

ПІД ЗНАКОМ ЛЕСЯ КУРБАСА: МАСОВЕ МИСТЕЦТВО

У статті аналізуються новітні тенденції в масовому мистецтві України, зумовлені модернізацією української культури в контексті європейського культуротворення початку ХХ століття. Значна увага приділена новаторським ідеям Л. Курбаса.

Ключові слова: Л. Курбас, національний стиль, політичний театр, масове мистецтво.

This article analyzes the latest trends in the art of mass Ukraine due to the modernization of Ukrainian culture in the context of European culture formation and early 20th century. Considerable attention is paid to the innovative ideas of L. Kurbas.

Keywords: L. Kurbas, national identity, political theater, mass art.

У 10-х – на початку 30-х років ХХ ст. у контексті європейського культуротворення відбувається процес модернізації української культури, окреслюється нова культурна ідентичність. Науково-технічний прогрес з його радикальною динамікою значною мірою кореспондувався з ідеєю революційних зрушень у світовій історії. Проголошення Української Народної Республіки, далі більшовицької України зумовлюють несподіваний злет та оновлення всього культурного процесу. У цей період в "пролетарському" мистецтві спостерігаємо вияв новаторства на теренах формотворення та виражальних засобів, час "експерименту", яким просякнутий весь творчий процес у літературі, живописі, архітектурі, театрі, кінематографії, музиці і, звичайно, в маскультурі. Сукупно ці види мистецтва створили, за Д.Горбачовим, "потужну культурну площину" [2, 36], з "високою художньою напругою" [2, 36], яка, на противагу традиціоналістській культурі минулого, починала існувати у принципово нових вимірах авангарду. На думку доктора філософії Ольги Петрової, не буде перебільшенням, якщо авангард в Україні 10-х – початку 30-х років ХХ ст. поіменуємо новітнім "національним стилем" [7, 90].

Новаторські ідеї Леся Курбаса, "людини, яка була театром" [3] за О.Дейчем, не тільки втілені у знакових театральних виставах "Цар Едіп", "Гайдамаки", "Макбет", "Газ", "Джінні Гігінс", "Народний Малахій", "Диктатура" з наголосом на значенні художньої форми, динаміці та ритмізації дії, використанні принципів кінематографічного впливу на глядача, архітектурного оформлення, абстрактного балету, а також, як зазначає Неллі Корнієнко, створені режисером своєрідної театральної Академії: "з експериментальною майстернею, з цирком та естрадою, з науково-дослідним центром по вивченню театального мистецтва, зі штабом підготовки молоді зміни у всіх галузях театральної діяльності" [4, 314]. Сюди можна віднести і художні пошуки Курбаса в кінематографі, факт появи якого у контексті видової специфіки масового мистецтва вже сам по собі був принциповою новизною. Водночас Курбас через процес активних експериментів принципово впливає на поняття масової культури, вводячи в театральну естетику принцип "перетворення". Активність мистецтва режисер вбачає не тільки в тому, щоб викликати у людей емоції до співпереживання, скільки в тому, щоб спонукати їх до дії у житті реальному. На переконання Курбаса: "Підкреслення життєвої форми на сцені – це одне, а сценічні форми для життєвих змістів – це зовсім друге, це перетворення..." [5, 129]. Йдеться про його теорію мистецького перетворення життя, образного та сценічного перетворення дійсності в процесі її художнього відтворення у мистецтві театру. Мова, однак, не тільки про образність взагалі як специфічну ознаку мистецтва, а про образність особливу, сконцентровану до символу, до філософського висновку про відображуваний пласт дійсності.

Перший період "Березоля" (1922-1926 рр.) Корнієнко називає політичним театром Леся Курбаса, якому притаманна карнавальна-майданна стихія з "ударом" в інтелектуальні точки свідомості. "Стосовно ж власне його естетики, то цей театр став блискучим полігоном експерименту з різноманітними кодами і культурними параболлами, метафорами і асоціаціями, жанрами і стилями і досяг у сьогоднішньому театральному завтра" [4, 175]. Фактично йдеться про форми масового мистецтва.

