образа. Конечно, чаще всего мы привыкли видеть маску у артистов цирка, а особенно у клоунов, но многие другие артисты нашли себе амплуа, только благодаря маске. Так, в 20 веке в оригинальных масках действовали такие артисты, как: Н. Смирнов-Сокольский, П. Алексеев, М. Гаркави, Вл. Хенкин, Сенечка Редькин (Е. Коган), П. Рудаков и В. Нечаев, Ю. Тимошенко и Е. Березин и многие другие.

Отдельно стоит сказать о творчестве Аркадия Райкина. В самом начале своей карьеры он неоднократно использовал множество различных, закрывающих лицо масок. Иногда, все они встречались в одном эстрадном номере, за чем было очень любопытно наблюдать. Но позже Аркадий Райкин сможет создавать потрясающие образы с помощью лишь собственных актерских средств выразительности.

Весь мир знает и гениальную маску Чарли Чаплина. Которую он долго искал и создавал, ведь если мы вспомним самые первые его работы, даже внешний вид актера очень отличается от его более поздних работ. Широко известны во многих странах мира и маски знаменитого французского мима Марселя Марсо, и ничуть не менее знаменитого советского «солнечного клоуна» Олега Попова.

Мне кажется в наше время, в 21 веке, артистов, которые могут создать интересный, не банальный и не избитый образ, все меньше. Есть ряд современников, которые одевают определенную маску, но не могут «оживить» ее. Образы, которые мы часто видим на эстрадных концертах не полные, отчего создается ощущение «безликости», маска просто не запоминается зрителям. Часто это происходит из-за того, что в маске нет чего-то социально значимого и важного. Ведь маска не может быть алогична,

---

<sup>1</sup> [http://www.ruscircus.ru/obraz\\_maska\\_687](http://www.ruscircus.ru/obraz_maska_687)

<sup>2</sup> там же

в ней непременно должна присутствовать логика. Хорошая маска всегда подсмотрена в реальной жизни. В ней должна быть некая проблема, боль. И лишь тогда, маска сможет существовать в эстрадной жизни нашего времени.

Еще один критерий, необходимый для маски на эстраде – это узнаваемость. Это совсем не значит, что образ должен быть взят из прошлого или быть копией известного персонажа. Нет, маска должна быть понятна. Понятной ее может сделать принадлежность к определенному социальному, культурному, возрастному слою населения. Принадлежность к какой бы то ни было общности сразу дает маске определенный узнаваемый набор характеристик. Эстрада должна непременно обращаться к живой действительности, к злобе дня, искать и открывать новое. Очень хорошо писал об этом основоположников советской клоунады Л. К. Танти: «Даже взяв необходимую в этом случае поправку на шарж, утрировку, пародию... все «рыжие» все же должны быть людьми: это хитрецы, наивные ротозеи, прохвосты, весельчаки, задиры, флегматики, но все же это люди, это сколки живой действительности, которые еще не перевелись в окружающей жизни... Почему коверные советского цирка (а в этой области мы имеем успехи) ближе зрителю своим юмором?.. Потому что они — смешные люди: их забавные, но характерные и типичные манеры напоминают многих Иванов Ивановичей и Иванов Петровичей, потому что зритель узнает в них и своего сослуживца-чудака, и соседа по трамваю, и партнера по спортивной игре»<sup>3</sup>. Значит, чтобы создавать интересный современному зрителю образ - необходимо искать острую актуальность. Но при этом нельзя забывать и о технических новшествах, которые можно применять и использовать при создании номера с маской. Хорошим примером в этой области могут послужить шоу Славы Полунина. Он долгое время выступает в одном и том же образе, при этом популярность его шоу только растет. Это происходит благодаря постоянному поиску новых средств выразительности, не только художественных, но и технических. Он никогда не отходит от своей маски, при этом наполняет и совершенствует свой образ.

Маска на эстраде будет существовать всегда. Ведь это еще один способ отобразить, показать действительность и возможно, через смех и слезы, найти способ решения многих актуальных проблем.

