

## 1917–1950-е годы

### 1917–1950-е годы



А. Н. Вертинский в маске Пьеро.

В результате возникшей после Окт. революции 1917 необходимости огосударствления «всякого рода эстрад» (декрет Совнаркома РСФСР «Об объединении театрального дела» от 26.8.1919) понятие «эстрада» утвердилось как обозначение «отдельного» вида искусства. В 1926 в Москве открылась Мастерская циркового искусства [с 1961 Гос. училище циркового и эстрадного искусства – ГУЦЭИ, с 1987 им. М. Н. Румянцева (Карандаша)]; в 1931 было создано Гос. объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий (ГОМЭЦ). Различного рода постановления, кампании

регламентировали эстрадную практику. Борьба с сатирой, русским и цыганским романсом, с джазом, чечёткой и др., даже с самой сутью эстрады – развлекательностью сдерживала развитие жанров и отражалась на судьбах отдельных художников. Варьете, кабаре, кафешантаны, записанные по ведомству «буржуазной эстрады» и ненадолго ожившие в годы НЭПа, ушли в прошлое. Артистическая элита либо эмигрировала, как А. Н. Вертинский, И. Я. Кремер, Плевицкая, Морфесси, либо искала контакт с новой властью. В эстраде начали больше цениться агитационные и пропагандистские функции, нежели развлекательные и эстетические. Как искусство, доступное широким массам, она должна была агитировать за строительство новой жизни, бороться с внешним и внутренним врагом. В годы Гражданской войны этой цели служили т. н. Живые

газеты, Теревсаты (театры революционной сатиры), начинавшие как театры миниатюр; с 1923 – «Синие блузы», противопоставлявшие себя традиционной эстраде. С этими коллективами активно сотрудничали молодые писатели-сатирики и юмористы Н. Р. Эрдман, В. З. Масс, М. Д. Вольпин, В. Е. Ардов и др. Новая эстрада обратилась к частушке, нар. формам лубка, райка, сказа. Начиная до революции как куплетист Н. П. Смирнов-Сокольский через «раёшные» монологи пришёл к злободневному публицистическому фельетону; оригинальный музыкально-разговорный жанр фельетона-беседы, «разговора-импровизации» создал П. Л. Муравский.

В 1920-х гг. стали появляться отечественные джазовые коллективы в Москве: «Первый в РСФСР эксцентрический джаз-банд» В. Я. Парнаха (1922), «Первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль» Л. В. Варпаховского (1923), «АМА-джаз» А. Н. Цфасмана (1926); в Ленинграде: «Джаз-Капелла» Г. В. Ландсберга и Б. И. Крупышева (1928), «Теа-джаз» Л. О. Утёсова (1929). Вслед за этим были созданы и др. инструментальные джазовые коллективы, что привело к расширению музыкальной эстрадной палитры. Разнообразием отличалось и пение начинавших ещё в годы НЭПа молодых исполнителей цыганских романсов Т. С. Церетели, И. Д. Юрьевой, В. А. Козина и др. Однако советской пропагандистской машине оказалось чуждо их искусство; романс, лирическая песня изымались из репертуара как наследие буржуазной эстрады, классово чуждое пролетариату. Особое место заняла массовая песня, мелодии И. О. Дунаевского, братьев Дм. Я. и Дан. Я. Покрассов, М. И. Блантера определили звуковую доминанту 1930-х гг.; среди исполнителей русских нар. песен огромным успехом пользовались те, кто искал индивидуальную интонацию, свою тему в искусстве, – Л. А. Русланова, И. П. Яунзем, О. В. Ковалёва и др. Героический настрой эпохи пластически точно и новаторски смогли выразить такие мастера танцевальной миниатюры, как М. И. Понна и А. И. Каверзин, А. А. Редель и М. М. Хрусталёв. Новыми жанрами советской эстрады стали романсы с куклами С. В. Образцова, «детский мир», подсмотренный и талантливо переданный Р. Зелёной, «телефонные разговоры Капы» в исполнении М. В. Мироновой, в нач. 1950-х гг. создавшей вместе со своим мужем, исполнителем муз. фельетонов А. С. Менакером «Театр двух актёров». Как

самостоятельное направление, примыкавшее к «разговорным жанрам», утверждалось искусство художественного слова, представленное такими мастерами, как А. Я. Закушняк, В. Н. Яхонтов, Д. Н. Журавлёв, П. Я. Курзнер, А. И. Шварц и др.

