

А. В. Шестаков

## Игровые формы в постановке эстрадного номера

Рассматривается применение игровых форм в постановке эстрадного номера. Феномен игры подробно изучался и использовался в различных областях знаний. Показано, что игра уникальный способ концентрации и передачи опыта, а также эффективный способ решения различных задач. Играющий, всегда активен и выступает не только в роли игрока, но и соавтора, или сочинителя игры. В статье подчеркивается специфика эстрадного номера, в силу которой режиссеры и актеры зачастую не могут опереться на литературный или иной источник, а режиссер оказывается как бы его идеологом, драматургом и постановщиком. Перспективным становится применение игровых форм. Подробно разбирается методика постановки номера от замысла к воплощению, от первого впечатления, давшего пищу для сочинения ситуации, до выпуска номера на суд зрителей. Разбираются номера, самостоятельно поставленные студентами разных курсов, с применением игровых форм.

Ключевые слова: эстрада, эстрадный номер, режиссура, игра, игровые формы, артист, постановка

Aleksey V. Shestakov

## Acting forms in the staging a variety act

The article considers the practice of acting forms in the staging a variety act. The phenomenon of the play has been studied extensively and used in various field of expertise. The play is a unique way of concentration and transfer of experience, and effective way to meet different challenges. A performer is always active and acts not only as a performer, but also as co-author or author. In a production of variety act there is no reliance on literary source for directors or actors. The director usually is ideologist, playwright and stage director. Using of acting forms in the creation of a variety act is amazingly effective method. The method of staging is analyzed in detail from concept to implementation, from first impression to showing act on stage. Independent students work of different degrees courses are analyzed here. All of them include the use of acting forms.

Keywords: variety, variety act, directing, play, acting forms, artist, production

DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-145-150

Эстрада – уникальный и сложный жанр. Когда речь заходит о ней, сразу возникают очень простые и ясные ассоциации. Эстрада – это очень легкое, смешное, не заставляющее задумываться о глобальных проблемах, развлекательное действо. Если человеку хочется отключиться от проблем и забот, снять стресс, ему стоит посмотреть хороший эстрадный номер. Скетч порадует искрометным юмором. Танцевальный номер – блестящим исполнительским мастерством. Клоунада заставит взглянуть на мир глазами ребенка и так далее. Но все это конечный результат, плод усилий талантливых и профессиональных людей: артистов, режиссеров, художников. Конечный продукт, представленный на зрительский суд. Нас же, людей, профессионально занимающихся эстрадой, интересует сам процесс постановки эстрадного номера. Технология, как бы грубо это ни звучало, сочинения миниатюрного произведения искусства.

Попробуем понять, с чего начинается работу над номером режиссер эстрады. А начинается он практически с пустого места. У нег нет даже сюжета, не говоря уже о готовом сценарии. Конечно, режиссер может начать вспоминать забавные истории, рас-

сказанные кем-то, либо покопаться в собственном прошлом и выудить исходный материал оттуда. Это хорошо и может дать положительный результат. Но далеко не всегда и не для любого эстрадного жанра. Сложно найти жизненные аналоги оригинальным эстрадно-цирковым жанрам, таким как акробатика, эксцентрика или эквилибр. Значит, драматургическую основу номера предстоит придумать и адаптировать под нужды конкретного жанра.

Следующей отправной точкой можно считать актера или коллектив, с которым предстоит работать. Это отличное подспорье и один из ключей к постановке будущего номера. От актера и его индивидуальных особенностей, от его уникального мастерства должен отталкиваться режиссер. Но далеко не каждый артист, например, оригинального жанра, одинаково владеет и профессиональными навыками трюковой работы, и актерским мастерством. Сложно найти и коллектив, который полностью состоит из актерыски одаренных исполнителей. Та же проблема часто возникает с танцорами, вокалистами и многими другими артистами эстрадных жанров. Ведь зачастую исполнительское

мастерство ставится во главу угла, а владение актерской профессией кажется второстепенным. Если быть до конца откровенным, стоит отметить, что и исполнительское мастерство не всегда достигает до высокого уровня. Но, даже если представить себе, что все сошлось как нельзя лучше и в распоряжении режиссера оказались мастера высочайшего класса, при этом талантливейшие актеры, это гарантирует лишь половину успеха будущего номера. Остальные пятьдесят процентов должен вложить режиссер.

