

М. В. Смирнова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА КОНФЕРАНСА И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТОГО ЭСТРАДНОГО ЖАНРА

*Работа представлена кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра
Санкт-Петербургской академии театрального искусства.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И.А. Богданов*

В статье рассматриваются вопросы теории и истории концерта в России, освещаются современные проблемы этого эстрадного жанра, анализируются новые тенденции его развития.

The article covers the questions of theory and history of compering in Russia. The author views the current problems of this variety genre and analyses new tendencies of its development.

Анализ проблем современного искусства эстрады позволяет четко выделить два типа кризиса, присущих этому виду творчества.

Один из них связан с художественным качеством исполняемого жанрового материала. Данный кризис носит перманентный характер. В той или иной степени он был присущ эстраде во все времена во всем мире и касался практически всех жанров эстрады.

Другой тип кризиса, которому и посвящена статья, относится к отдельным жанрам эстрадного искусства, которые то внезапно становятся чрезвычайно востребованными и популярными (как, например, эстрадная песня сегодня), то вдруг уходят «в тень», почти полностью исчезая. В таком случае речь идет уже не о кризисе художественных достоинств жанра в определенную эпоху, а о кризисе самого жанра в целом.

То, что сегодня происходит с речевыми жанрами эстрады, а в особенности с конференсом, представляет собой серьезный структурный кризис. А ведь еще совсем недавно эстрада XX в. блистала великолепными именами и работами мастеров этого сложнейшего искусства.

«За свою долгую жизнь на сцене я испытал трудности актерства, режиссуры, драматургии, педагогики, конференса – всего, кажется, хлебнул – и смело утверждаю, что всего труднее конференс», – отмечает в своей книге «Серьезное и смешное» один из первых российских конференсье Алексей Григорьевич Алексеев¹.

Варианты происхождения названия этого эстрадного жанра относят к латинскому глаголу *conferre*, означающему «собирать», «объединять», а также к французскому слову *confereer* – «беседовать» или английскому *conference* – «конференция»².

Именно поэтому основанный на живом, непосредственном общении в виде доверительной беседы, искусстве подлинной сиюминутной импровизации конференс считается одним из наиболее сложных видов

речевых жанров на эстраде, а профессия конференсье – одной из наиболее редких.

Можно с уверенностью сказать, что во все времена конференсье был и остается «штучным товаром». Это всегда неординарная, энергетически притягательная и обаятельная личность с приятными манерами, запоминающейся внешностью, острым умом, великолепной памятью, артистичностью, «хорошо подвешенным языком» и эталонной речью (обширный словарный запас, четкая дикция, богатая тембральная палитра, интонационная гибкость и разнообразие).

Он – «дирижер» зрительского настроения, импровизатор, имеющий в запасе немислимое количество историй, острот, метких словечек, обладающий, широчайшим кругозором, незаурядными чувством юмора и вкуса.

«Ни один другой жанр эстрады не требует от артиста наличия столь большого и важного набора не только профессиональных, но и морально-нравственных качеств, глубокой эрудиции, как конференс»³, – подчеркивает заведующий кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства профессор И. А. Богданов.

Конференсье обязательно должен найти подход к «сегодняшнему» залу, почувствовать его настроение, «разогреть», «раскачать».

Общение со зрительным залом – дело необычайно сложное и непредсказуемое. Оно напрямую зависит от состава зрительного зала, т. е. его социального и возрастного контингента. «У эстрадного артиста его партнер – всегда в зрительном зале, и этот партнер всегда непредсказуем, всегда незнаком, всегда разный... Даже в один день: на утреннем концерте это могут быть студенты и абитуриенты, а вечером – профессура, на другой день – утром школьники, а вечером какой-нибудь всесоюзный слет педагогов, утром студенты медицинского института, а вечером – всемирный

симпозиум хирургов, утром – допризывники, вечером – седоусые генералы. И вот общение с таким партнером всегда неожиданность. Кто они? Как они тебя примут? Сумеешь ли ты заставить их слушать? Отвечать? Отвечать, я говорю, потому что я уверен, что зрительный зал – это прежде всего собеседник. Именно в моем жанре он всегда отвечает. Разумеется, мысленно, но отвечает. И артист безошибочно понимает, что ему отвечает зритель, по паузам, по смеху, по вздоху, по шороху, каждый звук в зале наполнен смыслом, даже молчание», – отмечает известный конферансье Бен Бенцианов⁴.