При поддержке А. В. Луначарского сначала в Москве (1926), а затем в Ленинграде (1928) и др. городах СССР открылись «показательные эстрадные театры» – мюзик-холлы. За десять лет от сборных, преимущественно цирковых программ мюзик-холлы, сотрудничая с известными режиссёрами (Н. М. Фореггер, Д. Г. Гутман, Н. В. Петров), писателями (Демьян Бедный, И. Ильф, Е. Петров), композиторами (Д. Д. Шостакович, И. О. Дунаевский), художниками (В. М. Ходасевич, Н. П. Акимов, А. М. Родченко), хореографами (Н. С. Холфин, К. Я. Голейзовский), пришли к интересным сюжетным представлениям с эстрадно-цирковыми номерами, к оригинальному злободневному и авангардному репертуару. Опыт этих театров обогатил отечественную культуру, отразившись, в частности, на советском кинематографе (кинофильмы «Весёлые ребята», 1934, и «Цирк», 1936, реж. Г. В. Александрова были созданы в жанре большого постановочного обозрения-ревю). Однако само название «мюзик-холл» вызывало явные ассоциации с западной культурой; в постоянном обращении к гротеску, эксцентрике, авангардным приёмам пластики усматривали формализм, с которым в сер. 1930-х гг. велась непримиримая борьба. Мюзик-холлы были закрыты, но эстрадные театры продолжали создаваться вновь, хотя и с меньшим размахом (Моск. театр эстрады и миниатюр, 1938; Ленингр. театр эстрады и миниатюр, 1939). Осн. формой функционирования эстрады оставались сборные концерты, использовавшие форму дивертисмента. Тенденцией времени стало появление больших песенных и танцевальных ансамблей: Ансамбль песни и пляски Красной Армии под рук. А. В. Александрова (1928), Ансамбль нар. танца СССР под рук. И. А. Моисеева (1937). Борьба с развлекательностью, ужесточившаяся в 1930-е гг., привела к тому, что искусство эстрады стало утрачивать свою специфику, остро нуждалось в притоке молодых, свежих сил. С этой целью в 1939 был проведён 1-й Всесоюзный конкурс артистов эстрады, вызвавший большой общественный резонанс. В послевоенные годы такие конкурсы (в т. ч. и Всероссийские) стали регулярными.

В годы Вел. Отеч. войны роль эстрады заметно возросла: ещё недавно осуждаемая развлекательность оказалась востребованной, на фронт отправились концертные

бригады. Фельетоны, юморески, шуточные диалоги, лирические песни, напоминая о мирной жизни, поднимали настроение и дух бойцов. Знаковыми стали в эти годы песни в исполнении К. И. Шульженко («Синий платочек»), М. Н. Бернеса («Тёмная ночь»), Утёсова («Одессит Мишка»).

В послевоенное время эстрада вновь переживала значительные трудности. Поток партийных постановлений по вопросам литературы и искусства жёстко регламентировал репертуар: изымался малейший намёк на сатиру, в романсах, лирической песне усматривались «декадентские настроения» или «кабацкая меланхолия». В постановлении «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» (1946) осуждался «порочный пасквиль» А. А. Хазина – поэма «Возвращение Онегина», которую А. И. Райкин читал на радио и собирался сделать по ней отдельный спектакль. Борьба с космополитизмом поставила вне советского искусства джаз, из репертуара были изъяты многие зарубежные песенные шлягеры, танцы (степ, танго). Советскую эстраду представляли гимны, марши, нар. песни и пляски. На общем помпезном фоне одиноко выглядела фигура А. Н. Вертинского, вернувшегося в 1943 из эмиграции, и, несмотря на огромный успех у публики, упоминать о его концертах в прессе было не принято.