Что же входит в эти пятьдесят процентов? В первую очередь, сочинение драматургии номера. Во-вторых – образное решение номера, его оформление, костюмировка, музыкально-шумовая партитура. В-третьих – работа с исполнителями, в которую входит проработка характера персонажей, разработка действенной партитуры и репетиционный процесс. Еще один аспект, которого мы уже касались раньше, если нет выдающихся исполнителей, режиссер должен уметь «прикрыть» их слабые стороны. То есть режиссер при необходимости должен заменить сложный трюк более простым, но эффектным, либо более уместным с точки зрения построения драматургии номера. Сгладить шероховатости поможет и изменение ракурса зрительского внимания с трюковой работы на интересный сюжет, образное или смысловое решение номера. Все это приемы, которыми должен владеть режиссер эстрады.

В этой статье речь пойдет об использовании игровых форм в постановке эстрадного номера. Игра очень давно и прочно вошла во многие профессиональные сферы. С помощью игр развлекают, обучают, изучают весьма сложные, и, казалось бы, далекие от самой природы игры процессы. Есть игры социально-экономические, управленческие, политические и т. д. Безусловно, есть игры театральные. Но, как ни парадоксально, в обучении режиссеров, и режиссеров эстрады в том числе, игровые формы обучения не так популярны и не столь развиты, хотя их применение в работе над эстрадным номером представляется крайне перспективным направлением.

Применяя игровые методики к постановке эстрадных номеров, воспользуемся опытом коллег из драматического театра. Серьезные успехи в применении игровых структур в постановочном процессе были достигнуты именно в драматическом театре: «Театральная теория действий» П. М. Ершова, теория игровых структур, подробно разработанная М. М. Буткевичем в книге «К игровому театру» [1], теоретические и практические разработки А. А. Васильева и его последователей [2–4]. Эти и другие работы на эту тему определили интереснейшее направление для поисков актерской и художественной выразительности, способов воздействия на

зрителей и методов работы над ролью в драматическом театре. Для эстрадных жанров, как ни странно, подобных методических разработок очень мало либо они остаются в стенах творческих мастерских, не будучи зафиксированными на бумаге или иным способом. А ведь, по сути, именно эстрада ближе всего к игре. Хотя современный драматический театр все активнее осваивает эстрадные жанры. Редкий спектакль сегодня обходится без эстрадного номера, а зачастую и полностью состоит из эстрадных миниатюр в разных жанрах. Достаточно вспомнить спектакли Ю. Н. Бутусова по Чехову или Шекспиру. Некоторые спектакли Д. Е. Волкострелова, М. В. Диденко, К. Ю. Богомолова, К. С. Серебряникова по многим признакам тоже можно отнести к эстраднему жанру.

Вернемся к игровым формам и непосредственно к понятию «игра». Одна из самых известных книг, утверждающих игровое происхождение культуры, принадлежит перу голландского ученого Й. Хейзинги. Игра в концепции Й. Хейзинги – это культурно-историческая универсалия. Как общественный импульс, игра издревле заполняла жизнь и заставляла развиваться архаическую культуру. Культ перерос в священную игру. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец были сплошь игрой. Мудрость и знание находили свое выражение в освященных соревнованиях. На игровых формах базировались улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Й. Хейзинга убежден, что культура в ее древнейших формах «играется». «Она не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела, – пишет автор, – она развивается в игре и как игра» [5, с. 168–170]. «Культура зачинается не как игра и не из игры, а в игре» [5, с. 168–170].

А М. М. Буткевич в книге «К игровому театру» отмечал: «Игра как таковая, игра как нацеленность и игра как стихия, в которой актер чувствует себя, как рыба в воде, всегда и везде наполняли и пронизывали театр с начала и до конца. Более того, игра и театр реально, на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга» [1, с. 27–30].