Конферансье обязан подготовить зрителя к приему не только маститого метра эстрады но, и, что значительно сложнее, начинающего молодого артиста.

Знаменитый куплетист Владимир Филиппович Коралли в своей книге «Сердце, отданное эстраде» пишет: «Уже с первых выступлений в “Аквариуме” я понял, какую огромную роль играет в концерте хороший конферансье. Менделевич, который вел эти концерты, своей благородной манерой, эрудицией, умелой подачей номеров придавал происходящему на сцене особую значимость... После объявления Менделевичем следующего номера артисту, а я это ощущал и на себе, легко было выходить к публике – уже соответственно подготовленной, заинтригованной, разогретой намеками, особой интонацией подачи номера. У меня было такое ощущение, словно я сею свои куплеты в подготовленную почву»⁵.

Именно конферансье зачастую определяет порядок номеров, komponуя лирические и комические номера разговорного, вокального, оригинального жанров, на первый взгляд совершенно несовместимые между собой по разнообразию характера и тематики. «Конферансье должен работать везде, соединяя несоединимые номера подчас с несоединимым зрительным залом», – отмечает знаменитый режиссер А. А. Белинский⁶.

Конферансье обязан подыскать подходящие слова для анонсирования предстоящего номера, давая тем самым время публике перестроиться и войти в определенную тональность, соответствующую и помогающую восприятию следующего номера. Он «дирижер», управляющий не только течением концерта, но и зрительским настроением. Он «подогревает» и «охлаждает» зрительский пыл умелыми паузами, вовремя и к месту сделанными замечаниями.

Конферансье имеет право логично и ненавязчиво включаться в исполняемый номер, чтобы не дать программе «забуксовать» или «просесть». В его власти по желанию публики вызвать понравившегося артиста «на бис», тем самым чуть раздвинув временные рамки концертной программы, или, наоборот, приблизить финал концерта, заметив недовольство и усталость зрителя. На плечи конферансье ложится и обязанность заполнить внезапно образовавшуюся паузу, возникшую из-за опоздания актера на выход или технической заминки, оперативно отреагировать на внештатную ситуацию в зрительном зале. Во время выступления артистов оригинального жанра конферансье часто становится их ассистентом, подавая реквизит и комментируя наиболее важные моменты выступления, объясняя публике всю сложность и значимость исполняемого трюка. Кроме всего прочего, ему необходимо заботиться и о разнообразии собственных появлений на сцене и объявления номеров – и это лишь небольшой список задач, выполняемых на эстраде конферансье.

Искусство концерта возникло и сформировалось в парижских кабаре и кафе-шантанах в 1860-х гг. Собирающиеся там литераторы, артисты, музыканты, художники приятно проводили время на импровизированных вечерах-концертах, которые вели или самые веселые и остроумные из них, или сам хозяин заведения.

В России началом концерта, его рождением и появлением считаются вечера-ка-

пустники, проходившие в МХАТе. На веселых вечерах отдыха, актеры во главе с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко пародировали друг друга, незлобно высмеивали «махровые театральные штампы», присущие всем жанрам – драме, комедии, опере, оперетте, балету. «Станиславский с изяществом и ловкостью демонстрировал фокусы и “дрессуру”, Немирович-Данченко “дирижировал” пародийной опереттой, богатырь Шаляпин и “борец легчайшего веса” Сулержицкий выступали в “чемпионате французской борьбы”, артист Лужский – в роли заправского куплетиста и имитатора-пародиста. Вышучивались не одни лишь злобы профессиональной жизни, затрагивались и вопросы текущей политики»⁷.

Именно на этих вечерах в жанре конференса впервые попробовал себя артист МХАТа Никита Федорович Балиев. К. С. Станиславский выделял его «неистощимое веселье», остроумие и находчивость, умение «балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шуточного».