Сам Лесь Курбас в "Театрі акцентованого впливу" торкається теми масових видовищ: "Були в Іспанії такі самі фести, святкові вистави, такі ж як і Гете писав для веймарського двору, яких завданням було... аби щось стверджувати, якесь поодинокі завдання. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи на момент стику двох епох, коли життя ще не утвердилось..." [5, 63].

Отже, можна стверджувати, що під "театром впливу" або "політичним театром" Леся Курбаса треба розуміти видовища масового мистецтва з використанням театральної лексики і з впливом її естетичних формул на масову психологію, що протиставляється деестетизованій масовій культурі.

Прикметно, що у 20-і роки в Петербурзі вже з'являються на "соціальне замовлення" такі монументальні масові постановки, як "Містерія Визволеної Праці", "Вперед до Світової Комуні", "Штурм Зимового палацу", в яких беруть участь тисячі учасників, що покликані виконувати ідеологічно-пропагандистську місію. Водночас вони лінійний продукт масової більшовицької культури, позбавлений критерію цінності, саме в цьому їхня відмінність від масових мистецьких видовищ Леся Курбаса.

Пристаючи до організації "Березілля" і не маючи революційного репертуару, Лесь Курбас береться до творення дійства, диктуючи акторам прямо на репетиціях текст "Жовтня" і "Рура" – видо-вищ-плакатів. Згодом він диктує С. Бондарчукові текст масового видовища "Пролог", докорінно переробляючи п'єсу О.Поповського та А.Піотровського "Переддень революції", створює до 10-річчя Жовтня драматичну композицію "Жовтневий огляд" – плакат-мозаїку, складену з творів українських та німецьких поетів та драматургів, а також віршів В.Маяковського, працює і над виставкою-репортажем "Народження велетня", присвяченого пускові гіганта індустрії – Харківського тракторного заводу. Тексти до постановок писали М. Ірчан, Ю. Яновський та колектив учасників, тобто значною мірою сам Курбас.

До п'ятої річниці революції (а в революції митець вбачає можливість змінити життя) Курбас створює в концертному варіанті масове дійство під назвою "Жовтень".

Однак, як зазначає Н. Корнієнко, "Жовтень" Курбаса "не ніс у собі відвертості плакату, ця вистава була так просякнута музикою, так природно насичена емоцією, що за мистецькою сутністю виходила далеко за межі агітаційного "жанру". Курбасові вже тоді йшлося не про публіцистику в чистому вигляді, а про публіцистику, вбрану "у гнучку музичну емоційну форму". Власне, й сам прийом інсценування чи театралізації музики був для українського театру несподіваним ... Курбас досяг видовища хвилюючого й сміливого" [4, 134].

"Таких композицій театральне мистецтво ще не знало, – емоційно скаже очевидець. – Поєднати надзвичайну якість думки, дуже простий розвиток подій з найкращими досягненнями театального мистецтва, збагатити тло, просте й сильне, як наше життя й боротьба, щедрими барвами художньої творчості – ось задум "Жовтня". Дух революції вирував і клетотів протягом усієї композиції – спочатку придушений панським чоботом, потім сміливий і гордий, він то підносились, то падав у впертому змаганні, і, нарешті, переміг. Перемогла сила. Перемогла бурхлива краса колективу..." [1].

І ще один відгук: "Курбас естетизує виставу, перекладаючи події на мову умовної пластики, музики й абстракції. "Жовтень" стає інсценуванням полонезу Шопена. Іншими словами, Курбас поставив своєрідний драматичний балет чи пантоміму з текстовим супроводом; при цьому текст було подано через музику, що позбавляло його відвертої соціальної заангажованості. Вистава йшла у сукнах, емоцію "маси" було трактовано в суто експресіоністичному стилі, але знову ж таки через рух і жест; вистава вражала своїми композиційними картинками, ракурсами, змінами форм" [4, 133-134].