#### **Раздел 4. Создание эстрадного образа, маски.**

Так как на эстраде все очень обострено, то естественно, что актеру необходимо отточить каждый жест, каждое слово, каждое движение. Ведь за короткий промежуток времени он должен успеть донести до зрителя идею, смысл и посыл своего номера. Именно поэтому любое его действие должно

---

<sup>3</sup> [http://www.ruscircus.ru/obraz\\_maska\\_687](http://www.ruscircus.ru/obraz_maska_687)

быть наполнено смыслом. Особенно если это номер, где актер выступает в маске. Значит, помимо временного регламента у исполнителя есть еще и психо-физический регламент. Он не может отходить от психо-физики персонажа, выбранной маски.

Во время учебы полезно делать нижеперечисленные тренировки и упражнения на психологический жест, которые несомненно помогут студенту при создании эстрадного номера с маской.

Михаил Александрович Чехов, в своих трудах колоссальное значение придает жесту. Он считает, что жест непременно должен сообщать зрителю о каких-то желаниях, воле персонажа. « Если же желание слабо, неопределенно – жест также будет слабым и неопределенным. Таково же обратное соотношения жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест – в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание»<sup>4</sup>.

Особое место Михаил Чехов отдавал «психологическому жесту». По его мнению психологический жест помогает актеру при подготовки к роли. Однако, Чехов утверждал, что его нельзя применять на сцене. Сейчас, на мой взгляд, это спорное утверждение. Особенно если это касается психологического жеста на эстраде, который способен визуально многое объяснить и пояснить для зрителя. Хотя, я не призываю всегда использовать его во время игры. Иногда, действительно, лучше использовать психологический жест только на репетициях. В любом случае, упражнения и тренировки на нахождение верного ПЖ будут крайне полезны актерам и режиссерам.

### ***Упражнение 1.***

Попросите студентов придумать, найти жесты для следующих действий: тащить, волочить, давить, бить, ломать, разрывать, давать, поднимать, искать, следить, нырять, укрывать и тому подобное. Поясните, что выполнять данные упражнения лучше четко, с усилием, но без перенапряжения. Пока стоит делать их без отношения, окраски. Напоминайте, что «играть» эти жесты нельзя. То есть, не надо делать вид, что вы что-то перемещаете, пусть действия остаются пока беспредметными. Лучше, делать эти движения всем телом и взаимодействовать со всем пространством. Не торопиться! Выполнять все вдумчиво, в умеренном ритме.

А теперь предложите студентам сделать те же жесты с определенной окраской. Вначале предлагайте и поясняйте окраску жеста сами, далее предложения могут поступать и от студентов.

### ***Упражнение 2.***

Начните тренинг с наблюдения разных форм цветов и растений. После вдумчивого анализа и сравнения попытайтесь совместно со студентами найти

---

<sup>4</sup> Чехов М. Об искусстве актера/ М. Чехов. М.: Искусство, 1999.

верные жесты для данных объектов. (Жесты могут быть очень разнообразными, не бойтесь фантазировать и свободно мыслить. К примеру, кактусу может соответствовать жест отрицания или отталкивания).

Если студенты верно поняли задание и делают успехи, можно переходить к усложнениям, наблюдению за архитектурой, пейзажами. Далее вспоминайте образы известных персонажей из книг или картин. Вариаций данного упражнения очень много.

Следующую подборку упражнений я позаимствовала из книги Михаила Чехова «О технике актера». Чехов очень подробно описывает как искать психологический жест для роли, отдельного эпизода. Но применение его упражнений гораздо шире. На мой взгляд, эти упражнения очень действенны. Однако провести их в качестве тренингов на занятии вряд ли удастся. Я бы рекомендовала педагогам сделать это упражнение первоначально совместно со студентами, а далее предложить выполнять эти рекомендации в качестве домашней работы над ролью.

### ***Упражнение 3.***

Упражнение на усвоение образа роли в целом. Возьмите всем известную пьесу, выберете одного персонажа. А теперь попытайтесь всем курсом проанализировать его слова, поступки, желания, действия. Вспомните в какие предлагаемые обстоятельства он погружен. А теперь попытайтесь интуитивно найти первое зарождающее представление о характере героя. На основе возникших чувств, сделайте движение, соответствующее герою. Пока не пытайтесь анализировать этот жест. Читайте и размышляйте дальше. Какие теперь движения приходят на ум? Покажите их все в верном хронологическом порядке. Что вышло? Вот теперь проанализируйте те движения которые возникли. Попробуйте следуя анализу уточнить и обострить каждое движение. Далее сделайте выжимку, оставьте самые характерные жесты и попытайтесь создать один, самый характерный для персонажа жест. Это и будет психологический жест роли.

