

Медведєва Алла Олександрівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри тележурналістики
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЖАНРОВІ ТА ТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЛУАТАЦІЇ МАСКИ-ОБРАЗУ АРТИСТОМ ЕСТРАДИ

У статті розглядається маска-образ артиста естради. Йдеться про науковий підхід до осмислення професійної діяльності артиста естради та значення маски в мистецтві естради. Розглядаються жанрові та творчі особливості експлуатації маски-образу на естраді. Відстежується різноманіття форм та жанрів виконуваних номерів.

Ключові слова: естрадне мистецтво, образ-маска, жанр, сценічний образ, конферанс, міміка, грим.

Медведева Алла Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики Киевского национального университета культуры и искусств

Жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа артистом эстрады

В статье рассматривается маска-образ артиста эстрады. Речь идет о научном подходе к осмыслению профессиональной деятельности артиста эстрады и значение маски в искусстве эстрады. Рассматриваются жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа на эстраде. Отслеживается многообразие форм и жанров выполняемых номеров.

Ключевые слова: эстрадное искусство, образ-маска, жанр, сценический образ, конферанс, мимика, грим.

Medvedeva Alla, PhD of Arts, associate professor of the TV journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Genre and creative features of operation mask-image entertainers

The article deals with the mask image entertainers. It is a scientific approach to understanding the professional activity of the actor and the mask stage in the art of music. It is considered that the genre and artistic features of operation mask image on the stage. Tracking the diversity of forms and genres are performed by numbers.

Keywords: pop art, image mask, genre, stage image, entertainers, mime, makeup.

У сучасних умовах найактуальнішим є поширення театраль-но-сценічного досвіду роботи з маскою на таку сферу її застосування, як естрада. В осмисленні досвіду залучення маски та виробленні методик роботи з нею на естраді важливу роль відіграли дослідження, що ґрунтуються на практичному досвіді та теоретичних розробках радянських та російських майстрів гумористичних жанрів. У першу чергу, це був досвід, отриманий майстрами естради близького зарубіжжя, а саме: В. Ардова, С. Арістархової, Г. Артоболевського, А. Бейліна, І. Богданова, Ю. Богомолова, І. Виноградського, Є. Гершуні, М. Германової, М. Гріна, Ю. Дмитрієва, Д. Золотницького, І. Ільїнського, С. Клітіна, О. Лука, Л. Мархасєва, Ю. Нікуліна, Є. Петросяна, В. Полякова, А. Райкіна, О. Рубба, М. Розовського, М. Смирнова-Сокольського, Л. Тихвінської, І. Шароєва. Цей досвід є цінним не тільки для широкого осмисленого застосування маски у професійній діяльності артиста на естраді, а й у його акторському тренінгу, важливому для створення образу.

Процес роботи над створенням і сам сценічний образ у естрадного артиста інший, ніж у актора театраль-ного. Про створення сценічного образу, сценічної дії існують десятки досліджень, у жодному з них, мабуть, окрім книги Є. Уварової (1902-1987), яку вона присвятила творчій діяльності Аркадія Райкіна, ця проблема (сценічний образ на естраді) спеціально не розглядалася. Певною мірою це можна пояснити тим, що і нині немає науки, яка, за виразом Ю. Дмитрієва, має назву «естрадознавство», на відміну від «театрознавства» [5].

Однак, зважаючи на те, що розкриття та дослідження понять «характер» і «характерність», «зерно образу» у всіх видах сценічного мистецтва однакове, і

про характер і характерність ідеться в кожній роботі, яка присвячена сценічному образу і його створенню, важливо розглянути такі джерела, які стосуються саме мистецтва естради.

