

**МОДИФІКАЦІЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ:
20-і роки ХХ століття**

У статті визначено основні художні тенденції, притаманні українському цирковому мистецтву 20-х років ХХ століття, визначено творчий внесок окремих вітчизняних митців у розвиток українського цирку.

Ключові слова: *цирк, українське циркове мистецтво, театралізація цирку, циркова пантоміма.*

The main artistic trends of the Ukrainian circus the nineteen twenties are determined in this article, the creative contribution from the native artists in the development of the Ukrainian circus is defined.

Keywords: *circus, Ukrainian circus art, stage adaption of the circus, circus pantomime.*

Циркове мистецтво є феноменом культури та невід'ємною складовою соціокультурного процесу від давніх-давен до сьогодення. "Цирк... поетично аналізує суспільне життя. І не тільки аналізує, а й допомагає його перебудові" [2, 8-9]. Слід зауважити, що в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві склалася парадоксальна ситуація: попри стрімкий розвиток українського циркового мистецтва та надзвичайну цікавість світової спільноти до представників вітчизняного цирку, в Україні майже не відбувається спроб осмислення історичного розвитку вітчизняного циркового мистецтва. На нашу думку, уважне вивчення національної мистецької спадщини та використання багаторічних традицій вітчизняного циркового мистецтва сприятимуть вирішенню проблем сучасного українського цирку.

Окремі аспекти розвитку українського цирку у 20-х роках ХХ століття представлено в монографіях та статтях мистецтвознавців, істориків, а також у мемуарах артистів цирку. Так, Є.Кузнєцовим у праці "Арена та люди радянського цирку" (1947) проаналізовано внесок українських циркових артистів у розвиток вітчизняного та світового цирку. Праця Ю.Дмитрієва "Радянський цирк" (1963) містить в собі аналіз основних тенденцій розвитку циркового мистецтва у I половині ХХ століття в радянських республіках, в тому числі Україні. В книзі також представлено реконструкції окремих вистав, які демонструвалися на аренах українських цирків на початку ХХ століття (агітка "Труд та капітал", пантоміма "Махновщина" та ін.), а також відомості про особливості роботи цирків у провінції, проаналізовано діяльність "Агітцирку" під керівництвом В.Лазаренка, надано рецензії на номери та атракціони українських артистів.

Джерелом відомостей про український цирк є монографії, присвячені найяскравішим його представникам. Можна виокремити монографії Р.Славського "Віталій Лазаренко"(1980) та "Брати Нікітіни" (1987), О.Таланова "Брати Дурови" (1971). Цінні відомості про розвиток циркового мистецтва на Україні знаходимо в книзі П.Тарахно "Життя клоуна" (1963), роботі М.Рибакова "Київський цирк: люди, події, долі" (1995).

Незважаючи на те, що окремі аспекти модифікації українського цирку початку ХХ століття розглядалися в працях дослідників цієї галузі художньої культури, у даний час майже немає праць, присвячених цілісному вивченню означеного ракурсу дослідження. Отже, метою даної статті є визначення основних художніх тенденцій, притаманних вітчизняному цирковому мистецтву у 20-х роках ХХ століття.

Мистецтво українського цирку набуло нового сенсу після Жовтневого перевороту 1917 року. З одного боку, циркова справа після закінчення громадянської війни опинилася у край важкому стані: велика кількість циркових труп розпалася, більшість артистів знаходилися в армії чи загинула від голоду та епідемії; деякі діячі цирку, не приймаючи нового державного ладу, виїхали за кордон. Матеріальна база також була у занепаді: циркових коней було експропрійовано новою владою, будівлі цирків, повністю або частково зруйновані, потребували відбудови, було втрачено костюми та реквізит.

