

сцена отвечала многим признакам именно эстрадного искусства, что позволяло играть ее не в филармонических а именно в эстрадных концертах. Будучи артистами русской реалистической психологической школы, Е. Лебедев и В. Ковель в спектакле «Энергичные люди» демонстрировали такой «высший пилотаж» владения острой формой и экцентрикой, которые подвластны не всякому профессиональному клоуну, для которого этот навык является неотъемлемой частью его профессии.

Может быть, тяга к острой форме заложена и в самой индустриальности артистов, но, наверное, не случайно оба актера очень успешно и много выступали на эстраде. У Е. Лебедева это, в первую очередь, были этюды-пантомимы «Рыболов» и «Баба-Яга», В. Ковель много читала с эстрады М. Зощенко, А. Аверченко, Таффи.

Наиболее ярко эти навыки проявились в названной сцене из спектакля «Энергичные люди». Неслучайно эта сцена стала «концертной» и очень много игралась как отдельный скетч. Здесь не только острога характеров, которые являются почти масками, — такая степень заостренности и обобщения. Здесь активно эксплуатируется такой элемент эстрады, как трюк. Лебедевская игра со стаканом — череда блистательных трюков, причем все они оправданы и действенны. По существу — это трюки-приспособления, с помощью которых герой борется спротивностями. Но, благодаря своей неожиданности, отточенности, технике исполнения, — эти приспособления становятся пластическими трюками. Наверное, поэтому, когда сцена исполнялась в самых разных эстрадных концертах, она совершенно не выпадала из стили любой сборной эстрадной (а не филармонической!) программы.

Сегодня инсценированные рассказы А. Чехова, А. Аверченко, М. Зощенко можно встретить на эстраде, наверное, чаще, чем специально написанные скетчи. Конечно, артисты прежде всего привлекает высокий уровень самой литературы. Может быть, уход в тень «классического» эстрадного скетча связан со снижением популярности речевых жанров вообще. «Изменения, произошедшие на эстраде в 60-е гг., преобладание песни, музыки, сказались на обеднении *разговорных жанров*. Скетч почти полностью исчез из репертуара»<sup>5</sup>.

Есть и еще одна причина: скетчи всегда составляли большую часть репертуара театров миниатюр, а сегодня этот вид театра тоже встречается редко. Иногда такую форму малой эстрадной драматургии называют миниатюрой. Но по форме миниатюра в разговорном жанре — это чаще всего скетч.

### Эстрадная сценка и диалог

Существует и другая форма малой драматургии эстрады, которая близко примыкает по своему построению и особенностям к скетчу. Это — сценка.

Играя этого различия подчас настолько размыта, что определить специфику этих двух разновидностей разговорных жанров очень трудно.

Пожалуй, разница состоит лишь в одном.

**Если в скетче должен быть, хоть и очень условный, но все-таки сюжет, то сценка очень часто может существовать и без него. Задается лишь место действия, обозначаются условные предлагаемые обстоятельства.**

Конфликт здесь всегда выражается через столкновение характеров. Это — конфликт позиций.

**В сценке еще более, чем в скетче, заметно репризное построение текста. Ее лишь с большой мерой условности можно отнести к драматургии. Вероятно, более точным определением будет — репризный диалог.**

Может быть, поэтому такие формы эстрады, как сценка и диалог, очень похожи.

Вот типичный пример эстрадного диалога «Муж и жена в Париже», который исполнили М. Миронова и А. Менакер в 1956 году на парижских гастролях советских мастеров эстрады в зале «Олимпия» (автор В. Ласкин, режиссер А. Конников; пример приводится в сокращении):

«Она. Я тебе много раз говорила — я хочу съездить за границу. Я хочу в Париж.

Он. Вот мы и приехали в Париж. А почему ты так сюда стремишься?