На естраді, як і в будь-якому іншому сценічному мистецтві (драмі, опері, балеті, пантомімі та ін.), виконавець прагне показати на сцені живий людський характер, проявити через створений ним сценічний образ своє ставлення до оточуючого його світу. Розгляд такого питання у даному дослідженні базується на наукових працях Р. Віккерса, І. Горюнової, Ю. Дмитрієва, Д. Журавльова, В. Зайцева, С. Клітіна, О. Коннікова, Є. Кузнецова, Д. Мечіка, І. Набатова, В. Новикова, С. Осінцева, Б. Савченка, Р. Славського, В. Смирнова, М. Смирнова-Сокольського, О. Рубба, Є. Уварової; а також на спогадах майстрів естрадного мистецтва близького зарубіжжя – І. Андроннікова, М. Бернеса, В. Винокура, І. Ільїнського, А. Райкіна, Ю. Шифріна та ін.

Аналіз цих праць дає підставу для дослідження професійної діяльності артиста естради не тільки фахово, тобто вузькопрофесійно, й з погляду мистецтвознавства з урахуванням теоретичних положень гуманітарних дисциплін, де головною метою є з'ясування ролі маски на естраді, різноманіття її мови, освоєння естрадним артистом архетипових образів, притаманних давнім формам театру, розвиток нових виразних засобів та сценічних форм.

У розгляді поняття «естрада» у професійній діяльності артиста важливо урахувати різноманіття форм та жанрів виконуваних номерів. Їхній синтез – «якісна» особливість, що визначає природу естради, її специфічну межу. На думку С. Клітіна, автора книги про естраду та проблеми її теорії, практики, методики, поняття «естрада» – це не лише відкритий поміст, майданчик, який припускає відкритість виконавства, коли актор не тільки практично не відокремлений від публіки, а й має тісний зв'язок із нею. «Естрадний актор займає по відношенню до публіки позицію максимальної довіри, одкровення, відкритості», – підкреслює автор [7, 14].

У свою чергу, Є. Кузнецов (1899-1958) у праці, тематично звернутій до минулого російської естради, трактує термін «естрада» як узагальнене поняття. За його спостереженням, цей термін позначає специфічні різновиди мистецтва, зміст яких полягає у легкому пристосуванні до будь-яких умов публічної демонстрації, у лаконічності дії, у професійному використанні художніх засобів виразності, сприятливих для виявлення творчої індивідуальності артиста, а в жанрах, які пов'язані з живим словом, – у злободенності, використанні гострої суспільно-політичної актуальності визначених тем, у перевазі елементів гумору, сатири і публіцистики. Ці якості є особливо важливими і специфічними саме для естради [8].

Дослідник Ю. Дмитрієв у книзі, присвяченій естраді як улюбленій справі, зазначає, що «...естрада – це дивертисмент, це поєднання в одній програмі (в одному концерті) кількох різноманітних номерів. Естрада завжди багатожанрова, вона поєднує і музику, і танець, і виступ фельєтоністів, і акробатичний номер, і куплети тощо. Об'єднується все це або легким сюжетом, або частогусто конферансом» [4].

Власними думками та спостереженнями за творчим процесом на естраді у мемуарній праці, присвяченій сорокап'ятирічному досвіду на сцені, поділився корифей естрадного мистецтва М. Смирнов-Сокольський (1898-1962), який наголосив на її масовості, мобільності та агітаційності. Досвідчений майстер характеризує сам процес як утілення надзвичайно різноманітної, різнопланової та різножанрової вистави. Цінним є також зауваження М. Смирнова-Сокольського про те, що у кожного окремого естрадного жанру, як і у всій естраді в цілому, є власний історичний розвиток та еволюція [10].

До розгляду загальних питань драматургії естради, специфіки естрадного мистецтва, історії естради, комічного в естрадній драматургії, форм комічних

структур, прийомів досягнення комічного ефекту, комічної маски, комічного трюку звернулися дослідник сценічних форм на естраді І. Богданов та естрадний автор І. Виноградський. Їхні наукові узагальнення викладені у підручнику «Драматургія естрадного представлення», присвяченому драматургії естрадної вистави. Автори спробували знайти спільність конкретних підходів, способів, прийомів у створенні драматургії номера і вистави. Їхня праця доводить, що новизна форм не означає істотних змін структури і специфіки того або іншого естрадного жанру і не впливає на методологічні принципи його створення. Цей висновок має важливе практичне значення для побудови літературного номера і вистави.