Однако стоит учитывать, что у каждого студента, при индивидуальном разборе получится свой, персональный психологический жест. Это естественно, ведь каждый актер преломляет роль, через свой внутренний мир и опыт.

Одновременно с работой над маской и образом в целом, надо искать и психологические жесты для отдельных моментов. Этот процесс очень похож на вышеописанное упражнение, с той лишь разницей, что тут студентам надо рассматривать только один определенный, интересующий или вызывающий трудности момент. Рассматривать этот момент надо как законченное и завершённое целое.

Однако актерам и режиссерам, которые работают над созданием эстрадного номера, особенно если это монолог в образе, или создание «маски» клоуна – надо помнить о том, что движения и жесты несомненно важны для

выступления. Но, все это ни в коем случае не должно быть просто набором определенных физических упражнений. Михаил Чехов всегда настаивал на том, что даже во время тренингов актер не может позволить себе выполнять упражнение чисто физически. Каждое движение, жест, должен быть осмыслен и наполнен. Иначе, любое действие актера, особенно актера выступающего в определенном амплуа на эстраде, будет превращено в штамп.

« Штампы рождаются очень незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актер должен быть всегда настороже и не думать, что, вырвав один штамп, он навсегда избавится от него. Нет, штамп этот может появиться в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый, и так до бесконечности».<sup>5</sup>

Чтобы не допустить этих ошибок, предлагаю уделить особое внимание упражнениям, посвященным телу актера.

Прежде, чем я приведу пример следующего упражнения, хотелось еще раз напомнить, что любые тренинги Михаила Чехова сочетают в себе физическую тренировку с самопознанием. То есть любое упражнение должно сопровождать детальным анализом.

#### ***Упражнение 4.***

Упражнение «Воображаемый центр в груди». Часто это упражнения называют «Солнышко», и уверена, можно найти еще много названий, которые не меняют сути этого тренинга. Для его выполнения необходимо представить, что в груди находится некий теплый, очень мощно энергетически заряженный центр. Из него излучаются энергетические потоки. Ощущением здоровья, гармонии, силы пронизано все тело.

Попытайтесь начать движение с ощущением этого центра. Но помните, что импульс идет именно от этого центра. Старайтесь, чтобы движения рук или ног не останавливало этого потока, следуйте за ним. Начинайте с более простых и понятных движений. Старайтесь добиться наибольшего комфорта и ощущения правильности. Как только почувствуете, что тот самый центр способен вести и направлять вас, переходите к более сложным движениям.

Далее, можно попробовать переносить это «солнышко» в разные части тела и за его пределы. Очень интересно наблюдать, как в зависимости от его расположения, меняются движения и жесты актера, и, более того возникают разные персонажи, разные походки, характеры и образы.

После этого, можно попробовать простые импровизации и небольшие этюды. Продолжайте упражнение пока не почувствуете свободу, раскованность, пока ощущение центра не станет привычным, и не будет требовать особого внимания.

Это упражнение не только помогает актерам хорошо проработать свое тело, ощущение себя в теле, но и тренирует энергетический посыл актера, что

---

<sup>5</sup> Сарабьян Э. Большая книга актерского мастерства/ Э. Сарабьян, - М.: АСТ, - с. 580 - 581

является очень важным аспектом, особенно, когда речь идет об артисте эстрады.

### ***Упражнение 5.***

Упражнение «формирующие движения». Для этого упражнения старайтесь делать как можно более сильные, «смелые», широкие движения. Попробуйте акцентировать начало и конец каждого движения. Почувствуйте, как вы «режете» воздух своим телом. Оставляйте «рисунок» своих движений.

