

УДК 792.73:640.46

КЛУБНІ ФОРМИ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Олена Гончарук

У статті висвітлено культурологічні аспекти становлення клубних форм естрадного мистецтва; визначено пріоритети синтезу мистецтв у клубах як певні чинники культуротворення.

Ключові слова: клуб, естрадне мистецтво.

The culturological aspects of becoming of club forms of vaudeville art are reflected in the article; ascending priorities of synthesis of arts are determined in clubs as certain factors of kulturocreation.

Keywords: club, vaudeville art.

Наприкінці XIX ст. поряд з музичними та хореографічними дедалі більше актуалізувалося мистецтво розмовного жанру, яке потребувало своїх форм інституалізації. Такою інституцією став клуб. Можна посперечатися, якою мірою клуб має відношення до салону, і де завершується салон, а де починається клуб. Клуби вже брали гроші за те, що здійснювали певну діяльність як спільність мистецтва відкритих підмостків. Натомість салони були абсолютно безкорисливими культурними структурами або субструктурами, куди люди приходили без запрошення, приходили після балу та решти розваг і де проводили час без алкоголю, із чаєм та печивом.

Можна стверджувати, що салони стали поштовхом для створення клубів. Салони – це безкорислива форма, як форма антитези, яка виникла за певних політичних обставин. Так, відомо, що у Франції існував салон маркизи де Рамбульє (друга половина XVII ст.), де збиралися представники різних соціальних прошарків – і знатні та відомі чоловіки, і прості художники. Більше того, переступаючи поріг дому, гості представлялися іншими іменами, відбувався певний обряд ініціації, аналогічний до того, який існував у старовинних культурах. Це були імена міфічних та літературних героїв: Альцест, Валер, Зарфея, Маналінда. Господинею салону була жінка¹. Вона ставала епіцентром сценічного простору, а фактично – актором розмовного жанру, яка концентрувала, організовувала групи, проводила виступи, спів, гру на фортепіано. Інколи це перетворювалося на імпровізовані дивертисменти, але найголовніше, що в салонах усе відбувалося без спеціально

заданої режисури. Усе залежало від того, хто прийде і який утвориться колектив, або хто братиме участь у спілкуванні.

Відомий салон сім'ї Карамзіних. Навіть коли Карамзін помер, то Софія Миколаївна проводила ці салони. Вона була настільки популярною особистістю, що до неї інколи приходило до 60 гостей за ніч. Обстановка була бідною, але люди приходили отримувати задоволення не від середовища, а від спілкування. Тут збиралися найулюбленіші і найвідоміші поети, письменники й художники тих часів. Скажімо, частим гостем цього салону був М. Лермонтов.

Ще одним достатньо цікавим домом, де приймали людей мистецтва, був салон Кароліни Павлової. Дружина відомого письменника Філіпа Павлова зберігала традиції осередку блискучого інтелекту й гумору: в альбомних записках залишилися відомості про те, як змагалися в дотепності різні майстри поетичного пера. Так чи інакше, але кожен дворянський дім був своєрідним імпровізованим салоном. В Україні такими закладами були дім Рігельмана, дім Галагана та багатьох інших, як, зрештою, і дім княгині Волконської, яка мала будинки і в Росії, і в Україні. Салони завжди були осередками домашнього вогнища.

Клуб мав окремий будинок, і був спеціально створений для того, аби люди приходили грати в більярд, вести бесіди. Популярним у той час був розмовний жанр. Якщо виявлялося, що в товаристві є актор, то він проводив драматургічну тканину вечора. Інколи вечори присвячували певним темам (тематичні вечори). Але сам по собі салон – це вже локалізація естрадного простору, простору відкритих підмостків,

локалізація подвійна, яка реалізується в інтер'єрі (дім ніколи не був величезним), а також локалізація культурна – тут збиралися люди за інтересами. Це найчастіше була або знать, або, навпаки, низи.

Така поляризація та амбівалентність салонної форми естрадного мистецтва, з одного боку, свідчить про синкретизм, тобто ми маємо розподіл рольових ознак, жанрових ознак на підставі дихотомії, бінарності, амбівалентності, що характеризує карнавальні форми, а з другого, відбувається диференціація. Ця диференціація проявилася в чіткому розподілі на вокал, хореографію та розмовний жанр. Фактично ці структури стали згодом надзвичайно яскравими персоналізованими інституціями в естраді XX ст.