Аналіз численних статей та авторських розповідей про виступи показує, що одне із головних положень професійної діяльності артиста на естраді полягає у тому, що таке мистецтво індивідуальне, а відтак є проявом яскравої творчої своєрідності, високої майстерності та відчуття стилю. Артист може виступати в одному жанрі (хореографія, розмовний жанр, конференс), але методи, стилі та репертуар, який є основою кожного номера, дають широкий простір для пошуків власного індивідуального образу, оригінального стилю, неповторної манери виконання. Істотний досвід у такому аспекті отримало в недалекому минулому мистецтво конференсу, яке супроводжувало концертні виступи атристів. Прикладами невимушеної манери конферувати є робота на естраді видатних митців такого жанру, як І. Андроннікова, В. Ардова, С. Арістархова, Ю. Богомолова, А. Вікторова, В. Винокура, Є. Гершуні, М. Местечкіна, І. Набатова, Є. Петросяна, Н. Слонової, В. Смирнова, І. Шароєва, Е. Шапіровського. Більшість із них залишили спогади про власні виступи, своє бачення жанру конференсу, шляхи набуття своєрідного сценічного образу, близького постійній акторській масці, які є цінним матеріалом для дослідження вітчизняного естрадного мистецтва, яке формувалося у рамках тодішнього Радянського Союзу.

Варто, однак, підкреслити, що методика акторської майстерності як інструментарію творчої практики є питанням, до якого зверталися дослідники у різні історичні періоди. У XVI ст. Абрахам Фронс написав твір про аркадську риторику (1588), у якій звернув увагу на красномовство і мистецтво жесту. Два трактати («Хірологія» – про жест рук і «Хірономія» – про жестикулювання), написані у 1644 р. Джоном Булвером, стали у пригоді акторам у досягненні емоційної виразності ролі. Франциск Ланг, отець ордена Ісуса, у праці, присвяченій театру, розтлумачив деякі свої спостереження щодо драматичного мистецтва та надав рекомендації щодо сценічних постановок та театральних костюмів. У 1770 р. французький енциклопедист Дені Дідро (1713-1784) у трактаті, присвяченому «парадоксу актора», найвідомішому з усіх чисельних трактатів про мистецтво театру доби Просвітництва, наголосив, що сценічне завдання полягає в особливому вмінні імітувати природу, повністю підпорядковуючи почуття інтелекту і майстерності.

У першій половині XIX ст. письменник і педагог В. Класовський у праці, присвяченій теорії й міміці пристрастей, підкреслив її значення для сценічного мистецтва. Автор книги про виразну людину С. Волконський, продовжуючи цю тематику, визначив завдання, яке полягає у сценічному вихованні жесту, яке співвідносив із вченням Франсуа Дельсарта (1811-1871) – французького теоретика мистецтва, педагога і композитора, основоположника «прикладної естетики», дослідника зв'язків між емоцією, думкою та тілесним рухом, їхніми виразниками – жестом, позою, мімікою. Ідеї С. Волконського мали великий вплив на сучасників, що дозволило режисеру і педагогу Ю. Азаровському слушно назвати його теорію «євангелієм міміки».

Істотний вплив на розвиток сценічної маски здійснив М.М. Євреїнов, теоретик та історик театру, один із провідних діячів доби, умовно названої Срібним віком російської культури. Режисер, драматург, музикант та дослідник давніх цивілізацій, він визначив вектор розвитку багатьох художніх

новацій ХХ ст., які були підхоплені в подальшому його співвітчизниками та сучасниками-іноземцями. Авангардне спрямування діяльності цього митця передбачало появу таких ультрасучасних форм сюрреалістичного театру, як action art, хеппенінга та перформанса, які залишаються авангардними напрямками у сучасному театральному мистецтві. Близький «культу» масової культури М. Євреїнов віртуозно «жонглював» творчими та іміджевими масками, часто невід'ємними одна від одної.

