

раскачки сразу вперед! При этом дистанция — короткая, стринтерская.

Сам текст не очень репризен, но предоставляет широкие возможности для пластической репризы и трюка. И артисты этих возможностей не упускают.

Характеры персонажей чрезвычайно эксцентричны, они почти являют собой типаж (или «маски», как сказали бы на эстраде), очень условны, резко контрастны. В создании внешней характеристики превалирует деталь. У Лосева—Дьячка это неимоверно выпяченный живот, у Толубеева—Доктора — тяжеловесная постановка рук и жестов. Но два качества в особенности отличают эстрадность исполнения рассказа «Хирургия» этими артистами.

Первая — трюк. Например, падение С. Лосева вперед на живот с задранной от боли головой и последующее раскачивание на животе, подобно детской качалке. Это не что иное, как технически сложный акробатический элемент. Или — эксцентричный танец А. Толубеева, который сидит верхом на С. Лосеве, пытается вырвать зуб.

Второе обстоятельство — игра со зрительным залом.

Прием апелляции к зрителю в скетче

Игра со зрительным залом не есть просто разговор с публикой. Можно разговаривать со зрителями и при этом совершенно не общаться с ними, а уж об игре и речи не идет! Подобные приемы «успешно» демонстрируют некоторые современные конфетансы, поражающие многословием и умудряющиеся при этом воздвигнуть четвертую стену. Игра с залом, как и с партнером, — не только диалог. Иногда этот процесс происходит и вне прямого обращения к партнеру, и без текста.

В этой игре с залом важно выделить следующий прием: все актерские оценки идут через зал. С. Лосев играет не просто «Как мне больно!», а «Посмотрите, люди, как он мне сделал больно!». А Толубеев играет не просто «Ну, сейчас я тебе покажу, где раки зимуют!», а — «Смотрите, господа, как я его сейчас отделаю!».

Постоянная апелляция к зрительному залу без прямого текстового обращения к нему, приглашение зрителей в соучастники происходящего, просьба у зала соучастия и понимания, требование под-

держки и оправдания собственных поступков — это и есть игра с залом, которая создает у зрителя ощущение не отстраненного наблюдателя, а активного участника действия.

Актеры очень точно поняли суть этого чисто эстрадного приема. Их общение идет через зал, через его реакцию, и один понимает другого только тогда, когда это понимает зритель. Зрительный зал становится как бы посредником в общении между партнерами.

Конечно, основное выразительное средство скетча — слово. Все проясняется исключительно в диалоге. Длинные паузы, наполненные бессловесным физическим действием, могут быть оправданы только в двух случаях: если предполагается, что артист сможет сыграть такой кусок яркими пантомимическими средствами, приближающимися к клоунаде; если пауза носит «оценочный» характер с подробнейшими и яркими приспосабливаниями. В остальных же случаях отсутствие, даже на протяжении короткого времени, словесного действия образует как бы провалы внутри сценки.

Неспроста только что была использована формулировка «если артист сумеет...». Драматургия скетча, как и любого эстрадного номера, всегда выплывает, если отталкивается от индивидуальности исполнителя. Дело не только в том, что текст скетча, как правило, пишется на заказ, на конкретных исполнителей, но и в расчете на дополнительное обогащение его возможностями актеров.

Автор и режиссер при работе над скетчем должны опираться на сильные стороны каждого артиста, на использование присущих ему выразительных средств.

Если артист способен исполнить комический куплет или песенку, то тогда возможно драматургическое обоснование появления ее в скетче. Если актер способен находить интересное пластическое решение сценки, ее фрагмента, — зачастую выражающиеся в трюковой пластике, в пластических гыгах, — то какая-то часть сюжета может быть раскрыта и такими средствами.

Анализируя появление такого активного пластического трюкового компонента в скетче, хочется привести в качестве примера сцену из спектакля ВЛТ «Энергичные люди», которую много раз в концертах исполняли Е. Лебедев и В. Ковель. Эта