Именно Н. Ф. Балиев стал первым конференсье открывшегося в 1908 г. театра миниатюр «Летучая мышь». Зрителям понравилась его непринужденная, уверенная манера поведения, заразительная лукавая и одновременно добродушная улыбка. Несколько полноватый, но одетый в безукоризненно сшитый смокинг, он умело управлял течением концертной программы и настроением зрителей в зале.

По примеру «Летучей мыши» в довольно краткое время во многих городах России возникает множество небольших уютных театриков миниатюр и кабаре, в каждом из которых появляется свой конференсье.

Беря за основу опыт коллег, они стремились создать свой отличительный «образ», найти подходящую для него манеру конференирования.

«Радужные и гостеприимные хозяева» – таковыми были Алексей Григорьевич

Алексеев, Георгий Александрович Амурский, Александр Гриль, Михаил Наумович Гаркави, Петр Лукич Муравский, Петр Григорьевич Райский.

В отличие от жизнерадостных, гостеприимных, добродушных образов, созданных их коллегами по цеху, Александр Абрамович Менделевич и Александр Александрович Глинский были «усталыми конференсье-флегматиками».

Однако самый интересный и необычный образ для конференсье был придуман Константином Эдуардовичем Гибшманом. Перед зрителем предстал трогательный, немного жалкий, растерянный и неуверенный человек, впервые оказавшийся на сцене. Вл. Коралли вспоминает: «Когда я впервые увидел его на сцене, то поверил, что этот человек попал на эстраду случайно. Невозможно было предсказать, что произойдет с ним от страха и растерянности в следующее мгновение. Волосы Гибшмана были всклокочены, он бормотал что-то нечленораздельное, запинаясь, выкрикивал какие-то слова и спотыкался, идя по сцене. Речь его была полна алогизмов. Номера Гибшман объявлял без всякой связи с тем, что говорил минуту назад. Например, мог сказать: “Вот... сегодня... идя сюда на концерт, я купил... примус... А сейчас... будет петь Нина Дулькевич”»⁸.

Считается, что именно К. Э. Гибшман является основоположником использования в конференировании эстрадного образа-маски.

За ним появились конференсье, работающие от имени персонажа: Е. Муратов – Хлестаков, А. Корзиков – пожарный, Р. Юрьев – проводник железнодорожного вагона.

Несколько позже на эстраде появились имена А. Райкина и Е. Петросяна, начинавших свою творческую карьеру как конференсье Б. Брунова, Б. Бенцианова, Л. Шимелова, О. Милявского, Э. Радова, А. Лонгина, О. Александрова. Появился и парный конференс: Л. Мирон и Е. Дарский (позже

М. Новицкий), П. Рудаков и В. Нечаев, Ю. Тимошенко и Е. Березин.

Однако при разнообразии образов, создаваемых концертом, оставались неизменными основные свойства и черты этого жанра. «Стабильность сценического образа (маски), максимально приближенного к индивидуальности исполнителя; приведение в единство с образом логики поведения, характера речи (то, что принято называть “органичностью образа”, “жизнью в образе”); стиль общения в виде живой беседы, диалога: импровизационность; выдвигание на первый план функции анонсирования исполнителей, задачи наилучшей подачи номеров, борьбы за успех артистов в концерте»⁹, – отмечает известный эстрадный деятель Э. Б. Шапировский.

В XX в. эстрада пришла на стадионы и в многоместные концертные залы, что, несомненно, разрушило основу подлинного концерта – доверительную беседу со зрителем «глаза в глаза», возможность личного контакта. Ведь в былые времена концерт за частую знал каждого из своих слушателей лично и мог обратиться к нему с конкретным вопросом, а затем продолжить свой разговор в антракте в фойе. «Работать во дворце спорта или на стадионе артисту очень трудно. И творчески “осваивать” громадные киноконцертные залы тоже трудно. Всей своей кожей артист чувствует противоречие: публика жаждет заглянуть ему в душу, ей интереснее и важнее всего именно тонкие психологические переживания – ведь именно они помогают зрителю понять самого себя, к чему каждый осознанно или неосознанно стремится. А артист стоит – крошечный на гигантской сцене, подавленный этим пространством, этими жесткими инструкциями, гулкой акустикой, даже для первых рядов далекий и отчужденный»¹⁰.