Головне, що становило сутність театру М. Євреїнова, – це перегляд ролі самого театру в житті людини. Автор видань «Театр как таковой» (1912) та «Театр для себя» (1916) показав театр явищем, більшим, ніж мистецтво – явищем буття, під знаком якого розглядалося як духовне, так і матеріальне життя суспільства. По суті театр та маска переносились зі сцени в реалії життя, на вулицю, у звичайну буденність. Проект М. Євреїнова «музейного театру» 1907 р., заснований на реконструкції стилів театрів минулих століть, привів до новаторської ідеї театру як товариства, заснованого на вірі у безумовність усього, що у ньому відбувається. Поява театрального маніфесту у вигляді «апології театральності», сформованого митцем, проголошувала повну самостійність театру як мистецтва. Таким чином М. Євреїнов вступив у полеміку з художньою традицією – «просвітництвом» і «передвижництвом» у мистецтві та водночас із сучасниками – символістським театром В. Мейєрхольда та побутовим, реалістичним театром К. Станіславського. Сутність театру він убачав у «театральності» – як «естетичній монстрації тенденційного тлумачення», де театр виходив за межі сцени для активної дії на життя та її перетворення. Творча беззастережна воля митця перетворювала спектакль на «декоративний орнамент», «пластичний малюнок», де життєва дійсність розглядалася лише як утворення «законів перетворення». Перетворення, за М. Євреїновим, – це процес, який торкається всіх рівнів психіки та фізіології людини. Перебування у такому стані він розглядав не лише у суто театральному дійстві, а й у житті. Знаменитими «жертвами» перевтілення у такому зв'язку, режисер називав історичних діячів, особливо прив'язаних у реаліях власного зовнішнього та внутрішнього життя до мистецтва театру, – Нерона та Людвіга Баварського. Одержимими театральною грою він вважав акторів середньовічного та іспанського театрів XVI-XVII ст. У журналі «Жизнь искусства», який вийшов у світ 1921 р., М. Євреїнов від особи Арлекіна стверджував, що «основне motto» його останньої п'єси «Найголовніше» – це «інтимізація соціалізму через посередництво спокушеного у мистецтві перевтілення актора».

Відомо, що теоретичні постулати М. Євреїнова знайшли практичне втілення у театральній «реконструкції переживань», застосовані 1921 р. учнями 13-ї трудової школи під керівництвом М. Іжевського (за допомогою рольової гри викорінювали наслідки психологічного негативу, якому піддався колектив). Важливі ідеї були викладені та оприлюднені М. Євреїновим у написаних ним протягом 1921-1925 рр. книгах та статтях: «Происхождение драмы» (1921), «Первобытная драма германцев» (1922), «Театральные новации» (1922), «Нестеров» (1922), «Азazel и Дионис» (1924), «Театр у животных» (1924). «Театр у животных» є логічним завершенням експансії театральності у напрямку остаточного зняття антагонізму між Театром та Природою. У «Театре для себя» М. Євреїнов висловив думку щодо театральності, яка захоплює усі сфери життя людини (аж до сексуальної). Відкриттям автора є також постулат про нездоланну духовну потребу у свободі й творчості, яку він виявляє певною якістю рослинного або тваринного організму, адже природа одухотворюється наданням їй людських якостей та потреб. «Ми бачимо не лише «маскарад», не просто «маску», а справжню роль у кожного з цих несвідомих акторів – рослин – роль абсолютно певного образу, необхідного в драмі їхнього беззахисного, здавалося б, існування!», – пише М. Євреїнов [6]. Він доходить