З іншого боку, визнаючи безперечну суспільну цінність найдемократичнішого з мистецтв, держава поставила перед діячами цирку наступні завдання: утвердження нової ідеології, створення принципово нових номерів та програм, що відповідали б потребам часу і були спрямовані на робітничу та селянську аудиторію, звільнення репертуару від грубості та пошлості. При Театральному відділі Наркомпросу у 1918 р. було створено секцію цирку, завданням якої і було вирішення цих найгостріших проблем становлення радянського цирку. А.Луначарський писав: "Не слід говорити про відродження цирку, тому що він не вмирав зовсім і навіть не хворів, усе ремесло та майстерність в ньому залишилися, а просто потрібно вирвати його з брудних рук підприємців, які насаджують там обман та... підігравання під поганий смак. І коли націоналізація вирве з рук підприємців цирк та забезпечить артисту прекрасні умови (бо суспільство повинне утримувати артиста), тоді все погане зникне з цирку. І залишиться глибоко народне, глибоко справжнє мистецтво цирку" [5, 313].

Після прийняття Декрету про націоналізацію цирків (1919 р.) статус державного отримав Київський цирк (1924 р.), а у 1926 р. Одеський та Харківський цирки.

Вітчизняне циркове мистецтво переживало період оновлення, хоча на перший погляд мало що змінилося у веденні циркової справи. Артисти продовжували демонструвати по 2-3 номери в програмі. Наприклад, Віталій Лазаренко один проводив ціле відділення, а така циркова сім'я, як скажімо, Маніон, могла власними силами дати повну програму, при цьому всі номери були на високому рівні. Артисти продовжували самостійно готувати реквізит, костюми та навіть апарати для атракціонів за власний рахунок.

Лише після створення професійного союзу робітників мистецтва умови праці артистів цирку почали змінюватися: надавалися вихідні дні, оплачувалися виступи у денних виставах тощо, проводилися заходи з підсилення техніки безпеки та охорони праці циркових артистів, організовувалися художні ради та глядацькі конференції. В перші місяці нової влади в цирках підсилюється суспільне життя: "Артисти наполегливо добиваються своїх прав, а в деяких випадках женуть старих власників і самі ведуть справу на колективних спільнотах" [2, 77].

Принциповою відмінністю цього етапу вітчизняної циркової історії є те, що до складання циркових програм починають залучати режисерів театру, художників, композиторів, фізкультурників. Еволюція радянського цирку взагалі та українського цирку зокрема періоду 1919-1920 рр. тісно пов'язана з театром. Почався процес "театралізації цирку" та "циркзації театру" [6, 200].

На початку ХХ ст. представники театрального авангарду пов'язували цирк з революцією більше, ніж традиційний театр. Саме тому перші революційні масові дійства також нагадували паради-але. В театральну практику входить поняття "атракціон", яке виникло в цирку (для номерів, що базуються на механічних та технічних ефектах та трюках). Показовим прикладом взаємовідносин артистів арени та сцени в цей період є автограф відомого конферансьє А.Алексєєва, адресований В.Лазаренко: "Кричали, кричали ми, актори, – ми, мовляв, – артисти, у нас святе мистецтво, а вони, – фі, вони циркачі... Кричали, кричали й докричалися... Вкрали ми у вас вашу акробатику, вашу гімнастику, вашу техніку, всю вашу віками зібрану соковитість сценічну та оголосили – це ваше "циркачество" нашим новим мистецтвом. Не ображайтеся та не хвилюйтеся – ми вас не перециркачимо!" [3, 25].

У 1923 р. режисер С.Ейзенштейн, бажаючи зруйнувати театральні канони, опублікував свій творчий маніфест "Монтаж атракціонів", принципи якого втілював у тому ж році у виставі "Мудрець". Циркова зовнішня техніка, як збудник внутрішнього самовідчуття актора, стає основою для біомеханіки В.Мейерхольда. Циркова техніка, зокрема жонглювання, використовувалася як елемент виховання акторської пластики в Камерному театрі А. Таїрова.