Важливо показати еволюцію цих субструктур, які привели до появи естради імен, естради постатей, естради зірок. Наголосимо, що клуби зародилися наприкінці XVII ст. у Франції та Англії і зародилися як паліатив салонів, як їх інституалізація, локалізація на підставі певних інтересів. Але епіцентрами естрадного мистецтва клуби стали лише в XIX ст. Розміщалися клуби в спеціальних будинках або в гарних апартаментах і мали представницький характер, інколи вони навіть мали свою емблему. Зазвичай там царював порядок: відвідувачі таких закладів одягалися відповідно до клубного реєстру або клубного уставу.

Атмосфері клубних установ був притаманний демократизм. Вони, як і салони, були антитезою політичному тиску й нормування. Хоча клуби мали більш корпоративний, замкнений і специфічніший характер. Проте так було лише на ранній стадії розвитку клубної діяльності естради. Коли клуби заживали слави і починали працювати на загаль, вони не відчиняли своїх дверей і не запрошували всіх охочих, бо не витримали б конкуренції з іншими інституціями. Отже, клуби були неконкурентоздатними, із чого випливає перша ознака клубної діяльності – локалізація, герметизація. Згодом відбулася широка універсалізація клубної діяльності й виникнення нового жанру.

Це мистецтво розмовного жанру, де кабаре став персоніфікатором клуб-

ної максими, клубного простору, клубних інтересів, а також був господарем цього клубу. Інколи він мав субститута, замісника (їх могло бути багато), але суть полягала в тому, що кабаре як артист розмовного жанру поєднував у своєму виступі ексцентрики, вокал і балаганне дійство, що робило його безперечним авторитетом зібрання.

Тобто клуб певною мірою був зібранням за професійними інтересами: тут можна було побачити різні верстви професійно-орієнтованих споживачів. Атмосфера кабаре, клубна атмосфера, звичайно, сприяли тісному єднанню й камерному демократизму, якого явно не вистачало в індустріальному просторі XIX ст. Відомо, що величезні заклади – вар'єте, ресторани-вар'єте на 1–1,5 тис. осіб – працювали як ресторани-концерти або як театри, у яких гастрономічна складова була редукованою. Тому, якщо відвідувачі прагнули спілкування, то це зумовлювало усунення танцювальних, а інколи навіть вокальних елементів, натомість відбувалися суто професійні обговорення.

Якщо театри відкритих підмостків та заклади тяжіли до більш народного, видовищного жанру, як-от «Мулен Руж» (тут збиралася різноманітна публіка, охоча до еротики, непристойностей, відвертих і сумнівних жартів), то в клубах все це було редукованим і така атмосфера вважалася неможливою. Тут царювали зовсім інші норми, які обстоювали інтелігентніше, витонченіше спілкування. Відомо, що кабаре було проміжним жанром між кафе-шантаном і клубом. Кабаре – це кабачок, у якому люди щільно один біля одного сиділи (інколи навіть не було де поставити кухля пива), але атмосфера тут панувала витончена й артистична. Цей артистизм естетичного самозадоволення за пластикою й музикою уже втрачав площадні форми, буфонади і персонажі буфо залишалися сумним спомином. Так, ми згодом будемо згадувати про П'єро (білого і чорного), образ якого втілював О. Вертинський, Арлекіна, який інколи виходив на підмостки, стаючи маскою, і блазня, і трагічного героя. Варто зауважити, що відома естрадна артистка Алла Пугачова теж починала з Арлекіна, одноіменна пісня зробила її популярною, а це і

ІСТОРИЯ

є той зв'язок у дусі кабаре, де кабачок або витончений клуб співрозмовників ставав своєрідним салоном (хоча салоном на підставах маркетингово-бізнесових відносин).

Цікаво, що інколи кабаре називають «розумним вар'єте», що не є науково-термінологічним висловом. На наш погляд, кабаре – це вже більш камерне, інтелектуалізоване й герметичніше видовище. Доречно зробити кілька замальовок паризьких, англійських клубів, кабаре XIX ст., які відтворюють образ тих часів.

Найвідомішими були такі клуби: «Гідропати» (ті, хто бояться води), «Ша Нуар» (чорний кіт) і «Мірлітон» (сопілка). Цей триумфірат фактично і завершує XIX ст., знаменне саме мистецтвом кабаре. Кабаре у Франції – це вже не кафе-шантани, не кафе, де співають, а згодом кафе, де танцюють, і це не кафе-концерти, кафе-ревію, ресторани, присвячені вар'єте. Це більш камерне видовище, до того ж професійніше та інтелектуалізованіше. Вважають, що «Гідропати» – це певною мірою іронічна назва, своєрідна «водна патологія». Тут збиралися люди, які потерпали від води: постійно жадають «хильнути» культури або просто випити. Це певний акватичний код, де члени клубу зберігали свої настанови зустрічі, діяльності під кодом заданого шифру. Акватичність у широкому розумінні, вода як архетип спілкування, вода як мінливість, як текучість, як те, що поєднує і водночас роз'єднує, ставали своєрідним шармом інтелектуальних витончених бесід і глибинною інтуїцією цієї клубної діяльності.