Чи протиставляв себе Курбас свідомо масовій культурі?

Відповідь на це дає переклад з німецької мови і видання в Україні книжки Віктора Обюртена "Мистецтво вмирає", в якій, зокрема, йдеться: "Епоха, в яку ми живемо, – це епоха організації організованої маси плебеїв. Все, що ця сучасність могутньо сотворила, сотворила вона організацією, спілкою, якій особиста воля має коритися. Анонімне слово цієї епохи говорять держава, синдикати, в малому – товариства й артлі. ... Особистість – це є іменно те, що повстає проти організації загалу і для того мусить бути знищена"[6, 341]. А в "Слові перекладача" Лесь Курбас стверджує: "Я думаю, що й при надалі йдучій одностроєвості людства навіки зостанеться факт самотності людини, індивідуума, серед найбільше близького і однакового натовпу..." [6, 340].

Курбас-новатор, відчуваючи підтексти революційної епохи, сміливо використовує власні естетичні форми-моделі, через які конструює модерний художній простір, новітній "національний стиль", що передбачає активне "перетворення" у колективному підсвідомому.

Спираючись на теорію В. Шкловського, зазначає Неллі Корнієнко, Курбас уводить у театральну естетику принцип "очуднення", "відсторонення". Він одночасно приєднується до формули естетичного у Конрада Ленге, який стверджує, "що естетичний момент полягає в радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень..." [4, 189].

Прикладом такого видовища є "революційна картина" поставлена Курбасом в Умані, у парку "Софіївка" за твором Моріса Потешера "Свобода". Він захоплено вибудував це дійство, – констатує Корнієнко, – і наводить спогади поета Чужого "цілком природне поєднання лицедійства, свята, відпочинку й пропаганди... "Ця "свобідна" вистава сама була ніби запрошенням до свободи. Підходь! Приєднуйсь! Пробуй! Берися до діла, так би мовити, – "бо нам було призначено скалу оцю розбити!" [4, 113].

Курбасівська наука про перетворення є тим методом, що намагається зосередити глядача на ідеї, вкладеній у мистецький твір. "... Зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, в такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів..." [5, 127].

Мистецтво, вважає Курбас, мусить свідомо вдаватися до специфічних образних засобів і форм виразності. Красномовною є думка театрознавця Ю.Бобошка: "Образна мова "перетворення" – це, звичайно, мова метафоричних художніх образів, широкого використання арсеналу тропів, від метонії і метафори до алегорії, символу та "очуднення"... Курбасове "перетворення" певною мірою перегукується з пізніше висуненим Бертольдом Брехтом принципом "очуднення" – особливо на початковому періоді існування теорії, коли Лесь Курбас шукав "ірреальних перетворень" [5, 24]. Н. Корнієнко резюмує: "Якщо у Брехта "вихід з образу" слугує для руйнації сценічної ілюзії, то прийом, що знайшли Курбас і Куліш, допомагає добитися того ж результату – "відчуження", "очуднення" – без публіцистичного оголення сценічної таємниці" [4, 296].

Лесь Курбас є предтечею новітніх культурних практик, зокрема й масового мистецтва в масовій культурі. Це мистецтво індивідуального "перетворення", "очуднення", що не втрачає зв'язку з аудиторією, через критерії цінності, воно є популярним і мистецтвом для народу. Це та окрема категорія в маскультурі, яку пізніше британські теоретики-культуралісти Стюарт Гол та Педі Веннел визнають як масове мистецтво, здатне викликати подив і прагне до виховання вибагливої аудиторії.

Курбасівські роздуми про синтез, стиль часу і його форми будуть актуальними до тих пір, доки триватиме боротьба між дійсністю та ідеалами, між потворним та високим, між культурною індустрією й мистецтвом. А це означає – завжди!