Активно впроваджує елементи циркової техніки у виставах театру та процесі професійної підготовки акторів Лесь Курбас. Курбас висуває ідеал актора – майстра, розумного Арлекіна, що вільно почуває себе у сфері творчих шукань, почуттів та думок мистецтва нового століття. Цей тип актора повинен був досконало оволодіти власним тілом, надати йому прекрасних контурів, вимуштрувати кожен мускул та нерв, примусити своє тіло промовляти виразніше і зрозуміліше, ніж людське слово, показати через тіло всю велич духовного життя людини. Заради вирішення цих завдань Л.Курбас активно використовував елементи циркової техніки у підготовці артистів, збагачував мовою циркових трюків власні вистави. Так, у 1924 році у театрі "Березиль" відбулася прем'єра вистави "Пошилися в дурні", що цілком була вирішена засобами циркової виразності. В ході вистави, яку демонстрували на спеціально влаштованому манежі, використовувалися акробатика, буфонада, а одна зі сцен навіть розігрувалася на трапеціях над туго натягнутою сіткою.

Опанування специфічних особливостей цирку і використання цих особливостей у театрі призвело до цікавого результату. Всі розмови про руйнування театру обернулися знаходженням нових можливостей театральної виразності, збагаченням акторської техніки новими прийомами, небаченим раніше розквітом театрів і тільки в деяких випадках виходом експериментаторів у суміжні мистецтва (Ейзенштейн, ФЕКСи).

Одночасно відбувався і зворотній процес – цирк прагнув до образної змістовності номеру як закінченої маленької вистави, до акторського образу як аналогу образу сценічного. До цього часу більшість циркових артистів України основним в своїй роботі вважали рекордні трюки, в перервах між якими вони відпочивали. Тоді як іноземні артисти ретельно розробляли саме цю "гру пауз", основною цінністю їх номерів був не стільки сам трюк, скільки його подача, художнє оформлення. В індивідуальній творчості окремих артистів прийом сюжетного оформлення і створення специфічного манежного образу відомі здавна, але саме в цей період вітчизняні артисти цирку, переймаючи досвід закордонних майстрів, почали приділяти увагу сюжетній побудові номерів, вдосконалюючи взаємовідносини між партнерами тощо. Характеризуючи цей перший етап розвитку радянського цирку, Є.Кузнецов зазначив, що незважаючи на неконкретність суспільно-політичної установки та безперечну "художню інтелігентщину", це все ж був "період плідних пошуків, відмови від існуючих норм та канонів та спроби активно впливати на цирковий репертуар" [4, 362].

Закономірним, з огляду на тенденцію зближення і взаємозбагачення циркового та театрального мистецтва, стало відкриття Палацу мистецтва і спорту в Одесі. Автор цього проекту та його керівник І.Лебедев писав: "Циркові артисти майже жебракували. І мені прийшла в голову думка: а що як

створити грандіозну цирко-театральну справу, що відповідала б всім вимогам епохи і політичного дня... Сів я вночі та написав "проект" Палацу мистецтва та спорту" [10, 26]. І.Лебедєв зібрав коло себе велику кількість циркових артистів – родини Лаврових, Кнок, Стрепетових, Бранських та ін. До них приєдналися артисти театру, музиканти, спортсмени. Постановки Палацу, що проходили з великим творчим підйомом, містили в собі та синтезували багато з видів видовищних мистецтв: циркові та естрадні номери, драматичну дію, виступи атлетів, театралізовану агітацію. "Яскраві лебедівські вистави активно відображували політичне життя країни, включали в себе місцеві теми, Були насичені музикою, пантомімою, танцями" [10, 26].

"Революційний" глядач із захопленням приймав кожную виставу Палацу мистецтва та спорту. В рецензіях писалося, що Палац – це "красива та могутня справа, ніколи раніше не існуюча"... Газета "Червоний воєнмор" у 1920 р. писала: "Тут все нове – і новий зміст, і нова форма... Адже тільки у цирку ми побачили найголовніші моменти нашої революційної боротьби" [10, 26].