висновку, що вищі тварини використовують театральність майже свідомо заради власного задоволення. Як і людина, тварина здатна на добровільну, свідому самооману, що є запорукою найвищої насолоди від гри. Як приклади автор наводить факти залицання птахів, поведінку мавпи, яка носить собаку, як ляльку. Уявою тварина здатна одухотворити неживий предмет як «об'єкт ілюзії» (наприклад, гра собаки з кісткою), що надає їй радість художнього характеру. Така гра тварин є близькою «мавпуванню» дикунів та дітей. «Театр у тварин – перша, зародкова форма мистецтва», – підсумовує М. Євреїнов. Узагальненням театрознавця є постулат про гру (як волю до театру) – поштовх до еволюції, яка робить з тварини людину через усвідомлене лицедійство. У теорії М. Євреїнова видима вичерпність театру як мистецтва, ознаменована «театром у тварин» (в оригіналі «Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения)» (1923), є і зворотним ходом – до театру як мистецтва гри.

Теоретику та історика театру М. Євреїнову належить також унікальна праця, яку не перевершили донині, – «История русского театра с древнейших времен до 1917 года» (1953), яка охоплює історію театру від стародавніх обрядових дій, похідних від народних святкових обрядів, а також асиро-вавілонських та старосєврейських.

Ідеї М. Євреїнова істотно вплинули на сучасний аналіз смислу так званої «нової маски», що, зокрема, виявляє запропонований ним розподіл театральних масок на два роди: маску психологічну, яка приховує обличчя, замінюючи його іншим, перетвореним у «лицедійській душі»; маску прагматичну, яка перетворює обличчя у маску, але лицедій залишається собою, думає і почуває себе в іншій дійсності.

Отже, історико-теоретичні розробки М. Євреїнова позначилися на досягненні феномена маски, який фіксує від початку ХХ ст. театральна періодика. Про це, наприклад, свідчить вступна частина першого номера журналу «Маски», який вийшов 1912 р. У вступі викладені позиції журналу, зокрема, пояснюється його назва як узагальнення широкого кола культурно-мистецьких явищ. За відсутності автора вступної частини, варто вважати, що це колективна робота, у якій взяли участь Л. Андрєєв, О. Бенуа, М. Бонч-Томашевський, С. Глаголь, М. Євреїнов, Ф. Коміссаржевський, В. Мейєрхольд, які входили до редакційної колегії журналу.

Характерно, що в актуальній проблематиці новий російський театр спрямований як антитеза школи Станіславського, поставив питання: чи потрібно створювати систему психологічних вправ, подібних йогівським (на цій аналогії системи К. Станіславського наголошував С. Ейзенштейн), для того, щоб актор увійшов у стан, який при альтернативному підході досягається його зовнішньою грою. Цю дилему щодо психології акторської гри проаналізував відомий радянський психолог Л. Виготський (1896-1934), який дійшов висновку, що при першому підході місця для маски не залишається, при другому – вона може бути такою ж дією, як у традиційному східному театрі, причому розгляд маски під таким кутом зору є своєрідним відкриттям нових форм її застосування. Як приклад він наводив творчу роботу всесвітньо відомої актриси театру та кіно Грети Гарбо (1905-1990) у фільмі «Королева Кристина», де створена нею акторська маска отримала високу оцінку Ролана Барта як особливо своєрідна і філософська [3].

Дійсно, Ролан Барт, аналізуючи цю роботу актриси, акцентує увагу на магії та надзвичайній виразності її обличчя-маски: «яке під гримом здається сніговою маскою» – це «безумовно прекрасне обличчя». Під товстим шаром гриму, «справжньої штукатурки», як пише Р. Барт, обличчя актриси видається нерухомим і лише очі несуть загадковість, яскравий контраст. При всій своїй надзвичайній красі, вважав Р. Барт, це обличчя не стільки намальоване, скільки виліплене, подібне до набіленого обличчя Чарлі Чапліна – обличчя тотема з

рослинно-темними очима. На підставі порівнянь та зіставлень, згідно з контекстом міфології, Р. Барт підсумовує своє дослідження театральної маски і кіномаски. Він наголошує, що «справді, у прагненні повністю замінити обличчя маскою (як, наприклад, в античному театрі) приховується не стільки мотив таємниці (як у напівмасках італійського театру), скільки мотив обличчя – архетипу»: відтак Грета Гарбо являла «платонівську ідею людської істоти», вона «ніби зійшла з небес у своїй божественності» й «досконалості краси», де всі предмети сформовані й окреслені з величезною ясністю [2].

