

УДК 792.73:130.123.4"18"

## ЕВОЛЮЦІЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЕСТРАДИ В КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Олена Гончарук

*У статті висвітлено культурологічні аспекти еволюції форм синтезу мистецтва у ХІХ ст. Визначається естетична специфіка синтезу мистецтва в естраді ХІХ ст. на відміну від естради ХХ ст.*

*Ключові слова: естрада, синтез мистецтва, культура, образ.*

*In the article the culturological aspects of evolution of the Arts synthesis' evolution in the XIX<sup>th</sup> century. The esthetical specific of synthesis of arts in the variety Art of the XIX<sup>th</sup> century unlike the one of the XX century is considered.*

*Keywords: variety Art, synthesis of arts, culture, image.*

Якщо порівняти становлення естрадного мистецтва в культурі ХІХ та ХХ століть, естрадний образ ХІХ ст. можна охарактеризувати як синкретичний, оскільки він ще не набув масштабу індустрії розваг та розгорнутої інфраструктури шоу-бізнесу, які розвинулися у ХХ ст. Метакультурний, метахудожній та метафольклорний синтез музичного мистецтва у ХІХ ст. не є таким видовишно-інтегративним, яким він стає пізніше. Порівняльному аналізу історико-культурних форм естради присвячені дослідження Ю. Айзеншпіса, С. Клітіна та ін., однак синтетичні інновації естради як виду мистецтва ще не дістали розгорнутого висвітлення<sup>1</sup>.

Ми визначаємо три компоненти естрадного синтезу: вокальний, хореографічний і соціоморфний (тобто клубний або салонний) складники. Варто зазначити, що вони формуються як реалії естрадного мистецтва одночасно в культурі Франції, Англії, Німеччини, Російської імперії. Відзначимо, що первинною, більш глибинною фундацією естрадного мистецтва стає вокал, що було спричинене кількома обставинами. Зокрема, існувала заборона на здійснення театральних видовищ, інсценувань на підмостках меншого масштабу, ніж королівський театр, якої послідовно дотримувалися і у Франції, і в Англії.

Зрештою, у Російській імперії також існувала ця заборона, хоч оперета існувала тут поза заборонами і була дуже поширеною. Можна стверджувати, що кореляції вокального, хореографічного та клубного вимірів естради є визначальними для

створення естрадного образу у ХІХ ст.

Що ж до того, клубний чи салонний тип домінував, то існує чітке розмежування. Салон не передбачав жодних фінансових розрахунків. Якщо це був, наприклад, салон княгині Волконської, то вона запрошувала на вечір без візитівок: прийти міг будь-хто – люди спілкувалися майже всю ніч (ніякого алкоголю, ніяких розваг, тільки інтелектуальні бесіди).

Клуб становив собою дещо інше. Найчастіше клуби виникали в культурі ХІХ ст. як заміщення салонного типу спілкування. Клуб – це вузьке коло людей, «герметично» замкнене суспільство. Так, наприклад, у Москві існував «аглицький» клуб, який дуже часто відвідував П. Чаадаєв. Він мав свій ранг, статут, розгорнуту фінансову конфігурацію, передбачав внески.

Однак головне – не почерговість виникнення, створення естрадних форм, а їх синкретизм, тобто синтез естрадних мистецтв у ХІХ ст. ще недостатньо розвинений і не індустріалізований, як це сталося в ХХ ст. Ще немає медіа-технологій, розгорнутого маркетингового бізнесу, шоу-програм і екранного відтворення естради, а є лише камерне видиво, яке відтворюється в межах «живої» естради. І тому для нас дуже важливо зрозуміти естраду в її архітектурному вимірі. Це – підмостки, певне піднесення, яке відбувається шляхом інверсії «низу», звернення до «низових» форм мистецтва, більше того, до їх перевтілення і переосмислення в рамках постіндустріального суспільства. Постіндустріального, бо вже в ті часи з'являлися



## ІСТОРІЯ

ознаки заперечення індустріалізацій. Не сприймался тотальна механізація; протест викликало спорудження Ейфелевої вежі. Зрештою, вона стала частиною простору Парижа, і сьогодні без неї вже не можна уявити Францію. Але в той час Ейфелева вежа виглядала брутальним негативним символом індустріалізації.