Теперь с такой же силой, и с тем же усилием выполните этого упражнения в медленном темпе. Но сохраняйте прежнюю внутреннюю силу. А теперь представьте, что вы очутились в банке с медом? Сколько усилий надо приложить для выполнения движений? Какие они будут? Экспериментируйте с разными темпами и разным характером движений. Главное, стараться задействовать все тело целиком и всегда сохранять внутреннюю силу.

### ***Упражнение 6.***

Упражнение «Плавные движения». Суть упражнения остается такая же, как и в предыдущем, однако, теперь старайтесь вызвать ощущение плавности, текучести движений. Пусть они переходят одно в другое плавно, размеренно, без остановок и колебаний. Теперь не следует акцентировать начало и конец движений, но и не доводите жесты до бессмысленной незавершенности. И не забывайте следить при этом за тем, чтобы внутренняя сила не угасала и не переходила в мускульное напряжение.

### ***Упражнение 7.***

Упражнение «Излучающие движения». Теперь движения будем сопровождать «излучением». Представляем, что все тело пронизано лучами света и энергии. Они идут из рук, груди, ног. Высылайте эти лучи в различных направлениях по вашему желанию. Меняйте темп, темпоритмические рисунки, усложняйте задачу. Воображайте воздух вокруг вас наполненным светом.

Как только предыдущие упражнения были усвоены, попытайте опять выполнить их, но только теперь делайте их с воображаемым центром в груди, о котором уже писалось выше.

После выполнения все этих упражнений, не забывайте проанализировать происходящее.

Но это не все тренировки, посвященные телу. Впереди одно из самых важных чеховских упражнений.

### ***Упражнение 8.***

Это упражнение «Воображаемое тело». Оно нацелено на верное вживание в образ и развитие воображения. Для создания актерской маски это

упражнение просто незаменимо. При вживании в образ, представляйте себе тело человека, - которого вы играете. Или будете играть. Таким образом, попытайтесь как бы «надеть» его на себя. Проанализируйте каждую мелочь в его характере и подумайте, как это могло отразиться на фигуре, походке, жестах, мимике персонажа. Когда аналитическая работа будет проведена, начинайте «примерять» это тело. Двигайтесь в нем. Попробуйте вначале идти от себя, используя свой внутренний центр, но как только нащупаете нужное направление ищите внутренний центр героя. Скорее всего, он находится в другом месте. Работайте над этим до тех пор, пока не почувствуете, что любые движения идут свободно, без лишней зажатости. Для тренировки этого важного навыка, можно использовать разных персонажей и произведения. Я бы рекомендовала начинать именно с совместного анализ и поиска решения его психо-физики. Как только заметите, что студенты усвоили «правила игры» - преступайте к созданию образа - маски.

### ***Упражнение 9.***

Упражнение «Мышечный контроль». Надо учиться управлять своим телом, вначале мысленно. Для этого направляем сигнал руке: «Напрячь», запоминаем реакцию мышц, когда появляется уверенность в том, что это состояние изучено даем команду: Расслабься! Запоминаем и это состояние, изучаем его, наблюдаем. То же самое проделываем со всеми частями своего тела. Упражнение кажется очень простым, но отнестись к выполнению стоит серьезно.

### ***Упражнение 10.***

Упражнение «Замри - расслабься». Предлагаем группе расположиться в кругу. Далее можно придумать разные команды, это может быть и: Замри – расслабься, может быть и камень – желе. Главное комбинировать эти команды. По команде воздух актеры начинают «парить», пытаются почувствовать себя невесомыми, эфемерными. При команде Желе, представляют свое тело в виде этого десерта. Мышцы расслаблены, движения вязкие, плавные. По команде: «Камень» максимально напрягаем все мышцы тела, при этом неподвижно застываем в той позе, в которой находились во время команды.

Главное, что нужно усвоить студентам, а преподавателям от них добиваться – это не формального выполнения физических действий, а полного погружения и включения в выполнение упражнений всего актерского аппарата.

Освоив эти упражнения, студентам можно предложить придумать и провести свои вариации на их тему.