М. М. Буткевич с легкостью, присущей творческому человеку, не злоупотребляя научной терминологией и сухими формулировками, так обозначил ее важнейшие признаки, которые нам стоит разобрать для наиболее точного понимания темы. Первым признаком игры он считал обязательное для всех участников удовольствие. Второй признак игры заключается в состоятельности, дающей возможность потягаться друг с другом в ловкости и силе. В возможности померяться умением и талантом. Третий признак – игра должна иметь жесткую структуру. Свод утвержденных правил, незыбле-

## Игровые формы в постановке эстрадного номера

мых и точно регламентирующих игру. Четвертый признак игры – риск. Он рождает неподдельную остроту восприятия и сумасшедший азарт. Пятый признак игры – это выход в иные пространства. То есть, играя, мы существуем не в реальном времени, а переходим во время игровое. Шестой признак игры – уникальность каждой отдельной игры.

Все признаки, о которых писал М. М. Буткевич, очень точно подходят для понимания принципов работы над эстрадными номерами. Артист эстрады должен быть заразительным, верить и быть увлеченным тем, что он делает. И получать удовольствие от работы, которым щедро будет делиться со зрителями. При этом эстражник ведет «бой» с сидящими в зале за их внимание, за успех номера. Задача не только увлечь и повести зрителей за собой, но и не отпустить ни на миг, поддерживая живую связь с ними. Один раз потеряв внимание, вернуть его крайне сложно. Это важнейшая составляющая для профессии актера эстрады. Эта «схватка» дает играющим повод для безграничной изобретательности и развивает способность выстраивать многоходовые комбинации в борьбе за желанную победу.

Артист эстрады должен очень точно понимать правила существования на сценической площадке и способ взаимоотношений со зрителями в зависимости от жанра, в котором он работает. Свои правила игры можно вывести для каждого эстрадного жанра, они и станут его структурой. Выходя на площадку, артист эстрады всегда рискует. Каждый раз новый зал. Какой он сегодня? Как его завоевать? Как победить в этой игре? Атмосфера в зале каждый раз складывается особая. Бывает, что пришедшие реагируют на каждую репризу или трюк, а бывает, что зал очень сложно раскатать. В этом случае артисту здесь и сейчас предстоит решить задачу, чем и как зацепить зрителей. Важнейшее его умение – за считанные минуты ввести зрителей в особый мир номера, переместить его иную реальности, договориться о правилах игры, заставить поверить в предлагаемые обстоятельства, добиться эмоционального отклика. Чтобы добиться «долголетия» номера, необходимо на этапе постановки заложить в нем места для импровизации. Это задача режиссера. Такое построение номера поможет существовать актеру каждый раз по-новому и сделать его неповторимым и злободневным при каждом исполнении.

Далее хочется привести еще два важных для темы этой статьи сущностных принципа игровой методики, сформулированный М. М. Буткевичем:

1. Играть ролью как игрушкой, рассматривая ее с разных сторон и ракурсов, что позволяет изучить ее, осмыслить и переосмыслить.

2. Играть с ролью как с партнером, не зная, кто и как поступит в следующий момент.

Эти принципы рожают риск борьбы и желание победить.

Игра с ролью, о которой пишет М. М. Буткевич, может стать крайне продуктивным методом работы для режиссеров и артистов эстрады. Играя в эту игру, режиссер и актер водят персонажа внутри драматургической ситуации разными путями. Возникает множество вариантов развития, как ситуации, так и самого персонажа. Происходит «разведка» умом и телом. Можно сказать импровизационное сочинение номера в действии.

Как просто – работа превращается в игру, увлечение. Это, конечно же, преувеличение. Ведь на самом деле артисты эстрады решают сложнейшие исполнительские задачи. Эстрада требует легкости и совершенства, которые достигаются лишь годами тяжелейших репетиций и тренировок. Игровая методика этого не заменит, но с такими задачами, как использование импровизации в любом эстрадном жанре, нахождение верного самочувствия на сцене, создание образа исполнителя и всего номера, пожалуй, справится прекрасно.