Епоха нової економічної політики (НЕП) відкрила нову сторінку у розвитку радянського, в тому числі українського цирку – "період циркової бізнес-політики" [4, 362]. Приблизно з осені 1921 р. радянські цирку перейшли на нову художньо-виробничу політику, необхідність якої мотивувалася важливістю відродження циркової справи у Радянському Союзі, відновлення або створення тієї матеріальної бази, на якій можливо було б побудувати радянське циркове мистецтво. У зв'язку з реорганізацією Наркомпросу (задля пристосування державного апарату до особливостей НЕПу), секцію цирку перетворили у Центральне управління державними циркуми – трестоване підприємство на госпрозрахунку. Головою Центрального управління було назначено Н.Руковішникову, замісником – А.Данкмана.

Керівними органами було дано нову установку: цирк може стати найпопулярнішим видовищем серед широких народних мас і, пропагуючи високі досягнення фізкультури та спорту, а також використовуючи додатково сатирико-агітаційну клоунаду та пантоміму, цирк здатен "внести свою частку співдії культурному будівництву" [4, 362]. Ось чому одночасно з переводом державних цирків на державний розрахунок їх було оформлено у вигляді видовищного тресту та надано значні права та пільги в сфері економічної та фінансової політики. На цій основі почався розвиток Центрального управління державними циркуми. Управління мало об'єднати всі цирку нової країни, адже тільки повна організаційна централізація циркової справи у розпорядженні спеціального органа, здатна була забезпечити планову художню політику, систематичний обмін артистичними кадрами між містами, зменшити витрати валюти на запрошення закордонних артистів тощо. Розпочати цю програму дій вдалося тільки з весни 1923 р., адже її забезпечення вимагало серйозної організаційної та фінансової підготовки.

Слід зазначити, що націоналізація цирків, яка повинна була б стимулювати розвиток циркової справи та покращення умов роботи артистів, не була ефективною. "Декрет позбавив циркові трупи будь-яких прав і багаті запаси манежних килимів, накоплені за десятиріччя костюми та декорації до пантомім, кінська упряж та прикраси було швидко розкрадено. Що стосується окремих артистів, то вони, згідно з термінологією революційних років, продовжували вважатися дрібними приватниками. Але працювати в націоналізованих будівлях було нікому... не вистачало номерів для організації традиційних програм" [7, 184].

До 1923 р. "мережа" державних цирків складалася лише з двох одиниць: Першого та Другого московських цирків, в сезон 1924-1925 рр. було відремонтовано та відкрито ще 5 стаціонарних державних цирків. Один з них на Україні – в Києві.

З'явилася необхідність широкого використання закордонних номерів. З осені 1924 р. радянські цирку приймали на своїх аренах найкращих циркових артистів Західної Європи. "За умови стрімкого розвитку циркової справи, що раптово вимагав великої кількості номерів, не можна було й думати обійтися руською артистичною силою: в той час вона стояла на вельми невисокому якісному рівні і кількісно була абсолютно недостатньою" [4, 365]. Програми українських цирків перших років НЕПу здебільше склалися з іноземних номерів атракційного характеру, тому спостерігалось послаблення інтересу значної частини критики і публіки до українського цирку (адже гідно конкурувати з європейськими артистами в сенсі винахідливості та досконалості зовнішньої форми вітчизняним артистам не вдавалось).

І все ж слід визнати, що: "приїзд іноземних артистів сприяв підйому циркових програм" [2, 117]. Виступи іноземців відрізнялися гарним режисерським та видовищним оформленням виступів, використанням цікавих технічних новинок, в номерах закордонні артисти демонстрували не лише трюки, але й акторську гру та гумор, паузи, необхідні для відпочинку, використовувалися для різноманітних інтермедій. "Номер переставав бути демонстрацією розрізнених трюків, а ставав сценкою, композиційно рівноваженою в усіх частинах..." [2, 117].