Істотне значення для дослідження маски має оприлюднений досвід звернення до неї зарубіжних митців, адже у XX і XXI ст. у театральному мистецтві її плідно застосовували Г. Аткінс, Ж.-Л. Барро, Ш. Дюллен, С. Елдріч, Ж. Копо, Х. Хьюстон для підготовки актора. Досить різні, на перший погляд, їхні методики водночас мають і дещо спільне: їх поєднує переважання імпрровізаційних елементів щодо ролі у масці при підготовці актора для гри без маски. Американський дослідник імпрровізації С. Елдріч у монографії, присвяченій імпрровізації маски для практичних занять сценічного мистецтва актора, стверджує, що техніка імпрровізації у контрмасці заснована на коливаннях між нашаруваннями творчої свідомості актора. У такий спосіб передбачається багаторівнева свідомість актора-імпрровізатора, яка у сучасному спектаклі має забезпечити як різноманітні можливості структурування сценічного образу, так і багатовекторні взаємовідносини актора і ролі. Саме такому аспекту вивчення сценічного образу присвячена і робота Ю. Барбоя, яка апелює до теорії театру [1].

Ще один напрям складає аналіз творчого досвіду гумористичних телепередач «Криве дзеркало», «Аншлаг», «Шість кадрів», театру МІМІРІЧІ, театру «Лицедії», театру «Маски-шоу», театру-пародії Володимира Винокура, снігового шоу Слави Полуніна, поданий у нашому дослідженні у вигляді прикладів структурних жанрових закономірностей побудови номера, незмінних у сучасній естраді як явищі культурно-художнього процесу. Незважаючи на те, що сьогодні деякі жанри, в яких використовують маску, втрачають колишню популярність, їм на зміну приходять нові форми, які відповідають актуальним естетичним і соціальним вимогам. Практика сучасної естради також дає чимало прикладів, коли старі усталені маски знаходять сучасне звучання у нових формах сценічного дійства на естраді.

Прикладом блискучого застосування й осучаснення маски є творчість Аркадія Райкіна (1911-1987), корифея радянської естради, широко знаного артиста. Про його творчі знахідки щодо використання маски на естраді згадують його сучасники: В. Ардов, О. Басілашвілі, А. Бейлін, Ю. Дмитрієв, М. Жванецький, Д. Золотницький, Г. Козінцев, З. Корогодський, М. Мішин, В. Поляков, М. Розовський, Г. Товстоногов, Є. Уварова, С. Юрський. Розгляд та вивчення його творчості є справжньою фаховою школою для багатьох продовжувачів естрадного мистецтва. Навіть початок творчого шляху А. Райкіна, майстра ексцентричної трансформації, людини, яка створювала надзвичайно правдиві сценічні маски, як справедливо відзначають дослідники, дивує мужністю, коли артист виявляв готовність відмовитися від знайденого вчора, щоб шукати нове, сьогоденне. Його мистецтво – найкращий приклад того, що естрадне сценічне перевтілення – це не лише маскування та трюк, а справжнє органічне поєднання себе зі створюваним на сцені портретом [9]. Книги А. Бейліна, С. Клітіна, Є. Уварової про А. Райкіна не лише демонструють зібраний і узагальнений матеріал щодо його естрадного мистецтва, що проявилось у різних жанрах, а й аналізують концертні програми, у т.ч. Ленінградського театру мініатюр, у якому він працював протягом десятиліть.

Підсумковий висновок щодо мистецтва артистів естради формується в результаті аналізу численних публікацій у фахових та газетно-журнальних виданнях. Існує думка про те, що мистецтво артистів естради вибирає майстерність та

забарвлення обрядово-народних дійств, досягнення сценічної діяльності театру. При цьому маска на естраді стирає грані між театром і цирковою пантомімою, між ексцентриками естради і блазнями народно-обрядових дійств, вона надає артисту сценічного мистецтва можливість втілити праісторичне як найновітніше.