Мы рассмотрели суть игровой методики, возможности ее применения к постановке номеров в эстрадных жанрах. Попробуем сочинить номер. С чего же начать? Конечно, с игры. Все режиссерские игры, о которых пойдет речь, я буду снабжать описанием номеров, придуманных студентами в процессе освоения этой методики.

Начнем с «Игры с ситуацией». Примером для изучения этой игры послужит номер В. Тихонова – «Неудавшийся концерт». Исходная ситуация такова: муж, жена и ее мама, для мужа, как вы понимаете, теща, приходят на концерт в музыкальную школу, в котором участвует их ребенок. Отцу, как это часто бывает, впервые предстоит услышать, как играет его сынок. Он в прекрасном настроении, горд от сознания того, что его чадо выступает на сцене, ведь кого попало в концерт не включают! Присутствующих в зале он осматривает с чувством явного превосходства. Когда объявляют выступление его сына, он даже встает с кресла, чтобы окружающие видели, кто родил этого вундеркинда. Вот и возникла ситуация, с которой предстоит работать. Заметим, что ничего не предвещает «катастрофы». Теперь предстоит придумать крутой поворот сюжета, т. е. так сыграть с ситуацией, чтобы действие повернулось на сто восемьдесят градусов. Вернемся к ситуации. Папа счастлив, теща дремлет, только жена нервничает. Но папаша этого не замечает, ведь его ждет триумф! И вдруг со сцены раздаются чудовищные звуки скрипки, фальшивые, раздражающие душу и унижающие слух. В это трудно поверить, но это измененная почти до неузнаваемости простейшая мелодия «Сурка» и извлекает ее не кто иной, как их сынок. Папа унижен и подавлен. Его задача теперь скрыть

свое родство с этим маленьким убийцей музыки. Он пробует сбежать, придумывая целый каскад импровизационных приспособлений, но жена его останавливает. Пытается активировать пожарную сигнализацию, закулив прямо в зале, даже пробует вырвать страницу из паспорта, на которой сделана запись о детях. В финале номера В. Тихонов придумал трюк, благодаря которому папаша от стыда в буквальном смысле «провалился под землю».

В описании представлен конечный вариант номера, ведь в эстраде очень важен отбор и самоограничение. Скоротечность и лаконизм – важнейшие признаки номера. И это один законченный его вариант, в котором акцент был сделан на восприятии ситуации отцом. Но отыграть ситуацию возможно в любом направлении. В одном из вариантов бабушка, до поры мирно дремавшая, просыпалась под первые звуки скрипки. Режиссером номера был предложен другой поворот, бабуля, она же теща, обвиняла папашу в непутевости внука. Из божьего одуванчика она мгновенно превращалась в монстра. Между ними возникал скандал, при этом внучок начинал играть все лучше и лучше, а тоскливый «Сурок» неожиданно превращался в заигрывательный «Чардаш». В финале все счастливо аплодировали.

Таким образом, можно сделать вывод, что «Игра с ситуацией» является не только отличным стимулом для актерской импровизации, но и прекрасным подспорьем для развития сюжета в разных направлениях.

Следующий игровой метод, о котором пойдет речь, представляется наиболее полезным для начинающих режиссеров эстрады – «Игра с самим собой». Мы рассмотрим несколько вариантов игр. На самом деле игр этих может быть множество, и правила их устанавливает сам играющий. Универсальность игрового метода заключается именно в том, что количество придуманных игр тождественно числу способов работы над эстрадным номером. Толчком для начала режиссерской игры может стать любое впечатление: картина или вечерний город, блик на поверхности воды, пролетающая в небе стая птиц, музыкальное произведение, случайно повстречавшийся на улице человек и т. д.

В книге М. М. Буткевича «К игровому театру», описано упражнение «хокку» из трех предметов. В этой игре он предлагает начать с этюда-импровизации на произвольную тему. И не столь важно, какого качества получится первая проба. Пожалуй, будет даже лучше, если этюд получится простым и не особо выразительным. Очень интересно будет наблюдать за его трансформацией, когда в игру вступят три предмета, образующие своеобразный аккорд. Режиссер предлагает включить в этюд три предмета. Важно, что это будут не десятки предметов, а именно три. Умение кратко и точно выразить

мысль, заложенную в этюде или номере, умение избавляться от всего лишнего – очень важное свойство для режиссеров эстрады. Аккорды из предметов поочередно выставляются на сценическую площадку, затем к каждому из них необходимо прибавить четвертую «ноту», она может быть как чисто музыкальной, так и музыкально-шумовой. А в завершении этого упражнения надо проиграть этюд в различных сочетаниях аккордов. Это даст прекрасный повод для импровизационного развития истории в разных направлениях и толчок для массы актерских приспособлений.