Сценічні форми театралізації, які з'явилися пізніше з вар'єте та кабаре, заперечувалися досить довго, до 70-х років XIX ст. Тому можемо стверджувати, що найпоширенішим жанром на естраді залишався вокальний персоніфікований спів. Головним було обличчя виконавця, яке могло й «подвоюватися» – так створювалися дуети, квартети. Але суть полягала в тому, що вокал та інструментальна музика були додатком до «гастрономічного» простору, до світу бажань та насолоди, який можна назвати тогочасним абсолютном вільного артистичного спілкування.

Однак цей ефект, або ефект прилучення до світу абсолютної свободи та насолоди мав естетичний характер і реалізувався як певна єдність у гурті по-різному: в гострих інверсіях, у кутових трансформаціях живопису Тулуз-Лотрека. Анрі Тулуз-Лотрек – це людина-примара, людина, яка «живе» в «Мулен Руж», буквально помирає на підмостках і залишає для цього історичного закладу низку начерків на серветках, пастилей і плакатів на теми побуту паризької богемі. Усі типи кафе – кафе-ревю, кафе-концерти, кафе-шантани – були чимось схожими один на одне.

Зокрема, паризьке кафе «Чорний кіт», яке було втіленням певної чистоти, елегантності чоловічої статі (чорні фраки, чорні циліндри, свічки) є свідченням того, що з'явилася культура нового типу, культура сценічних підмостків. Вони вже відірвалися від балагану, «низу» етнокультури і вже намагаються бути професіоналізованими, інституалізованими і, більше того, легітимними образами людини вулиці, людини з верхівки соціуму.

Зазначимо, що Париж XIX ст. репрезентував експресивне, декоративне, пересичене розкішшю середовище, саме в якому і міг виникнути синтез мистецтв. Поряд зі

звичайним гастрономічним інтересом споживачів естрадного видава існували вокал, ексцентрика і малі жанри, хоча театральні підмостки були ще неприступними. Але головним було те, що тут починав народжуватися певний стиль. Так, М. Нацокіна зазначає: «У Парижі надзвичайною розкішшю і декоративною новизною відтінків відрізнявся інтер'єр дорогих ресторанів, кафе і пивних кінця XIX – початку XX ст., які демонстрували всі можливості нового типу декору і їх надзвичайні поєднання. В оформленні інтер'єру... пивної Моллара (архітектор Е. Ньєрман, вулиця Сен-Лазар) поєднувалися сюжетно-керамічні й орнаментальні мозаїчні панно, золоті мозаїчні фризи, поліроване дерево і натуральний мармур різних відтінків, живопис на склі та світлових падугах, а також широкі загальні дзеркальні поверхні. Оформлення залів ресторанів "Руже" (бульвар Монпарнас) і "Вагенан" (бульвар Сен-Жермен), виконаних Був'є (1894), будувалося на контрасті стін, облицьованих керамікою або дзеркалами з примхливими орнаментальними дерев'яними рамами карнизів, низьких декоративних стін і суцільних орнаментальних вітражів на стелі»<sup>2</sup>.

Цей професійний опис свідчить, наскільки пересиченим і надлишковим було середовище так званого видовищного типу. У Москві найефектніше образ паризького ресторану кінця XIX – початку XX ст. передавав торговий зал магазину Єлісеєвих: дерев'яна обробка стін нижнього ярусу, пластичні дерев'яні візерунки стін, кесонована стеля створюють враження надзвичайного «водограю» форм і декору.

Якщо від цитованої праці М. Нацокіної звернемося до більш раннього твору Є. Кириченка «Російська архітектура 1830–1910 років», то й тут побачимо єлісеєвські магазини, що вражають своєю помпезністю. У Росії такий стиль сприймався як протест проти класицизму. Є. Кириченко пише: «Як антитеза варварській, готичній, народжувалася ренесансна архітектура. Справді, вони – антиподи: перша – ілюзорно-тектонічна, друга – конструктивна; перша механістично поєднує "корисне" і "красиве", друга – цілісна; перша походить від певної



ОЛЕНА ГОНЧАРУК ЕВОЛЮЦІЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЕСТРАДИ...