Многие предсказывали гибель жанру концерта, однако он выстоял, сохранившись в кабаре, мюзик-холлах, небольших эстрадных театрах.

В последние годы в данном жанре успешно работают М. Майзель, М. Смирнов, Андрей и Иван Урганты, эстрадные артисты Г. Ветров, В. Христенко, С. Дроботенко, С. Чванов и И. Касилов, В. Моисеенко и В. Данилец, братья Пономаренко, автор-сатирик Л. Измайлов. В выпускных спектаклях эстрадного курса под руководством И. Р. Штокбанта интересно заявляет о себе начинающий концертмейстер Д. Кузнецкин.

Эстрада также пришла на радио и телевидение, что, с одной стороны, еще больше отдалило артиста от слушателя-зрителя, а с другой – дало возможность артисту в одну минуту завоевывать зрительские сердца на огромных пространствах. «Разве не чудо: артист улыбается перед камерой, и на эту, вот именно на эту конкретную улыбку ему одновременно отвечает практически вся страна. Сколько надо было в прежние времена колесить с концертами, сколько съесть пудов гастрольной соли, чтобы тебя узнали зрители в Воронеже, Краснодаре, Баку, Свердловске. Теперь же это происходит в один день и даже в один час»¹¹.

Несколько видоизменившись, концерт стал неотъемлемой частью шоу-программ на телевидении и радио. Диджеи, шоумены, ведущие радио- и телепередач пытаются сохранять традиции сольного и парного концерта. Н. Фоменко, Г. Мартиросян, А. Цекало и Л. Милявская, Т. Лазарева и М. Шац стараются быть хозяевами своих программ, беседовать с многомиллионной аудиторией; рекламировать новые передачи, кинофильмы и телесериалы; связывать между собой различные номера, анонсируя предстоящие и комментируя прошедшие; знакомить с молодыми исполнителями и представлять уже известных звезд; в прямом эфире отвечать на неожиданные и каверзные вопросы слушателей и зрителей, шутить, откликаясь на минутное настроение аудитории, и т. д.

Однако, как и в былые времена, проблемами жанра концерта остается само явление яркой и неординарной личности,

профессиональная подготовка (владение элементами актерского мастерства, искусством импровизации, речью, пластикой, умение самому сочинять и компоновать текст как личного выступления, так и целиком программы), а также хороший автор и, как следствие этого, высокохудожественный репертуар. «Вечная боль эстрадного артиста – отсутствие репертуара. Дефицит эстрадных авторов существовал всегда и достиг апогея в наши дни, когда они просто исчезли – исчезли не физически, а как профессионалы»¹², – отмечает А. А. Ширвиндт.

Думается, что педагогам высших и сред-

них учебных заведений, обучающих и воспитывающих эстрадных артистов, необходимо с большим вниманием и чуткостью поддерживать начинающих конференсье. Воспитывая их артистическую индивидуальность, развивая память, вкус, чувство юмора, меры, такта, сценического времени, личностную заинтересованность в качестве индивидуального и коллективного результата работы, необходимо ориентироваться на лучшие работы мастеров прошлых лет, бережно сохраняя традиции жанра, и одновременно стараться учитывать потребности современного шоу-бизнеса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Шапировский Э.* Конферанс и конференсье. М., 1970. С. 9.

² *Захаров Е. З.* Эстрада в России. XX век. М., 2004. С. 298–299.

³ *Богданов И. А.* Постановка эстрадного номера. СПб., 2004. С. 118.

⁴ *Бенцианов Б.* И все это вместе называется – жизнь: Роман-быль. СПб., 2005. С. 58–59.

⁵ *Коралли В. Ф.* Сердце, отданное эстраде. М., 1988. С. 77–78.

⁶ *Белинский А. А.* Записки старого сплетника. СПб., 1996. С. 152.

⁷ *Шапировский Э. Б.* Указ. соч. С. 6.

⁸ *Коралли В. Ф.* Указ. соч. С. 80.

⁹ *Шапировский Э. Б.* Указ. соч. С. 37–38.

¹⁰ *Конников А. П.* Мир эстрады. М., 1980. С. 144.

¹¹ Там же. С. 136–137.

¹² *Полюровский Б. М., Ширвиндт А. А.* Былое без дум. М., 1997. С. 211.