Для более точного понимания описанного упражнения разберем его на конкретном примере. Первым делом, зададим нехитрую тему – «Свидание». И дадим студентам сыграть импровизационный этюд. Опыт подсказывает, что, скорее всего, мы увидим неловкость первой встречи, потупленные взоры, стеснение и прочий набор ожидаемых приспособлений. Возможно, еще возникнет тривиальный текст, за которым очень заманчиво спрятаться неопытным актерам. Как ни странно, это хорошо для предстоящего упражнения. Итак, на первом этапе мы имеем двух зажатых людей, которые транслируют нам со сцены только свое желание поскорее с нее убраться. Предлагаем режиссеру добавить аккорд из трех предметов. Недолго думая, режиссер озвучивает нехитрый набор предметов. Это скамья, поломанный веер и бутылка водки. Казалось бы, что делать с такими предметами на свидании... Тупик?! Нет! Наоборот, на сцене произошел удивительный разворот действия, вполне уместный для эстрадного жанра. Скучная любовная история неожиданно преобразилась в азартную битву двух пьянчиков за заветную бутылку. А поскольку изначально были заданы определенные предлагаемые обстоятельства, схватка была завуалирована под страстное свидание. У артистов возникло огромное количество импровизационных приспособлений в борьбе за глоток заветного напитка. Очень кстати пришелся веер, скамейка превратилась в поле боя. Возникла точная пластика и неподдельная страсть. Тут же возникла мысль одеть героев в «бомжеватые» костюмы, и была предложена четвертая музыкальная нота, в виде страстного танго. Надо отметить, что в этом упражнении простое добавление трех предметов не только повернуло всю историю в другом направлении и наполнило ее жизнью, но и определило жанр этюда, способ существования актеров, образы и музыкальное сопровождение. Думаю, не будет преувеличением утверждение о том, что это упражнение-игру можно использовать как метод сочинения эстрадного номера.

Следующая игра – «Зигзаг». М. М. Буткевич пишет после зачета на курсе М. А. Захарова: «Марк Анатольевич... учил своих питомцев дожимать материал до упора, доводить его до предела вырази-



тельности... Он часто говорил им: в ответственный момент нужно сделать зигзаг» [1, с. 325–329].

Попробуем и мы пойти вслед за мастерами и применить игру в зигзаг для создания эстрадного номера. Для начала дадим студентам задание поставить этуод, логично и точно выстроенный, с завязкой, кульминацией и финалом. Когда мы увидим готовый вариант этуода, который может оказаться весьма скучным и маловыразительным, используем «зигзаг».

Чтобы эксперимент был наиболее «чистым», предложим уже знакомую по предыдущему упражнению ситуацию – «Свидание», в его первоначальном, до применения аккордов варианте. Юноша приходит на свидание с девушкой. Оба смущены, зажаты и с трудом понимают, что им делать на площадке. На нашем курсе учится студент из Узбекистана. Высокий, худой, очень обаятельный и трогательный. По-русски он говорит с акцентом и с легким придыханием. Для романтической роли сложно найти более подходящего по психофизике актера. Наш герой подготовил для свидания стихотворение Пушкина, которые у всех на слуху. С его помощью он надеется завоевать сердце девушки. Но вот незадача, рядом идут строительные работы, и постоянно жужжит перфоратор. Происходит это очень громко, из-за чего девушке никак не удается расслышать, что же вещает ее кавалер. Все попытки донести до возлюбленной строки русского классика, так трудно давшиеся несчастному иностранцу, не достигают цели. Чем громче декламирует наш влюбленный юноша, тем яростнее и громче работает перфоратор. Помучавшись какое-то время, девушка, наконец, предлагает несложный выход – уйти куда-нибудь, где не будет так шумно. На этом этуод заканчивался.