обов'язкової суми правил, що гармонізують твір, у другій ці правила визначаються структурою. Перша протиставляє себе навколишньому світу, друга – частина його; перша розрахована на сприйняття з кількох заданих точок, і ця заданість підкреслюється організацією просторового середовища, друга – розрахована на багатовимірність точок зору і передбачає середовище як щось єдине»<sup>3</sup>.

Абстрагуючись від архітектури, розуміємо, що еkleктика, яка виникає як розмаїття різних стилів (неоросійського, неовізантійського, неоготичного, неоренесансного, необароко) дає можливість, особливо у Франції, зробити надзвичайно видовищний простір. Ідеться про те, що естрада не існувала як окремий вид мистецтва, вона була частиною тієї «мегаломанії» видовища, яка асоціювалася зі стилем модерн, еkleктикою та зі всією буфонадою, що ввійшла в архітектуру як вияв непередбачуваності.

Якщо ми говоримо про естраду як про мистецтво відкритих підмостків, то їх варто розуміти в суто архітектурному вияві. Ці відкриті підмостки не були просто майданчиком 6 м × 4 м чи 6 м × 12 м. Це був величезний кін культури, який формувався в дусі модерну, еkleктичного симбіозу, що існував у трьох вимірах: вокальному, хореографічному та соціоморфно-клубному. Останній ми назвали б салонним, хоча він салонним не був з точки зору його функціонування.

У синтетичній архітектурі кафе-шантанів, кабаре, вар'єте (архітектурі забудов, архітектурі одягу, архітектурі танку) можна побачити модний симбіоз естрадного типу. Цей синтез мистецтв, що виник у XIX ст., не був вузько диференційованим. Отже, вокал, який був переважно первинним типом синтезу, та інструментальна музика, що існувала в усіх закладах гастрономічно-ресторанного типу, ставали засадами синкретичної естради (туди не допускалися високі види мистецтва: театр, декламація, навіть музична ексцентрика, оскільки було надто мало місця для здійснення екзерсисів акробатично-го типу).

Можна стверджувати, що гастрономія та розвиток «*литейной*» культури, готельно-ресторанного бізнесу, давали можливість

залучення «легковажних муз» мистецтва. Кафе-шантани в первинному своєму вигляді були амбівалентним, протилежним королівському театральному симбіозу типом видива, і виникали на околицях Парижа, у півних клубах Англії, у шинках та інших «*литейных*» закладах Росії, навіть Германії, створюючи певну антитезу офіційному мистецтву. Однак згодом ця грань між ними поступово стирається.

Цікаво, що такі напої, як коньяк, горілка тощо часто замінювалися пивом. Пиво стає найпоширенішим напоєм у всій Європі і, як не дивно, спричиняє виникнення тієї низової культури, де спів та інструментальний супровід давали можливість вільного і достатньо незалежного спілкування.

Важливо, що кафе, у яких виступали артисти-співаки, стали називати кафе-шантанами, тобто «кафе, де співають». У нас ця назва прижилася в негативному значенні, але ліричний репертуар, драматичні імпровізації – усе це якраз і було характерним для тих кафе-шантанів, що протиставлялися офіційному королівському театру і виникали на околицях Парижа та Києва.

Відвідувачі, які часто приходили в кафе-шантани, мали своєрідний зв'язок з артистами, у них були свої столики, і так виникла неформальна обстановка та єдність, що важко помітити в якомусь іншому просторі. Близькість між аудиторією та виконавцями ставала визначальною рисою в розвитку кафе-шантанів.

Французькі кафе-шантани першої генерації були суто розважальними закладами. Там не було достатньо широких сценічних можливостей для здійснення пантоміми, діалогу, інсценівок, жонглювання. Усе це переносилося в зал, навіть танок, пантоміма і акробатика не могли знайти свого втілення в просторі сцени – лише вокал і декламація.