Упродовж трьох років – з 1878 по 1881 – клуб «Гідропати» існував достатньо герметично, поки на естрадному горизонті не з'явилася фігура актора розмовного жанру Родольфо Салі, хоча сам він спочатку і не думав, що стане епіцентром клубної діяльності.

У 1881 році Салі відкрив новий артистичний клуб-кабаре під назвою «Ша Нуар» – «Чорний кіт». Перша архітектурна будова цієї установи мала риси кремезної еклектики – дві колони на другому поверсі, подібні до пальми, низький цоколь, проріз входу, увінчаний звичайним двосхилим дахом, величезна фігура кота, що займала

майже весь третій поверх. Така дилетантського типу споруда відображала безглуздо поєднання різних форм, що, звичайно, викликало своєрідну іронію, але водночас приваблювало.

Чорний кіт – істота своєрідна, найдавніший мешканець пагорбу, єзуїт, який веде свій родовід від диявола і від Бога, несе в собі мудрість і хитрість, волю і вічну потребу в грі. Таким чином, міфо-легенда, навіяна оповіданням «Чорний кіт» Едгара По, стала поштовхом для створення клубу. Як і «Гідропати», це теж код, який несе в собі образ чорного кота, що певною мірою символізує долю, символізує мудрість – диявольську, інфернальну, яка знов-таки існує не в підземеллі, а на пагорбах Монмартру, яка існує вже в символізованому підземеллі, у клубі. Проте це підземелля має ознаки не справжнього натуралізованого занурення в землю, а символічного. Тобто ми бачимо тонку гру стилів, інверсій, де брутальний кремезний архітектурний хід дає можливість вказати на амбівалентність, на вразливість еклектики, яка характеризує кінець XIX ст.

Стиль модерн прийшов уже з Віктором Ортою в Базелі, з'явившись у Віденській сецесії й актуалізувавши свої формотворчі потенції у Франції, у тих самих вітринах кафе-шантанів, у готелях. Так, Х. Шелкопф обладнав один з раритетних особняків, який став репрезентантом стилю модерн. Особняк Івет Жільбер – це поєднання барокових інтуїцій, неоренесансних мотивів і водночас бурхливого романтичного злету форм, який у модерні набув експресивного й надмірного виявлення².

У подібному стилі оформлено багато інтер'єрів. Так, оздобленню ресторану Молавра в Парижі (архітектор Е. Ньєрман) притаманна надлишковість ренесансного типу палацо. Стеля або кесонована, або прозора, усередині – колони, на стінах – мозаїка.

Ресторан «Максим» у Парижі (архітектор Л. Марнез, 1899) презентує перехід від еклектики до модерну. Поділ величезного приміщення на бокси, дерев'яні конструкції стелі (балка, що уособлює годинники) теж свідчать про те, що цей імпульс формо-

творення походить від ренесансу. Отже, еклектика і така надмірність в оздобленні є загальною рисою тих часів. Тому «Ша Нуар» є одним з епізодичних подій подібної еклектичної гігантоманії.

С. Клітін пише: «Спочатку “Ша Нуар” знайшов собі місце в майстерні Салі, у нижньому поверсі дому на бульварі Рошешуар, біля пагорбу Монмартр. До того там був телеграф. Саме приміщення було витримано в стилі Людовіка XVIII, з кольоровими вітражами, горіховими панелями, масивними дерев'яними столами і лавами».

Замислимося, чому інтер'єри всіх клубів кабаре були оздоблені своєрідно? На стіни, здавалося, вішалося все, що траплялося під рукою. Поруч зі старомодною річчю, яка вийшла з ужитку, могли висіти якісь уламки, як-от зламана лялька, нічний горщик, велосипедне колесо без спиці, антикварні годинники без механізмів тощо. Чи можна побачити в цьому якийсь сенс? Або тут господарювала випадковість?