Что можно сказать – ситуация придумана довольно забавная: узбек, с трудом говорящий по-русски, старается удивить девушку познаниями в русской поэзии и тем самым покорить ее. Есть завязка, кульминация, в которой доведенный до отчаяния ухажер, фальцетом, пуская петухов, выкрикивает строчки из нетленной классики. Есть и финал, довольно простой, но возможный, который можно точно и смешно сыграть через оценку незадачливого Ромео, которому не пришло в голову просто уйти в другое место, вместо того чтобы драть горло около стройки. Но как-то слишком просто, хочется какого-то разворота. Применим зигзаг. Перед финалом, вместо того чтобы уйти, этот милый, скромный и сублильный юноша, доведенный до отчаяния, вырывает у дамы сердца букет, подаренный им же пять минут назад, и швыряет туда, откуда слышны звуки ненавистного инструмента. И тут со строительных лесов падает узбек, в руках у которого перфоратор. Попробуем еще дожать зигзаг. Падает еще один узбек с перфора-

тором, затем еще узбек и тоже с перфоратором. На нашем курсе всего учатся четверо узбеков, поэтому на этой цифре мы и остановимся. Ситуация поменялась кардинально. Возникает напряженная пауза. Непонятно, что дальше произойдет, убьют ли Ромео на месте либо он как разъяренный лев повергнет своих противников. Но на то и зигзаг, чтобы обманывать ожидания. Убивать никто никого не будет. Услышав родную речь, ухажер испытывает огромное облегчение и с удовольствием начинает разговаривать с земляками. Забыв и про Пушкина, и про возлюбленную. Он с поэзии переключается на обсуждение того самого ненавистного перфоратора, который вызывает у него неподдельный восторг. Мы слышим восхищенные возгласы «О! Makita!» (известная фирма по производству перфораторов и других электроинструментов). Девушка постояла какое-то время в сторонке, поняла, что свидание окончено, и тихонько пошла своей дорогой. На этом месте опускаем занавес.

Но можно этого не делать, а попробовать добавить еще один поворот в нашу историю и тоже с помощью зигзага. Дело в том, на нашем курсе учится еще и один таджик! Он рухнет с лесов с остальными, и когда наш старый Ромео переключится с девушки на перфоратор и земляков, новый Ромео окажет внимание покинутой девушке. На ее вопрос, почему он не с остальными, новый герой гордо заявит, что он таджик, а «этих» не понимает и интересы их не разделяет. Что там «Makita! Шмакита! Александр Сергеевич Пушкин – вот это сила!». Дальше, в полной тишине, цитируя то же самое стихотворение, он под ручку с девушкой уходит. Занавес!

Зигзаг – великолепный инструмент для режиссера эстрады. С его помощью можно дать истории неожиданное направление развития и дожимать эстрадный номер вплоть до абсурда. А когда есть множество вариантов предельно обостренного завершения номера, можно отбросить все лишнее и остановиться на точном и целостном варианте.

К сожалению, формат статьи не позволяет в полной мере и так же подробно описать все примеры режиссерских игр с самим собой. Последняя игра, на которой хочется коротко остановиться – «Игра в цвет». Возьмем уже хорошо знакомую ситуацию – «Свидание». Какую же роль сыграет цвет? Цвет способен воздействовать как на исполнителей, так и на зрителей. Цветовое решение должно было подсказать, а точнее указать способ актерского существования в номере, а также определить отношения и предлагаемые обстоятельства. Актеры должны были импровизировать без вмешательства режиссера. Участникам этуода были лишь заданы три события: встреча, признание в любви, уход. И, конечно же, цвет. Единый и для декораций, и для

костюмов, и для реквизита. Получились, «Красное свидание», «Синее свидание», «Желтое свидание».