Згодом настав період комерціалізації естрадного бізнесу. Приблизно від середини XIX ст. з'явилося багато охочих підняти індустрію видовища – готельно-ресторанний бізнес переходить від кафе-шантанів до кафе-показів, кафе-ревю, кафе-концертів, кафе – театральних екзерсисів. Так, директор великого кафе, яке було знищене



## ІСТОРИЯ

внаслідок сильної пожежі, побудував у 1903 році кафе-концерт у формі китайської пагоди. Кафе «Зимовий алькасар» на вулиці Пуасоньєр приваблювало мешканців міста мавританським декором. Між собою конкурували кафе різного типу, викликаючи інтерес у великої кількості туристів і гостей.

У 1867 році починається бурхливий розвиток кафе-шантанів. Так, 31 травня 1867 року Каміл Дусе, який керував театрами, надав змогу кафе-шантанам використовувати театральні костюми, грати п'єси, ставити танцювальні, акробатичні інтермедії, тобто з'являються можливості для розгалуженого синтезу мистецтва. Кафе-концерти певною мірою розширюють свій простір. Але спочатку все одно багато кафе-шантанів зосереджувалися на вокалі: невеликий подіум дозволяв швидко модифікувати простір естради, змінювати кількість глядацьких місць – так зберігалися традиційний лад, камерність спілкування.

До речі, гастрономічний складник давав змогу гарно поїсти, до певної міри збагачував можливості таких кафе, на відміну від суто театральних установ. Це були додаткові можливості для створення динамічних, синтетичних різновидів відпочинку. Кафе та ресторани поєднували дивертисменти і гастрономічні послуги.

Отже, спів набуває все більш видовищних ознак: виникають підняті підмостки, ширша сцена, зрештою, створюється те, що ми можемо назвати артистичною реальністю естрадного мистецтва. З'являються популярні імена. Французький письменник Луї Вейо так описує Терезу (Емму Валаден) – високу, ставну дівчину, яка не мала якихось інших принад, крім своєї слави. «У неї небагато волосся на голові, рот до вух, товсті губи, як у негрятки, і зуби акули. Співати вона вміє. Манери співу не можна описати, як і зміст цих пісень»<sup>4</sup>. Тобто неординарні особистості, які не завжди відповідали ідеалу краси, ставали улюбленими посталями кафе-шантанів.

У XIX ст. з'являються кілька осіб, які вже набули популярності та стали кумирами публіки. «Арман Дранем виступав з комічним репертуаром, виходив на сцену в ма-

ленькій шапочці, мав абсолютно безволосу голову, яка нагадувала яйце, у широкому тісному сюртуку, широких штаних у клітинку, величезних чоботах без шнурків з яскраво розмальованим обличчям – ставав образом комічно-драматичного актора»<sup>5</sup>. «П'єр-Поль Полен теж створював образ досить своєрідний – це був солдат, який вийшов у відставку, він співав тенором, відбивав ногою такт, виступав у червоних штаних, мав коротку непомітну куртку і надзвичайно маленьке кепі, у руках завжди тримав носову хусточку в клітинку і завжди крутив нею»<sup>6</sup>.

Це персонажі народні, які приходять якщо не з фольклору, то, у всякому разі, із побутової культури. «"Принца співу" Фелікса Майоля характеризувала сама вишуканість, яку надала йому природа. Він був трохи товстуватим, носив високо підняте волосся. Бутоньєрку також завжди прикрашали конвалії»<sup>7</sup>. Франція до певної міри була символом або образом артистів кафе-концертів.

Бачимо, що цей етап культурного розвитку позбавлений достатньо розвинутого простору видовищної індустрії. Йому властивий критичний, балаганний характер, і тому типажі ще близькі до народних, фольклорних, які пов'язані з побутом і не виділяються з нього. Це ще не те яскраве сузір'я імен, яке виникає в XX ст., але найголовніше, що формується глибинне поєднання культури побуту, гастрономічного культу їжі, ресторанного бізнесу і вокалу, а також усього того, що приходить у музикування на підмостках кафе-шантанів.