Очевидно, подібний художній безлад був зумовлений самим способом життя богемного люду, а також був співзвучним з естетичними пошуками другої половини XIX ст. «Модерн і примітивізм, натуралізм і імпресіонізм перепліталися в украй неочікуваних комбінаціях. У перших художніх кабаре за одним столиком зустрічалися представники найрізноманітніших шкіл і вподобань»³.

Такий гарний пасаж свідчить про те, що асамбляжі, картини з речей, як мізансцени на стінах, були певним паліативом, що заміщував асамбляжі із живих тіл, картини, які існували у вар'єте. Така інтроверсія набувала поширення, і досі кабачки прикрашаються такими дивними мізансценуваннями, коли речі зберігають колорит, пам'ять часу, історії, сусідять з низовою культурою, смітниковими знахідками: ляльки розфарбовуються, гримуються і стають ледве не персонажами навколишнього світу, з одного боку, богемного, а з другого, артистичного оздобленого простору.

Якщо уявити себе в музеї і пригадати асамбляжі Пабло Пікасо, який теж поєднував частини велосипеда, а композиція в нього нагадувала роги бика, то можемо сказати, що така асоціативність, неустале-

ність, артистичність була характерна для пізнього періоду еклектики і першого етапу стилю модерн. Але стиль модерн привніс сюди більшу структурність, більшу конструктивність, що виникає на підставі віталізму, гнучкості, орнаменталізму й усіх тих модерних конфігурацій, які характеризуються як розгорнута орнаментальність⁴.

Можна стверджувати, що орнаментальність кабаре – це своєрідна реальність. Ця орнаментальність утілена в оздобленні інтер'єрів, у безкінечності розмов, у паліативі заміни пластики монументальних скульптур, живих картин вар'єте і навіть ревію, і це орнаментальність, яка свідчить про безперервність, майже «бездомність» існування. Орнамент – це така структура, у якій немає замкнених, закритих просторових зон – тут усе напіввідчинене або напівзачинене. Усі об'єкти в архітектурі, а також у сценічному просторі вказували на те, що клуб є домом «бездомних», будинком на колесах, на пагорбі, домом, який будь-якої миті може зникнути. Тимчасовість і хиткість цього дому цілком відповідали переломним настроям межі XIX–XX ст.

Виникає своєрідний стиль так званого театру кабаре, тобто театру кабачків. Усі вокальні виступи театралізовані екзерсиси, розмовний жанр, ревію не були самодостатніми, не ставали епіцентром дійства. Воно розгорталося у вигляді діалогу, у формі спілкування «бездомних» людей. Цікаво, що салон був домівкою, домом, фортецею, бастіоном, у якому збиралися люди і який був фактично оплотом політичного устрою, натомість клуб був місцем єднання людей, яких гнала недоля, які не переймалися тим, що співають і що подають, але для яких важила розмова, а головною метою було позбутися самотності. Це симптом кінця XIX ст., саме він породив розмовний жанр, естраду цього жанру, яка відверто говорила про самотність, про людські цінності, любов, смерть.

Усе це раптом стало актуальним. Цікаво, що клуби «самотніх» були елітними. Самотність теж може бути елітною, вона потребує форм своєї культивування, форм свого піднесення. Дендізм – це теж прояв самотньої людини, ранньої старості і

ІСТОРИЯ

заперечення всього світу. Проте дендизм «Чорного кота» і дендизм «Мірлтон» – зовсім різні речі. Так, Рудольф Салі («Ша Нуар») і Арістид Брюан («Мірлтон»), лідер сусіднього з «Чорним котом» кабаре, сперичалися, маючи протилежні стилі спілкування. Так, в «Ша Нуар» офіціанти носили академічні костюми, вирізнялися підкресленою манірністю, Салі вражав усіх вишуканістю, ввічливістю. Для кафе «Мірлтон», навпаки, був притаманний бөгемний характер.

Отже, елітарний і водночас ідеалізований, піднесений, назовемо його маскарадним у стилі ар-нуво, світ, який характеризував людей, що прагнули до ідеального стилізованого і водночас піднесеного світу естрадної реальності, сусідив з контрсвітом богемії. Здається, що «академізм» належав еклектиці. Еклектиці як широкій течії, що існувала в архітектурі і в культурі тих часів. Розмаїття стилів, стилізація як така, візуальна тектоніка, тобто візуальні інтроверсії, візуальні пасажі, візуальні поклони, візуальні звернення і візуальні асамбляжі – усе це створювало ту загальну мізансцену театрального типу, яка мала назву «театральне кабаре».