Конечно, для режиссеров и актеров, работающих на эстраде очень важно быть хорошо физически подготовленными. Однако помимо этого, при работе на сцене приходится много говорить. И говорить не просто так, от своего

лица, а от лица персонажа, маски, которого вы играете. Как добиться верной, правдоподобной речи? Задача сложная, но вполне решаемая. В это нам опять помогут тренировки и упражнения. На своих занятиях я часто обращаюсь к речевым тренингам Ю. А. Васильева. Приведу пример некоторых из них. Если эти тренировки покажутся полезными и интересными – больше можно будет найти в книге «Сценическая речь. Вариации для тренинга». Автор Ю. А. Васильев.

### ***Упражнение 11.***

Упражнение «Эхо шагов». Начните бег на месте. Прочувствуйте небольшую расслабленность в теле во время бега. «Вообразите, что в ступнях появляются крохотные пружинки, вы эти пружинки ощущаете, и чуть подпрыгиваете, подаетесь вверх. При каждом шаге удар ступней в пол отзывается во всем теле будто эхо движения. В теле чувствуется легкая пружинистость»<sup>6</sup>.

Двигайтесь по принципу *staccato*. Каждый раз при соприкосновении с полом сбрасывайте с себя все напряжение. На каждый ваш прыжок должны реагировать дыхательные мышцы. Главное, что стоит учесть при выполнении этого упражнения, что работа артикуляции, звучание голоса, формирование слога и слова – все это должно приходиться именно на удар ступней в пол, то есть на момент приземления. Как только все вышенаписанное усвоено можно вводить голосовое звучание. Попробуйте на протяжении, к примеру, трех шагов тянуть звук «О!». Но любой прыжок вызывает прилив звучания и получается своеобразное звуковое дрожание. Но это должно выходить не нарочито, а естественно. Всплески возникают как реакция на движение. Когда прочувствуете, что каждое новое звучание становится все объемнее переходите к «мурчанию». Разговаривайте с самим собой по слогам. На каждый шаг (как всплеск) – один слог. Избегайте звуковых провалов и обрывов.

Для этого упражнения можно придумать очень много всевозможных вариаций. Но главное, что стоит усвоить – это естественность звучания, которое должно идти от персонажа.

### ***Упражнение 12***

Упражнение «Шар из резонанса». Это упражнение хорошо проходит на групповых занятиях или репетициях. Попросите всех присесть, образовав ровный круг. Теперь все вместе, одновременно обеими руками старайтесь поднимать вверх воображаемый большой шар. Но делаем это крайне медленно, спокойно и сосредоточено. Вместе с движением шара рождается гудение. Для этого лучше всего использовать звук «м-м-м-м-...», однако, можно делать и на звук «а-а-а-а..», и на любой другой, который вы посчитаете нужным и полезным. При подъеме шара все и выше и выше, звук

---

<sup>6</sup> Васильев Ю.А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание. Вариации для тренинга: Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. – СПб.: СПбГАТИ, 2012, - с. 174.



усиливается. Доведа шар до высшей точки, а звук до максимума, начинаем медленно опускать воображаемый шар вниз. Это упражнение можно проделать несколько раз подряд.

Далее можно усложнять и придумывать всевозможные вариации этого упражнения. Можно раскачивать шар из стороны в сторону, и те, на кого шар наплывает должны усиливать звук, а те, от кого отодвигается ослабляют громкость. Или можно использовать при поднятии и опускании шара не только звуки, но и словосочетания или стихотворения. Например: юлли – ёлли – ялли, или скороговорку « на мели мы лениво налима ловили, но меняли налима вы мне на линия...».

### ***Упражнение 13.***

Упражнение «Три струны». Для выполнения этого упражнения, необходимо представить, будто во рту у каждого натянута струна. Она проходит через щеки и чуть-чуть касается неба.

Мягкими, плавными движениями рук попробуйте натянуть эту струну. Рождается мягкий, спокойный звук «м-м-м-м...». Постепенно, за счет «натяжения струны» звук становится громче, объемнее. Но добиваемся только благодаря объему дыхания. Когда почувствуете, что звучание стало объемным, теплым, представьте, что на уровне губ натянута вторая струна. Так же попытайтесь «натянуть» ее. Почувствуйте, как звук разрастается. Следите как освобождается от лишнего зажима нижняя челюсть, как увеличиваются в объеме ротовой и глоточный резонаторы. Выполняйте это «натяжение» несколько раз, каждый последующий старайтесь шире и шире раздвигать границы резонансных отражений.

А теперь вообразим, что есть и третья струна. Она проходит вертикально через лоб, нос, губу и подбородок. Натянем и эту струну. Следим за тем, чтобы губы плавно размыкались, резонанс перетекает из звука «м-м-м-м...» в протяжный округлый звук «...а-а-а-а».

Данное упражнение помогает естественный резонанс в «головном» и «грудном» резонаторе, в результате чего студенты научатся гармоничному извлечению звука.

### ***Упражнение 14.***

Упражнение «Маланья – Маланья». Думаю, скороговорку о Маланьи – болтунье знают все. Так вот, этот тренинг я предлагают проводить именно под эту скороговорку, однако, если вы найдете более подходящую вариацию какой – либо скороговорки, можете смело экспериментировать.

Для выполнения этого упражнения необходимо разделить на пары. В каждой паре один человек будет играть роль «ведущего», а второй, соответственно, «ведомого». «Ведущему» необходимо встать от «ведомого» на расстоянии 2-3 метров. Рекомендую перед началом тренинга предложить партнера внимательно изучить друг друга, прочувствовать. Как только все решат, что уже готовы – можно начинать.

«Ведущий» как бы управляет напарником, который в данном упражнении играет роль некоего «шарика». Ведущий должен очень быстро работать кистями, при этом беспрерывно произносить «Маланья – Маланья». Сложность состоит в том, что «ведомый» должен откликаться физически, всем телом не только на демонстрацию движений, но и на звук, звуковые колебания и интонации. Главное, что при первых тренингах нельзя никуда спешить, суетиться или форсировать звук. Старайтесь выполнять это упражнение внимательно и ответственно. Как только почувствуете абсолютное единение и понимание друг друга в этом тренинге можно постепенно усложнять вариации. Продлевайте движение, удлиняйте фразы. Хочу дать один важный совет «ведомому». В этом упражнении нельзя слепо подчиняться воле партнера – ведущего. Важно, чтобы движение рождалось именно от звучания, а кривляния и притворство тут недопустимо. Это упражнение формирует единство в телесном и звуковом поведении, которое вдобавок, вытекает из общения с партнером.

### ***Упражнение 15.***

Упражнение «Полет в рапиде». Как уже стало ясно из названия упражнения, тут будет использоваться выражение из кинематографического лексикона «рапид». «Рапид» - это замедление, замедленная съемка. То есть все движения выполняются нарочито медленно и плавно.

А теперь предложите студентам немного пофантазировать. Представьте, что вы выпрыгиваете из окна самолета и летите вниз с огромной скоростью. Теперь, к полету, добавляем звук. Вначале этого упражнения лучше попробовать характерное мычание. Далее пробуем вызвать вибрацию. Вначале во рту, а потом она должна быть по всему телу. Фантазируйте, представляйте как бы вы летели. Какие облака попадались бы вам по пути, какой поток воздуха дул бы навстречу.

Это упражнение поможет достигнуть ощущения вибрации по всему телу, что непосредственно необходимо при работе на сцене. Благодаря правильному звукоизвлечению актер – эстрады сможет произносить долгие монологи без отдыха, а связки при этом будут целы и невредимы.

При постоянном тренинге и выполнении предложенных мной упражнений можно добиться колоссальных результатов при создании образа – маски. Но следует понимать, что вживание, срастание с маской – это долгий, кропотливый труд, который не терпит банальностей. При создании образа, конечно, необходимо идти от артиста, но очень многое артисту приходится брать и от образа.

## ***Раздел 5. Заключение.***

При написании этих методических рекомендаций я попыталась раскрыть тему с разных сторон. Я рассматриваю маску через призму истории, где даю анализ ее становления на театральной сцене и привожу примеры и сравнения с использованием маски на эстраде и в театре в нашем времени. В третьем разделе я описываю главные критерии, при которых маска на эстраде будет актуальна. Так же, в этой части работы, я привожу примеры использования

маски разными артистами в разных жанрах. Систематизирую информацию и прихожу к выводу, как создать маску.