Наприкінці 1926 р. постановою колегії Наркомпросу від керівництва було усунено Н.Руковішникову. Колегіальне керівництво ЦУДЦ було замінено на єдиноосібне керівництво А.Данкмана, перед яким було поставлено нові завдання: випрямлення загальнополітичної, художньої та господарчої діяльності державних цирків. Адже за той час, який ЦУДЦ очолювала Н.Руковішнікова, Центральне управління "недалеко просунулося у справі створення радянського цирку (якщо розуміти під цим не ремонт будівель, а зміст та форму мистецтва)" [4, 367]. На момент реорганізації ЦУДЦ мало важке фінансове становище, адже "Дарле та Руковішнікова провели низку операцій, що мали, якщо так можна висловитися, суто персональний інтерес" [4, 367].

Слід відзначити, що нове керівництво Центральним управлінням державними цирками менш ніж за рік значно покращило стан справ, повністю погасило дефіцит, що дало можливість розпочати будівництво нових цирків у промислових районах. Художньою програмою в цей час стала установка на зменшення кількості іноземних номерів та залучення до активної роботи вітчизняних артистів цирку.

Отже, з середини 20-х років однією з центральних для радянського цирку стає кадрова проблема, адже виникла потреба у підготовці нового типу циркового артиста, який би демонстрував універсальність та синтетичність, тобто "у вдало взятих пропорціях поєднав би у собі акробата, гімнаста, танцюриста, міміста, актора, музиканта та розмовника" [4, 372], і виявляв би всі ці навички у відповідній класово-цілеспрямованій художній формі. Таку серйозну програму не здатна була забезпечити загально прийнята практика "родинного" навчання, адже в старому цирку професійна підготовка артистів обмежувалося опануванням численних трюків різних жанрів, не існувало опрацьованих методик, навпаки, кожен з майстрів-вчителів ретельно приховував власні професійні секрети. "В кращому випадку навчали ремеслу, не піклуючись про загальну культуру" [2, 81].

Враховуючи нагальну потребу у нових кваліфікованих професійних кадрах, у 1927 р. в Москві відкривають Майстерню циркового мистецтва, на базі якої згодом було організовано училище. На противагу стихійності та кустарщині розпочато процес планоїрної підготовки професійних кадрів в межах державного навчального закладу, в якому разом з опануванням професією майбутні артисти цирку (з різних союзних республік) отримували всебічну освіту в обсязі середньої спеціальної освіти.

Циркові трупи, склад яких значно поменшав після Першої світової та громадянської війни, не могли вже обійтися без притоку нових сил. Артистами цирку ставали тепер не тільки циркові діти, як кажуть "народжені в стружках", а й спортсмени. У Радянському Союзі розвернувся масовий спортивний рух, адже країні потрібні були сильні, здорові та загартовані люди. "Образ сильної, кмітливої, мужньої людини, що долає, здавалося б нездоланне... під ставь цирковому мистецтву. Саме в ці роки його ряди поповнюють юнаки та дівчата, що прийшли на манеж зі стадіонів. Їм цей образ, ці ідеї були найбільш близькі, відповідали їхнім прагненням, їхнім мріям" [1, 38]. Працездатність, наполегливість та цікавість до циркової справи, яку продемонстрували молоді початківці, допомогли перемогти невдачу, з якою зустріли новачків представники уславлених династій.