С. Клітін описує інтер'єр «Ша Нуар» так: «Нове приміщення нагадувало фешенебельний особняк, мешканців зустрічала оголена Венера, статую охороняв швейцарський гвардієць. Він же ударом алебарди по сходах оголошував про прибуття чергового гостя. Зал, присвячений творчості Війона, був прикрашений величезним панно. Біля каміна на візантійських колонах були скульптурні зображення двох котів з людськими обличчями. Тут же можна було прочитати девіз «Ша Нуар»: «Монмартр – гора, що грає». Поблизу лежали кам'яні молитовники, на яких теж знайшли собі місце рельєфи котів, що розважалися.

За Війонівським залом розміщувалися інші приміщення, що вражали своєрідністю назв, які відображали їхнє призначення: Зал порад (він же конвент), Молільня, Ковчег. На другий поверх вели Сходи Честі. Там приймали гостей у Залі Свят, де через три роки з часу переїзду в нову забудову був відкритий ще й театр тіней.

Але центром художньої думки «шануаристів» були збори, які відбувалися в Інституті – маленькому приміщенні з мініатюрним сценічним майданчиком. Тут розігрувалися карнавальні процесії»⁵.

Варто згадати, що перехід у новий особняк теж мав вигляд процесії і нагадував свято Людовіка XIII. Несли стяги, на одному з них був зображений кіт на золотому тлі, на іншому, подібному до ікони, при ретельнішому розгляді можна було побачити картину із зображенням швейцара з алебардою, Салі був одягнений у костюм префекта, потім ішли офіціанти-академіки, факельники, завсідники кабаре. Такий костюмований бал-маскарад і перетворення життя на театр маскарадного типу, на своєрідну феєрію розваг, але не за рахунок акторів, які здійснювали ревію, а за допомогою самих членів клубу, що майстерно проникали в театралізоване дійство кабаре, звичайно, перетворювало елітарність на своєрідне свято обраних, на свято маскарадного типу або на карнавал клубного типу.

Розкіш костюмованих екзерсисів, маскарادی, природно, потребували грошей. Клуб уже вийшов за межі кабаре, кабачка, який існував у псевдоінфернальному підвалі, а став палацом, у якому є Сходи Честі, що буквально уособлювали сходи особняка модерного типу. Загальновідомо, що особняки стилю модерн обов'язково мали сходи, угорі був розміщений вітраж, а внизу ввечері горів ліхтар, який символізував інфернальне царство (ліхтар робили у вигляді жабки, риби). Навіть у домі В. Городецького ми можемо побачити таку саму драматургію.

Містерія підйому вгору, в едем, і сходження вниз, у пекло, ставала однією з головних знахідок стилю модерн. Це потребувало величезних грошей і, «Чорний кіт», «перейшовши» в палац, – вийшов за рамки камерного видовища, рамки суто клубних відносин і мав стати театром кабаре. Звичайно, кафе не з власної волі відкривало двері всім охочим. Побачити екстравагантне життя мешканців клубу було надзвичайно цікаво, а роль самого кабаре, актора провідного жанру, який фактично був ведучим, уже втрачалася – він перетво-

рювався на режисера. І Салі, будучи драматургом, організатором костюмованих балів, ревю, містерій, подій, змінив профіль.

Якщо звернутися до ХХ ст., то в схожому амплу працював Михайло Шемякін, який у власному маєтку в Америці, де він у старій фабриці облаштував свій дім, збирав надзвичайно багато гостей. Там проводили семінари, велися суто клубні бесіди на теми, що їх висував автор (одна з тем, наприклад, – «Палець в історії культури»). Видавали збірники статей кількома мовами, проводили конференції, а потім відбувалися своєрідні костюмовані, якщо не бали, то карнавали.

Те, що створювалося в рамках кафе-кабаре, або кабаре-театру, згодом перетворюється на більш театралізовану форму презентації і втрачає свою клубну настанову. Тобто, те що характеризує клуби-кабаре як камерні, близькі суспільству інституції, куди люди приходять не задля містеріальних видовищ, а заради професійних бесід, інституалізується і набуває режисури.

Клуби припинили своє існування зі смертю їхнього засновника. Це відбулося і у Франції. Отже, інституція клубів-кабаре (кабаре-театрів) трималася на ентузіазмі однієї особи, яка знаходила кошти на утримання, генерувала ідеї, своїм творчим хистом підживлювала інтерес публіки до стилізованого творчого буття.