В четвертом разделе этой работы, я предлагаю тренинги и упражнения, которые, на мой взгляд, помогут режиссеру и актерам при создании эстрадных образов. Многие упражнения я беру из практики Михаила Чехова и Георгия Товстоногова, речевые тренинги из педагогического опыта Юрия Васильева. Однако, хочу напомнить, что любые упражнения, приведенные в этой работе, не являются гарантией создания успешного образа или маски. Для нахождения «верного» образа необходимо, помимо тренингов, упражнений и репетиций, искать актуальные проблемы, которые беспокоят людей, «болевые» точки.

В 6 и 7 разделах, я привожу список литературы и интернет-ресурсов, которые помогли мне при написании данной работы. Я рекомендую прочитать этот список, при изучении темы: «Маска на эстраде».

## **Раздел 6. Список рекомендованной литературы:**

1. Театр: энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002 – 63 с.
2. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. А. Савина. – СПб : Лань, Планета музыки, 2010 – 78 с.

3. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра/ А. Д. Авдеев. М., 1964
4. Башляр Г. Маска // Башляр Г. Избранное: Поэтика грёзы. М., 2009.
5. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX в. М., 1997.
6. Богомолов Ю. Эстрада в масках // Эстрада: что? где? зачем? М., 1988. С. 146
7. Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи. / Е. Б. Вахтангов, Москва.-Л., 1939. – 318 с.
8. Владимиров С.В. Действие в драме. / С.В. Владимиров, Л.: « Искусство», 1972. – 288 с.
9. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. / С.В. Гиппиус, М.: Речь, 2002. – 267 с.
10. Дмитриев Ю. А. Комическое должно быть содержательным // СЭЦ. 1976. № 9. С. 6
11. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. / Б.Е. Захава, М.: Просвещение, 1973
12. Кнебель М. О том, что кажется особенно важным. / М. Кнебель, М.: Искусство, 1971
13. Кнебель М. Поэзия педагогики. / М. Кнебель, М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 312 с.
14. Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. М., 1975
15. Маклаков А.Г. Общая психология. / А.Г. Маклаков -Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2010. – 423 с.
16. Маслоу А. Мотивация и личность. / А. Маслоу, СПб.: Питер, 2008.
17. Местечкин М. С. В театре и в цирке. М., 1976. С. 118-119;
18. Поляков В. С. Товарищ Смех. М., 1976
19. Поламишев А.М. Событие – основа спектакля. / А.М. Поламишев, М.: Сов. Россия, 1977

20. Станиславский К.С. Собр. Соч. В восьми томах. Том 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания ( 1877 – 1917). М.: Искусство, 1958.
21. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. / К.С. Станиславский, М.: АСТ, 2009.
22. Станиславский, К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2009. –345 с.
23. Станиславский, К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский. – СПб : Азбука-классика, 2010. – 290 с.
24. Товстоногов Г. А.. Зеркало сцены. / Г.А. Товстоногов; - М.: Искусство, 1984.
25. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. / Г.А. Товстоногов, -М.: Искусство, 1972
26. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. / Г.А. Товстоногов, -М.: Всероссийское театральное общество., 1967
27. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. / Г.А. Товстоногов, - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988
28. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.
29. Шихматов Л.М. Сценические этюды. Учебное пособие для театральных вузов и колледжей культуры. / Л.М. Шихматов, - М.: «Просвещение». 1966.- 364 с.
30. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: (Диаграммы, деформации). М., 1996

## **Раздел 7 . Список рекомендуемых Интернет-ресурсов**

1. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
2. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino).
3. Античный театр. – Режим доступа : <http://anti4teatr.ucoz.ru>.

4. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
5. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: [http://scit.boom.ru/music/teatr/What\\_takoe\\_teatr.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm)
6. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Teatr/\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php)
7. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
8. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: [http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui\\_teatr3.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm)
9. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
10. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа <http://biblioteka.teatr-obraz.ru> 17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
17. Режиссерская работа Станиславского. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/215839>
18. Театр, Сцена. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>
19. Искусство цирка. – Режим доступа: [http://www.ruscircus.ru/obraz\\_maska\\_687](http://www.ruscircus.ru/obraz_maska_687)

Лято Ю.П.

Учебное издание

Маска на эстраде



# Методические рекомендации

СПБГИК

2019