Поряд із державними цирками у 20-і роки працювало також чимало так званих "Цирків-кооперативів" (або "Цирків-Колартів"). Ці циркові колективи мали свої специфічні особливості: постійно діюча трупа була спроможна власними силами побудувати циркове приміщення або зшити шапіто, допомогти дресирувальнику коней готувати різні номери, адже саме цей жанр був найпопулярнішим. У складі колективу обов'язково був майстер, що пам'ятав певну кількість сценаріїв пантомім та був спроможний підготувати їх з трупкою. Важливим моментом було й те, що подібні колективи здатні були існувати незалежно від державної підтримки та економічно протистояти діяльності антрепренерів. Зазвичай ці колективи склалися з 3-4-х родин, кожна з яких могла представити кілька номерів, а також взяти участь у групових виступах. Ця форма циркового колективу остаточно зникла у 30-і роки.

Враховуючи недостатню кількість стаціонарних цирків та необхідність нести культуру в широкі маси, артисти державних українських цирків також розпочали активну творчу діяльність поза стінами стаціонарів: виступали на відкритих майданчиках, на підприємствах, дитячих заходах. Доречно згадати про діяльність "Агітцирку" – гастрольної групи, ініціатором створення якої був А.Луначарський. Артисти цього колективу, під керівництвом Віталія Лазаренка, виступали по всій Україні, виконуючи репризи та номери на актуальні теми, активно відгукуючись на зміни, що відбувалися в країні. Це видовище "прекрасно розігрівало людські душі" [10, 162]. Для багатьох глядачів, у своїй більшості неписьменних, зустріч з цирковим мистецтвом взагалі була чимось незвичним, вражаючим. Водночас ця "неприкрита агітація" [9, 123] використовувалася для ідеологічного впливу на глядача, для пропаганди комуністичних ідей.

Характерним для вітчизняного цирку кінця 20-х років стало відродження класичних традицій циркової пантоміми. В цей період, як пише Немчинський, спроба втілити програму цирку "не як збір випадкових номерів, а в якості виразника певної теми та ідеї, була закономірною, творчо підготовленою, своєчасною" [8, 12].

Першим досвідом створення героїчної пантоміми на основі фактів з української історії стала вистава "Бунтар Кармелюк" (1930 р.) Видовище, створене у Київському цирку, було присвячено керівникові повстання проти кріпосницького руху на Правобережній Україні, одному з героїв українського народу – Кармелюку. Сценарій написав П.І.Щербатинський, режисерами були Г.П.Юра та Л.Г.Пясецький. У виставі приймали участь не тільки артисти цирку – Сержи, Чинизеллі, Труцци, а й артисти естради, театру, кіно та балету. Загальна кількість виконавців, зайнятих у пантомімі, більше 300 осіб.

Видовище було наповнене масштабними масовими сценами, сценічними спецефектами. У цій постановці вперше в Україні випробувалися можливості цирку на воді: в різних епізодах манеж заповнювався водою, підсвічений прожекторами водоспад ставав вражаючою декорацією, на тлі якої розгорталися події. "На глядачів справляли велике враження динамічні сцени кінних боїв та схваток селян, що повстали, з царськими катами, сцени втечі головного героя з ув'язнення та його переслідування" [9, 158]. У різноманітних епізодах пантоміми артисти цирку виконували безліч видовищних акробатичних, гімнастичних та кінних трюків і, разом з тим, отримали можливість проявити своє акторське обдарування. На жаль, повністю реконструювати постановку неможливо через недостатність матеріалів.

У 1931 р. у Київському цирку з успіхом відбулася прем'єра пантоміми "Махновщина" (постановник В.Труцци). "Не ставлячи завдання відобразити махновщину як соціально-економічне явище, що не відповідало б існуючим можливостям цирку, пантоміма ця, зроблена на дріжджах старої героїко-батальної мімодрами, прагнула відтворити епізоди даної епохи, виявляючи їх специфічними виразними засобами циркового мистецтва, умовно пов'язуючи в єдине ціле події громадянської війни та роль Червоної Армії з соціалістичним будівництвом та суспільно-політичними лозунгами сьогодення" [4, 369].

