

то в одну, то в другую сторону. А истина же, по существу, лежит только в одном: в нахождении органичного синтеза театра и эстрады. Здесь уместно привести мнение великого артиста, который всем своим творчеством доказал, что именно на пути поиска этого синтеза и лежит подлинный успех в искусстве эстрады.

**Анализируя психотехнику актера на эстраде, А. Райкин однажды заметил, что она практически не отличается от психотехники драматического актера. Отличие только в одном — психотехника артиста эстрады строится на законах жизненной правды, но только процесс проживания происходит гораздо быстрее, так как в противном случае возникает «получнее правдоподобие»?**

Пусть это не покажется парадоксальным, но, чем условнее форма, тем более глубокой и яркой должна быть внутренняя жизнь персонажа.

**Глубина внутренней жизни позволяет актеру оправдывать самые невероятные и условные проявления формы.**

Это обстоятельство не раз подчеркивали М. Миронова и А. Менакер, в репертуаре которых заметное место занимали скетчи. При этом надо напомнить, что М. Миронова — выпускница Школы-студии МХАТ, а А. Менакер — Ленинградского театрального института.

«Как-то, рассказывая о постановке „Клякс“ (один из скетчей, которые играли М. Миронова и А. Менакер. — *И.Б.*), режиссер Д. Тункель заметил, что все законы мастерства драматического артиста обязательны и для эстрады. Для Мироновой и Менакера этот тезис бесспорен. Но в чем же тогда их эстрадное первородство? Артист эстрады располагает меньшим сценическим временем, и поэтому мастерство его должно быть предельно выразительно. Здесь нет временной протяженности чьей-то судьбы, нет постепенного нарастания конфликта и плавного его исхода. Нет на эстраде и подробного сюжетного развития, здесь пролог и эпилог рядом. Актер должен успеть за считанные минуты прожить сложную, психологически разнообразную жизнь своего персонажа. Именно психологически разнообразную, потому что не стоит думать, будто, развешивая человека примитивного, нужно делать это примитивными сценическими средствами. Бездуховность персонажа надо уметь показывать с высокой творческой одухо-

творенностью. И тем более на эстраде, где нет надежных, театральных помощников»<sup>3</sup>.

### Упрощенность драматургии скетча

Структура драматургии скетча всегда очень условна. Можно даже сказать, что скетч — это своего рода театрализованнный анекдот.

**В скетче всегда ярко выражена одноплановость темы. Сюжет всегда очень прост.**

Если проанализировать многие эстрадные скетчи, то о сюжете в них можно говорить с большой натяжкой (по сравнению с сюжетом пьесы для драматического театра). Иногда все настолько упрощено, что обозначаются лишь место действия и какая-то очень локальная цель, к которой стремится один из персонажей, и достижению которой сопротивляется другое действующее лицо. Но это, в некоторой степени «убогое» содержание, в обязательном порядке расцвечивается репризным текстом.

В. Ардов привоцит весьма удачный пример скетча, где сюжетом является следующее: пришел человек получить справку в учреждение. Но построение этого скетча таково, что мужчина-проситель прибегает к нескольким способам, чтобы добиться своей цели у женщины-бухгалтера. Он ее ругает, он ей льстит, путает, объясняется в любви. То есть сам по себе сюжет очень локален, интрига сужена до минимума, но диалог очень смешон. В этом смысле, можно даже сказать:

**часто скетч является театрализованной формой объединения реприз, сюжет очень часто служит оправданием репризного построения текста. Через насыщенный репризами текст раскрывается одна узконаправленная тема.**

### Актуальность скетча

Как и всякий эстрадный номер разговорного жанра, скетч должен отвечать одному из важнейших признаков жанра: он всегда должен быть актуален и злободневен. Не бывает скетчей