Естрада, яка на кожному етапі розвитку суспільства набуває нових змістовних форм, є особливою моделлю життя з величезною силою емоційного впливу на людину-артиста та людину-глядача. Естрадний простір – історично мінлива і рухлива «матерія», яка залежить від конкретної соціально-економічної формації, культурних традицій та суспільної свідомості.

Еволюція творчого життя естради свідчить про певні історичні зміни, які відбуваються нині. Так колишню багатожанровість сценічних форм заміняє збірний естрадний концерт, де головною складовою естрадних дійств є шоу-програма. Світло-, звукотехнічні видовища поступово викреслюють з творчої палітри сценічної творчості на естраді «малі форми» драматургії – куплети, скетчі, сценки, інтермедії, номери ексцентрики, що приводить до зникнення артиста-конферансьє, професія якого є особливістю мистецтва на естраді; у пошуку видовищних форм та ультратехнічних засобів конферанс відправили на другий план.

Широке коло проблематики, недостатня кількість праць наукового характеру, переважання публіцистичної літератури створює об'єктивну потребу розроблення питань сценічного мистецтва як важливої частини театрального мистецтва, яке потребує постійного оновлення та актуалізації як у практичній, так і теоретичній ділянці. Так само розвиток сучасної естради, її входження у загальний процес сценічних мистецтв, а разом із тим і активне проникнення у сферу екранних та аудіовізуальних носіїв у зв'язку зі значними попитом широких мас глядачів, потребує, у свою чергу, уваги до теорії естрадного мистецтва, визначення шляхів та завдань його розвитку на рівні сьогодення та у майбутньому.

Література

1. Барбой Ю.М. К теории театра / Ю.М. Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во «Академический проект», 2010. – 352 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 2-е изд., испр. и доп. / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Ю.А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 206 с.
5. Дмитриев Ю.А. Искусство советской эстрады / Ю.А. Дмитриев. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 127 с.
6. Евреинов Н.Н. В школе остроумия : воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Н.Н. Евреинов. – М. : Искусство, 1998. – 366 с.
7. Клитин С. С. Режиссер на концертной эстраде / С.С. Клитин. – М. : Искусство, 1971. – 118 с.
8. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады : истор. очерки / Е.М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 365 с.
9. Райкин А. Без грима / А. Райкин. – М. : Вагриус, 2006. – 368 с.
10. Смирнов-Сокольский Н. П. Сорок пять лет на эстраде : Фельетоны. Статьи. Выступления. / Н.П. Смирнов-Сокольский ; вступ. ст. Сим. Дрейдена. – М. : Искусство, 1976. – 382 с.

References

1. Barboy, Y.M. (2008). Theory of Theatre. St. Petersburg: SPbGATI [in Russian].
2. Bart, R. (2010). Mythology. Moscow: Publishing house «Academic Project» [in Russian].
3. Vygotsky, L.S. (1968). Psychology of Art. - 2nd ed.. and ext. Moscow: Art [in Russian].

4. Dmitriev, Y.A. (1971). Estrada and Circus eyed lover. Moscow: Art [in Russian].
5. Dmitriev, Y.A. (1962). Art Soviet music. Moscow: Young Guard [in Russian].
6. Evreinov, N. (1998). The school wit: memories of the theatre «distorting mirror». Moscow: Art [in Russian].
7. Klitin, S.S. (1971). Director on the concert stage . Moscow: Art [in Russian].
8. Kuznetsov, E.M. (1958). From Russian pop past: history essays. Moscow: Art [in Russian].
9. Raikin, A. (2006). Without makeup. Moscow: Vagrius [in Russian].
10. Smirnov-Sokolsky, N.P. (1976). Forty-five years on the stage: an article. Articles. Appearances. Moscow: Art [in Russian].