Загальною рисою видовищ ХІХ ст., які відбувалися в естрадному просторі, є їх секуляризований містеріальний характер. Так, за своєю формою існування – це містерії, що проходили на площах, у храмах, палацах, кабаках, тавернах тощо. Одним із просторів розважання були пароплави. «Титанік» теж був своєрідним клубом-салом для еліти. У ті часи морські круїзи зберігали форму елітного камерного дійства і були містеріально-костюмованими видовищами, влаштованими для заможних людей.

Заможна частина суспільства теж віддавала перевагу клубному або, інакше кажучи, театральнo-клубному дозвіллю: кабаре-ресторан на пароплаві перетворювався на певний паліатив вогнища, домівки для «бездомних». Це той простір, який розкри-

вав обрії для експансивного росту індустрії технологій ХІХ ст., що проявлялася у величезних палацах, виставках, різноманітних видовищах.

Індустрія розваг, нові інституції естради були формами відображення тих соціальних процесів, які відбувалися в контексті глобальних соціальних змін ХІХ ст. Якщо шукати антитезу тому світові, який створив Салі у «Ша Нуар», то, звичайно, «Мірлітон» був зовсім іншим типом кабаре. Його називали «сирим підвальчиком» з їдким запахом суміші тютюнового диму й перекислого пива. У цьому задимленому просторі, глибоко захованому під землею, було шумно – тут зустрічалися люди з «низів», артистична богема, повії, усі, хто шукав притулку ввечері під дахом, зовсім не зіставляваним з ар-нуво і артистизмом костюмованих маскарадів та «світських містерій».

Харизматичним лідером цього підвальчику був Аристид Брюан. Він грав на межі експансивної шокуючої поведінки та народного площадкового гумору. Але не це було головним, головне, що він мав своєрідні харизматичні ознаки свого естрадного портрета: густе чорне волосся, відкинуте назад, гострий погляд, неодмінна усмішка, струнка статура. Тулуз-Лотрек вважав, що це справжній лідер декласованих елементів інтелігенції. Можна провести паралелі з кінками у Давній Греції, які теж були декласованою інтелігенцією в античності, але тут відбувалися зовсім інші зібрання – не філософські, а на зразок кабаре.

Це абсолютно протилежний світ, світ не ідеалізованої піднесеної стилізації, а нарочитої вульгаризації і грубощів, які ведуть до комедії дель-арте. До речі, коли кабаре зажило слави, то публіка вже зовсім іншого ґатунку хотіла зіткнутися зі світом культивованого «низу», зі світом театру-кабаре, що його культивували маргінали. Люди відчували той дух анархії і ту могутню атмосферу, яка формувалася як заперечення устрою буржуазної культури.

А. Брюан був у Росії, спілкувався з анархістами, співав на сцені в Москві, але згодом повернувся в Париж і відкрив власну справу. Помер він у 1925 році. У цей

ІСТОРИЯ

час фактично і закінчилася епоха кабаре-театрів. Його смерть була «своєчасною». Можна сказати, що клуби-кабаре були своєрідною антитезою пишної сценографії, але інколи вони запозичували всі театралізовані костюмовані форми театралізованих свят, як це було в «Ша Нуар». Проте передусім тут домінував розмовний жанр, жарти, сміх, сатира, пародії і навіть певна персоналізація політичних діячів. Це образ надзвичайно гострий, естрадний, образ на перетині всіх можливостей, який давав синтез театру, кабаре і водночас всього того свята, яке то піднімалося вгору, то спускалося вниз по сходах модерного особняка.

Модерний особняк був моделлю світу. Інколи кафе або клуби-кабаре спеціально будували в стилі модерн. Відомо немало

таких зразків. Інколи їх зводили зовсім інакше, але сам розподіл на верх і низ, антитетичність, навіть амбівалентність протиставлення світів, коли два великі монстри естради конкурують між собою, коли один осягає низ, інший – верх, характеризують драматургію і схематику творення образу в естраді подібно до клубу, на підставі вільного спілкування і мистецтва кабаре.

¹ Марченко Н. Быт и нравы пушкинского времени / Н. Марченко. – С.Пб. : Азбука-Классика, 2005. – 432 с.

² Нащокина М. Московский модерн / М. Нащокина. – М. : Жираф, 2001. – 560 с.

³ Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – С.Пб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – С. 138.

⁴ Нащокина М. Московский модерн.

⁵ Клитин С. История искусства эстрады. – С. 140–141.

В статье освещены культурологические аспекты становления клубных форм эстрадного искусства; названы приоритеты синтеза искусств в клубах как определённые факторы культурообразования.

Ключевые слова: клуб, эстрадное искусство.