В Англії виникає інша модифікація естрадного типу, яка, знову-таки, пов'язана зі світом ресторанного, або гастрономічного, бізнесу. Важливо, що кафе з музикою, співами, які народилися у Франції, а також ресторани-вар'єте відтворюються вже в Англії. За ними закріплюється назва «мюзик-холл». Мюзик-холи були суто видовищними розважальними закладами, у них певною мірою домінували вокал та інструментальна музика.

Згодом дедалі більше посилюється хореографічна домінанта, але суть синтетичних інтенцій розвитку естрадного мистецтва полягає в тому, що відбувається інтелек-



ОЛЕНА ГОНЧАРУК. ЕВОЛЮЦІЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЕСТРАДИ...

туалізація видовища, особливо в готелях, у вечірній час, коли театральне видовище поєднувалося зі споживанням їжі. Мюзик-холи при готелях почали запрошувати на роботу не лише співаків, а й акробатів, коміків, конферансьє, тобто це вже був новітній симбіоз вокального, розмовного та циркового жанрів. Основою його було якщо не клубне, то, у всякому разі, ярмаркове спілкування з неодмінною присутністю ярмаркових закличальників з імпровізацією, містерією «буффо», до яких так тяжіли всі художники і законодавці стилю модерн.

Важливо, що монополія королівських театрів у Англії зберігалася, але згодом і її було скасовано. Це сталося майже на чверть століття раніше, ніж у французів. Таким чином, театралізація мюзик-холу і введення в контекст вар'єте театального складника розширили їхню видовищність.

Чарльз Мортон для Англії значить дуже багато. Він побудував перші мюзик-холи, вар'єте з великими програмами, по суті, він відродив атмосферу давнього ярмаркового свята. Мортон розповідає, що, як і інші діячі тієї доби, він був лише підприємцем, але Жак-Шарль у своїй відомій праці «Століття мюзик-холу» складає справдній панегірик діяльності Ч. Мортон: «15 серпня 1819 року в Англії народився Чарльз Мортон, котрому судилося здійснити революцію в світі театру. Ім'я його не згадується в жодній енциклопедії, що є дивною невдячністю, бо Мортону ми зобов'язані народженням мюзик-холу»<sup>6</sup>. Далі викладено прискіпли-

вий аналіз того, як відбувалося відновлення жанру святкової, ярмаркової, сценічної події. Спочатку вхід був вільним, потім було введено оплату 50 центів. Але жінки, яких запрошували чоловіки, мало пили, мало їли. Зрештою, з них стали брати більшу платню – що створило досить курйозну ситуацію в естрадному бізнесі.

Можна стверджувати, що саме Ч. Мортон створив оперу-хауз та мюзик-хол. Фактично він дав поштовх створенню оперети. Але справа не так у цьому, як у виникненні того синтезу мистецтв, який дав потужний імпульс для появи величезних залів на 1500 місць, зимових садів, чудових інтер'єрів. Еклектика, про яку вже йшлося, що домінувала у коштовно декорованому просторі інтер'єрів, де можна було отримувати будь-які послуги, зокрема пити, їсти і водночас слухати музику, сприяла неабиякому успіху.

<sup>1</sup> Айзеншпис Ю. Ш. Зажигающий звезды: записки и советы пионера шоу-бизнеса. – М.: Алгоритм, 2005. – 381 с.; Клитин С. С. История искусства эстрады / С. С. Клитин. – С. Пб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2008. – 448 с.

<sup>2</sup> Нащокина М. Московский модерн / М. Нащокина. – М.: Жираф, 2003. – С. 139.

<sup>3</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – С. 94.

<sup>4</sup> Цит. за: Клитин С. С. История искусства эстрады. – С. 76.

<sup>5</sup> Там само. – С. 77.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само. – С. 80.

*В статье освещены культурные аспекты эволюции форм синтеза искусства в XIX веке. Определяется эстетическая специфика синтеза искусства в эстраде XIX века в отличие от эстрады XX века.*

*Ключевые слова: эстрада, синтез искусства, культура, образ.*