Н. Махно зіграв В.Лазаренко. Образ, відтворений талановитим українським артистом, був яскравим та переконливим, адже Лазаренко продемонстрував жорстокість та нахабність "батьки", його вибуховий темперамент, гарно передав колорит російсько-української напівблатної мови отамана. Головні ролі виконували також Л.Танті – Фунтиков, Д.Альперов – Священик, О.Ширай – Стрілочник. Детальна реконструкція цієї пантоміми міститься в монографіях Ю.Дмитрієва "Радянський цирк" (1963) та С.Макарова "Театралізація цирку" (2010).

Підсумовуючи вищезазначене, хотілося б підкреслити: 20-і роки ХХ століття стали непростим, але важливим етапом у подальшому розвитку вітчизняного цирку. Зокрема, серед основних тенденцій розвитку українського цирку в цей період можна визначити: значне підвищення впливу циркового мистецтва на суспільство в епоху політичних, економічних та соціальних змін; підвищення виконавської культури вітчизняних артистів; відродження класичних традицій циркової пантоміми; націоналізацію та реорганізацію циркової справи; взаємовплив та взаємозбагачення цирку та театру тощо.

Використані джерела

1. Бугримова И. На арене и вокруг нее / И. Бугримова. – М. : Искусство, 1986. – 254 с., [16 л.ил.]
2. Дмитриев Ю.А. Советский цирк / Ю. А. Дмитриев ; Ин-т истории искусств. – М. : Искусство, 1963. – 400 с.
3. Из альбома Виталия Лазаренко // Сов. эстрада и цирк. – 1973. – №4. – С. 24-25. – (Цитаты Куприна и Алексеева).
4. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1971. – 415 с.
5. Луначарский А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А. В. Луначарский ; сост. С. Дрейден. – М. : Искусство, 1981. – 424 с.
6. Макаров С.М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. – М. : Кн. дом "ЛИБРОКОМ", 2010. – 288 с.
7. Немчинский М. Мифы легендарного времени / М. Немчинский // Театр. Эстрада. Цирк. – М., 2006. – С. 182 – 193.
8. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем : модели цирковых спектаклей 1920–1990-х годов / М. И. Немчинский. – М. : ГИТИС, 2001. – 463 с.
9. Рыбаков М.А. Киевский цирк: люди, события, судьбы / Михаил Александрович Рыбаков ; Всеукраинская общественная организация "Цирковой союз Кобзова". – 2-е изд., доп. и испр. – К. : Аттика, 2006. – 304 с.
10. Славский Р.Е. Лазаренко / Р. Е. Славский. – М. : Искусство, 1980. – 294 с., 16 л. ил., портр.
11. Славский Р.Е. Человек двадцати восьми профессий / Р. Е. Славский // Сов. эстрада и цирк. – 1979. – №4. – С. 25-26.

УДК 654.19

Ігор Володимирович Степура
співробітник Інституту психології
ім. Г. Костюка НАПН України

СПІВВІДНОШЕННЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТА РЕГІОНАЛЬНОГО МОВЛЕННЯ НА РАДЯНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ 50–70-і роки ХХ ст.

У статті аналізується стан справ на регіональних телецентрах СРСР у розрізі організації місцевого мовлення, висвітлюється історія та умови формування централізованої системи радянського мовлення на тлі редукації регіонального ТБ, досліджується зв'язок між протиріччями становлення телерадіомовлення у СРСР та проблемами електронних ЗМІ сьогодні.

Ключові слова: *телевізійне мовлення, регіональне телебачення, ретрансляція, центральне телебачення СРСР (ЦТ СРСР, перша програма).*

The article analyzes the state of the USSR regional TV broadcasting centers in the framework of local broadcasting organization. The history and conditions of the Soviet broadcasting centralized system in the light of regional TV reduction are highlighted. The link between contradictions of broadcasting development in the USSR and problems of the current online mass media are investigated.

Keywords: *broadcasting, regional television, rebroadcasting, the Soviet Union central television (CT USSR, first program).*