"Куди іти роздвоєній сучасній душі? Чи в незавершений понурий, таємничий храм у Саїсі, де за невідслоненою завісою досі приховується нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, вабить можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витягнутих молитовно худих рук, очей містично темних, осіяних новою нерелігійною ідеєю, де рух буде жестом, а жест буде духом, де в голосі почуються глибини, які порушити доторканною нотою було би блюзнірством?"

Чи туди, куди тягне вся нервова істота людини, яка родилася в ХІХ столітті, тому столітті, що дало світові крик-музику...

Чи йти за другим імпульсом, що кинула його в кров рятуюча себе людськість, іти за викликаним маревом буйного, колоритного, сильного життя безповоротно все-таки минулих епох, бо сучасне життя зразків подібних дати не може... Десь поміж цими двома полюсами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого" [5, 209-210].

Використані джерела

1. Більшовик. – 1922. – 21 грудня.
2. Горбачов Д. Український авангард / Горбачов Дмитро // Мистецтво України ХХ ст. – К.: Асоціація АРТ галереї України, Бут.комп. "Нігма", 1998.
3. Дейч О. Людина, що була театром / Дейч Олександр // Жовтень. – 1982. – №6.
4. Корнієнко Н. Лесь Курбас / Корнієнко Неллі. – К.: Либідь, 2007.
5. Курбас Л. Березіль / Курбас Лесь. – К.: Дніпро, 1988.
6. Обюртен В. Мистецтво вмирає / Обюртен Віктор // Лесь Курбас : "Березіль". – К.: Дніпро, 1988.
7. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії / Петрова Ольга. – К.: КМ Академія, 2004.

УДК 792

Олена Анатоліївна Доманська
кандидат культурології, доцент
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини "Україна"

СЦЕНІЧНА МОВА ЯК АРТ-ПРОЕКТ

У статті аналізуються вихідні механізми постмодерністської поетики трансформації образності в контексті формотворення сучасних арт-практик, досліджується театральна образність транскрипції мовних артефактів у просторі культурних практик постмодерну.

Ключові слова: сцена, культура, театр, театральна мова.

In the article the analysis of initial mechanisms of postmodern poetics of transformation of vividness is given in the context of formcreation modern artistic practices. The analysis of theatrical vivid transcription of linguistic facts of culture is given in space of cultural practices of postmodern.

Keywords: stage, culture, theater, theatrical language.

Поняття "сценічна мова" і досі залишається невизначеним, як, до речі, і поняття "сцена". Так, в "Словнику театру" П. Паві замість поняття "сценічна мова" йдеться про сценічне письмо, а мовна цілісність сценічного мистецтва розуміється як єдність сценічних дискурсів, тобто засобів сценічної артикуляції сенсів та образів [2]. Отже, "Сцена в добу зародження грецького театру skene була кліткою або палаткою, прибудованою позаду orchestra. Skene, orchestra, theatroh складають висхідні сценографічного елемента давньогрецького спектаклю; оркестр або поміст для гри пов'язував сцену і публіку" [2, 336]. Але з роками сенс поняття "сцена" надзвичайно змінювався.

Проблема інтерпретації сценічної мови як арт-проекту була досліджена П.Паві, К. Станіславським, Ю.Бобошко, І.Зборовець, В.Ковтуненко, М.Корнієнко, О.Красільниковою, І. Мельниковим, Ю.Станішевським та ін. Це передусім естетичні імплікації, орієнтовані на конкретні практики культури.

Метою даної статті є визначення принципів інсталяції театральної поетики в простір сучасних арт-практик.

Образність постмодерністської естетики залежить від презентації сценічного простору в сучасних арт-практиках. Надамо архітектурну термінацію поняттю "сцена" В.Проскуряковим та Б.Гоєм: "Сцена – це частина простору в будинку театру або місці, на якому відбуваються вистави. Також спеціально обладнаний майданчик або місце перед місцями для глядачів, на якому виступають актори. Розрізняють типи: