

исполнителей, как Оксана Волкова, Илья Сильчуков, Владимир Громов, Ольга Железкая и др. Теперь они являются солистами Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, Белорусского государственного академического музыкального театра.

- 
1. Мысліцелі і асветнікі Беларусі Х-ХІХ стагоддзі : энцыклапедычны даведнік / рэд. Б. І. Сачанка. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 1995. – 670 с.
  2. Станіслаў Монюшко : сб. ст. / ред. И. Бэлзы. – М. – Л. : Сов. музыка, 1952. – 162 с.
  3. Янушкевіч, Я. Люстэрка эпохі... // Я. Янушкевіч / Наша вера. – 2011. – № 2 (56). – С. 54–59.

**Николаева Ю.Г.**, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения,  
Научный руководитель – Персидская Ю.Д.

### **СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭСТРАДНОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В СССР В 1920-1940 ГОДЫ**

В послереволюционное время эстрадно-цирковое искусство, развитие которого было надолго остановлено империалистической войной, пребывало в плачевном состоянии. Работа двух московских цирков и парковых эстрад была приостановлена. После Октябрьской революции артисты эстрады, включая исполнителей цирковых жанров, являясь идеологическим рупором советской власти, с 1918 года гастролировали по фронтам, выступая перед солдатами Красной Армии. Эстрадно-цирковые номера в подобных программах являлись частью сюжетно-тематических постановок и обзрений, напоминающих программы-обозрения эстрадных театров и мюзик-холлов. П.М Шаболтай описывает этот период следующим образом: «В годы гражданской войны

большинство артистов разъехались по частям красной армии в бригадах и агитпоездах. Ими были рождены уникальные зрелищные жанры: концерт-митинг и «Теревсат» (театр революционной сатиры). В те годы не было разграничений на театр и эстраду. В концертах выступали все пришедшие артисты. Голод объединил жанры. Номера артистов фронтовых бригад редко носили революционный характер. Это были комические сценки старого репертуара шантанов и миниатюр.» [4, 12]. На фронтах погибли сотни артистов, распалось большое количество трупп, многие артисты и их директора уехали за границу. Определённую организующую миссию в этом вопросе взяла на себя Москва, где было два цирка и заседал возникший в дни февральской революции «Международный союз», который объединял 30-40 уцелевших цирковых артистов.

Развитие эстрадно-циркового искусства в молодой стране шло по нескольким направлениям. Первое направление сближения цирка и эстрады - попытка реконструкции старых цирковых номеров средствами их «эстрадизации» и создания универсальных современных эстрадно-цирковых композиций. Созданная с этой целью Ленинградская мастерская ЦУГЦа своей задачей ставила создание нового «советского» номера, суть которого будет состоять не в поочерёдной абстрактной демонстрации разрозненно-чередующихся трюков, а в создании связной композиции циркового номера как единого тематически-мативированного целого с использованием современного типажа, реквизита и аксессуаров, подкреплённого широко развёрнутыми игровыми моментами к трюку, отказ от цирковой лощёности и «красивости». Таким образом, была произведена попытка создания номера, близкого к эстраде, о чём свидетельствует острая современность, скетчевая драматургическая структура, бытовая направленность. В результате было создано определённое количество эстрадно-цирковых номеров хорошего уровня, которые могли бы стать образцом нового советского эстрадно-циркового искусства [1,5].

Второе направление сближения цирка и эстрады шло по пути развития некогда популярных балаганных, а позднее парковых представлений. С развитием концертной эстрады увеличивалась доля номеров цирковых жанров в эстрадных концертах. Часто организовывались эстрадно-цирковые программы в «Доме цирка», где артисты цирковых жанров выступали совместно с вокалистами и танцорами. Популярными были сборные юмористические концерты, в программу которых входили акробаты, эквилибристы, прыгуны-эксцентрики, музыкальные клоуны и клоуны-сатирики. Большинство номеров представляли собой кальку с выступлений иностранных гастролёров. А номера иностранцев, как правило, были театрализованными и создавались с расчётом на демонстрацию в варьете. Практически во всех номерах кроме комических, театрализация приобретала чисто внешний характер и не улучшало их качество. Однако клоунады и эксцентриады приобретали характер мини-спектаклей и имели большой успех. В 1946 году в Москве состоялся Всесоюзный конкурс артистов эстрады. Показательно то, что вторую премию получили эквилибристы на свободной проволоке А.Воронцова и Р.Славский, что говорит о большой популярности цирковых номеров на эстраде.