Результат оказался крайне интересным и неожиданным. «Синее свидание» отличалось невероятной помпезностью. Когда участники делились впечатлениями, они рассказали, что в памяти мгновенно возникли картины старых мастеров, где вельможи, одетые в бархат и шелка, величественно позировали художникам. И актеры стали играть именно таких персонажей. Сразу возникла соответствующая манера поведения. Стройные юноша и девушка стали казаться значительно толще, щеки их раздувались от важности. Встретившись, актеры долго кланялись друг другу, на ходу придумывая все более долгие и вычурные фигуры. Мгновенно возникал комический эффект. Обозначился точный жанр и конфликт – кто из них важнее. Признание возникло абсолютно логично. Герои одновременно, и не уступая друг другу в громкости и веле-речивости, признавались в любви друг к другу. В кульминации словесные объяснения переросли в драку. Хотя текст остался прежним: «Я повторю! Я вас люблю!». Дрались страстно, теряя силы, до полного изнеможения. Комический эффект получился невероятный. В финале влюбленные, решив, что между ними все кончено, и споря о том, кто первый решил на этот разрыв, наперегонки ползли за кулисы, теперь уже выясняя, кто из них первым уползет со сцены.

«Красное свидание» стало страстной встречей темпераментных любовников. Яркое, кипучее, наполненное ритмами танго. В «желтом», возникло ощущение последней встречи, финала отношений. Возникло ощущение, что эти люди много лет прожили вместе, знают друг друга наизусть и понимают каждый последующий шаг своего визави. История получилась удивительно атмосферная, умная и стильная. Цвет кардинально менял один и тот же незамысловатый сюжет в совершенно разножанровые, отличающиеся по мысли и форме номера.

Из приведенных примеров видно, как игра с цветом дает неожиданные результаты в работе над эстрадными номерами и может послужить еще одним методом для их сочинения и развития.

В заключение хочется отметить, что играть можно с множеством вещей, влияющих на смысловое и эмоциональное восприятие как исполнителей, так и зрителей. Со светом, маской, музыкой, речью и т. д. Такой подход в постановке эстрадного номера дает очень интересные результаты. Возникает импровизация, рождается яркая образность,

активнейшим образом начинает работать воображение и фантазия. Как следствие в банальных сюжетах возникает юмор, появляется смысловой объем и стиль. Игровой метод формирует актеров и режиссеров как сочинителей и художников. На завершающем этапе постановки, когда пора зафиксировать ключевые моменты, в распоряжении режиссера и исполнителей уже есть не просто голый костяк будущего номера, а разработанная в разных направлениях и жанрах история.

Постановка эстрадного номера – очень сложный процесс. Всегда есть опасность что-то не додумать, не дожать историю, не создать условия для интересных репетиций. А с помощью игрового метода режиссер и актеры ведут захватывающую игру. И работа становится увлекательной и радостной. И эта радость непременно передастся зрителям.

### Список литературы

1. Буткевич М. М. К игровому театру: лир. трактат. М.: ГИТИС, 2002. 701 с.
2. Васильев А., Богданова П. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино. 1983. № 5. С. 272–286.
3. Богданова П. Б. Анатолий Васильев: теория, нигилизм, парадоксы: теория, нигилизм, парадоксы // Современная драматургия. 1995. № 1/2. С. 188–201.
4. Богданова П. Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 371, [1] с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens: ст. по истории культуры / сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 413 с.

### References

1. Butkevich M. M. To the game theater: a lyric treatise. M.: State Institute of Theatrical Arts ITIS, 2002. 701 (in Russ.).
2. Vasiliev A., Bogdanova P. New reality of space. Soviet theater and cinema artists. 1983. 5, 272–286 (in Russ.).
3. Bogdanova P. B. Anatoly Vasiliev: theory, nihilism, paradoxes: theory, nihilism, paradoxes. Modern dramaturgy. 1995. 1/2, 188–201 (in Russ.).
4. Bogdanova P. B. Logic of permen. Anatoly Vasiliev: between the past and the future. M.: Novoe lit. obozreniye, 2006. 372 (in Russ.).
5. Heizinga J.; Sil'vestrov D. V. (comp., transl., author of the introd.); Kharitonovich D. E. (sci. comment.). Homo ludens: art. on the history of culture. M.: Progress-Tradition, 1997.413 (in Russ.).