Третьим направлением по сближению цирка и эстрады были первые попытки по созданию института воспитания синтетического эстрадно-циркового артиста. «...в этой области стоит задача воспитать синтетического циркового артиста с широким художественно-политическим кругозором, такого универсального циркового артиста, который в удачно взятых пропорциях соединил бы в себе акробата, гимнаста, танцора, мимиста, актера, музыканта и разговорника и умел бы выявить эти навыки в классово-целеустремленной художественной форме» [2, 165]. Эта установка решалась целой системой образовательных мероприятий, направленных на смену системы «родового ученичества» новой системой советской профессиональной педагогики. В 1926 году в Москве были организованы Курсы циркового искусства, позже переименованные в Техникум циркового искусства. Однако

цель не была достигнута. Выпускники не обладали синтетическими умениями, не имели в своём репертуаре оригинальных номеров. Неудача объясняется отсутствием в молодой стране школы и педагогических кадров по подготовке артистов. Однако задача по борьбе с узкой специализацией и созданию синтетического артиста была революционной и верной по сути.

Четвёртый путь по сближению эстрады и цирка в послереволюционный период в СССР связан с поиском новых, отличных от варьете, способов сосуществования эстрады и цирка в едином содержательном представлении. На смену дореволюционных маленьких эстрадных театров в 20-е-30-е годы пришли крупные мюзик-холлы, целью которых стал поиск новых форм, объединяющих эстраду, цирк и театр и отражающих идеологию советского государства. Изначально представления представляли собой набор преимущественно заграничных цирковых номеров, связанных тематическими репризами. Позднее номера в подобных представлениях были преимущественно отечественными, а сами программы, идя по пути усиления драматургической составляющей, по своей структуре шли к синтетическому музыкальному спектаклю, ёмкому по содержанию и развлекательному по характеру, балансируя по форме между театром сатиры, опереттой и ревью. Эти представления синтезировали в себе всё лучшее, что было в эстрадно-цирковом искусстве на рубеже 1920-1930-х годов. Уварова, изучая проблемы данных представлений писала: « Но главная задача — создание сюжетного представления, объединяющего эти номера, — оставалась нерешенной, и Мюзик-холл продолжал эксперименты в поисках выхода из трудного положения «концертного зала с обязанностями театра» [3, 243].

Пятый путь взаимодействия эстрады и цирка проявился в годы войны в форме концертных бригад, в которых на одной сцене работали артисты эстрады, цирка и театра. Однако их взаимодействие сводилось не только к сумме номеров разных жанров. Очень часто в результате совместного творчества рождались агитационно-патриотические юмористические эстрадно-цирковые спектакли, связующим сюжетным звеном в которых выступали

клоуны с набором реприз, подвязанных в сюжетную линию. Особенно преуспел в создании таких спектаклей клоун Карандаш, создавший целую коллекцию юмористических шаржевых образов фашистов-захватчиков.

Путь развития, который прошло советское эстрадно-цирковое искусство до 50-х годов невелик, однако он обозначил основные пути и способы сближения эстрадного и циркового искусства, по которым впоследствии пойдёт развитие зрелищных форм в СССР. Таким образом, к концу 1940-х годов эстрадно-цирковое искусство приобрело большую популярность в Советском Союзе. Отражая идеологические установки молодого государства, оно стало пропагандировать красоту человеческого тела, силу и целеустремлённость его характера, пропагандировать социалистические идеи и высмеивать капиталистические устои, наметило свой неповторимый художественный стиль. Однако самое замечательное проявление процесса популяризации эстрадно-циркового искусства заключается в сращивании эстрады и цирка с культурной жизнью страны.

- 
1. Кох, З.Б. Вся жизнь в цирке /З.Б. Кох. – М : Иск-во, 1963. – 23 с.
  2. Луначарский, А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А.В. Луначарский; ред. Сим. Дрейден. – М : Иск-во, 1981. – 184 с.
  3. Русская советская эстрада. Очерки истории. 1917 – 1929: сб. статей / науч. ред. Е.Д. Уварова. – М : Иск-во, 1976. – 406 с.
  4. Шаболтай, П.М. Проблемы развития отечественной эстрады, 1917-1929: автореф. Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.01/ П.М. Шаболтай; Рос. акад. театр. иск-ва – М., 2000. – 16 с.