

Доманська Олена Анатоліївна,
кандидат культурології,
доцент кафедри журналістики
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»

СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНИХ АРТ-ПРАКТИК

У статті визначено пріоритети формування сценічної мови сучасних арт-практик під впливом театрального мистецтва, охарактеризовано такі мистецькі практики, як енвайронмент, перформанс, ленд-арт.

Ключові слова: мистецтво, практика, театр, сценічна мова.

In the article priorities of forming of a stage language of modern artistic practices are determined under act of dramatic art. Such artistic practices are characterized, as environment, performance, lend-art.

Key words: art, practice, theater, stage language.

Відповідаючи на виклик часу, театральне мистецтво відображає емоційно яскраві переживання соціальних, політичних, культурних подій окремою особистістю та допомагає останній визначити своє ставлення до них. Це, своєї черги, сприяє розвитку видів, форм, жанрів художнього осмислення світу реальності, формуванню нової системи художніх цінностей. Зростання ролі театрального мистецтва у культурі постмодернізму призводить до повернення карнавальних, містеріальних, ритуалізованих сценічних форм театральної культури. «Драма буття», за Гегелем, у сценічному просторі перетворюється на «ринок буття». Конфлікту онтологій театрального сценізму, однак, не відбувається: театр існує на межі культуротворчих інтенцій – або локалізується у власних стінах, або все частіше «виходить на вулицю».

Культурологічні проблеми формування сучасних арт-практик досліджувалися переважно у роботах К. Андрєєвої, В. Бичкова, Н. Маньковської, П. Паві та ін. Ці дослідження орієнтовані на конкретні естетичні реалії культури.

Метою даної статті є визначення культурологічного контексту формування сучасних арт-практик культури.

Сценічне мистецтво є продуктом конкретного середовища. Воно народжується в часі і просторі, тому на нього, як і на погляди художника, а тим більше на відчуття прекрасного, впливають час, суспільство, індивідуальність, вік, смак і т. ін. Ці важливі чинники обумовлюють потреби, прагнення та ідеали глядацької аудиторії. Проте категорія «пафос», яку мало використовують у постмодерній естетиці, є надзвичайно плідною, бо вона свідчить про джерела «буттєвості істини» в часто-густо неадекватних формах.

Л. Бичкова констатує: «Ленд-арт – один із різновидів мінімал-арту, коли діяльність художника виноситься на природу, і матеріалом для арт-об'єктів стають, як правило, або чисто природні матеріали, або їх поєднання з мінімальною кількістю штучних елементів» [3, 277].

Ще більш драматично утворюються сучасні енвайронменти. «Самі енвайронменти», – зазначає В. Бичков, – часто організуються в приміщеннях, що колись мали суцього утилітарне значення – у цехах закритих заводів і фабрик, будівлях елек-

тростанцій, складських приміщеннях і т.п., де залишки фрагментів заводських конструкцій і верстатів також включаються в енвайронмент. У сучасних енвайронментах активно використовуються всі можливі електронні інсталяції. Серед найвідоміших представників модерністського в своїй основі статичного енвайронменту можна назвати К. Ольденбурга, Ж. Сігала, А. Кепроу, Е. Кінхольса, Р. Бойса, Я. Кулліса, А. Хорі.

В якості прикладів сучасних постмодерністських динамічних енвайронментів можна вказати на два з найбільш виразних, що демонструвалися на «Documenta X» (Кассель, 1997, Ганц Юрген Зіберг). За допомогою десяти кіноекранів і численних відеомоніторів у великій напівтемній залі, через яку проходять і в якій сидять, стоять реципієнти, утворюється майже ентропійний п-вимірний простір життя-ПОСТ-культури ХХ ст., що включає в себе фрагменти всієї культури, мистецтва і життя людства – від античності до наших днів. Візуально хаосогенний процес людської екзистенції доповнюється ще й приглушеним звукорядом, який можна обрати, вдягаючи ті чи інші навушники з різною музикою. Реципієнт у достатньо широкому діапазоні повинен сам вибирати маршрути переміщення або рівні перебування в цьому активному, безмежно динамічному арт-просторі, повністю або частково розчиняючись в ньому і підкорюючись (у межах обраної парадигми сприйняття) його законам» [3, 519].

Усі констатації зазвичай ставлять проблему естетичної самодостатності сценічних арт-практик постсучасності. М. Хренов пише, що видовищний світ сьогодення є в більшості «компенсаторним механізмом» функціонування соціуму. Це й «Моцарт – на бігу», за А. Тоффлером, і «Шопен у побілках». Театр маргіналізується, як і все мистецтво в цілому, поступаючись місцем масовій культурі. «Відродження видовищних форм у другій половині ХХ століття, – пише М. Хренов, – як їх зворотне «погашення» в містах – це тенденція першої половини ХХ ст., що виявило проблему, важливу в соціально-екологічному сенсі. В умовах безпрецедентного збільшення кількості населення міст і анонімності існування, відірваності від традицій значної кількості людей, індивідуальна енергія отримала стимул для вільного розвитку. Водночас відрив індивідуальних цінностей від колективних як наслідок зміни культур став драматичним, провокуючи появу компенсаторних механізмів. Чим активніше в місті проявлення індивідуального витoku, тим очевидніше виявляє себе потреба в компенсації втрачених колективних цінностей. Оскільки властиві традиційні культурні видовищні форми буття в місті згасають, то в новому середовищі традиційні видовища набувають самостійності. Можна стверджувати, що саме в місті зростає значення їх естетичної функції, і це, насамперед, революціоналізує систему мистецтв, породжуючи нові види мистецтва» [4, 16].

У сучасних суспільствах утилітарне, традиційне і масове складають елементи, які стикаються і пересікаються між собою, які не можуть існувати один без одного.

Е. Уорхол, один з художників постмодерну, знакова постать американського постмодерну, наприкінці свого життя сформулював своє життєве кредо: «те, що продається за більші гроші є більш красивим». Фактично він сформулював парадигму поп-смаку. Приміром, коли ми дізнаємося, що К. Шифер виходить на подіум і за це їй сплачують від 10 до 50 тисяч доларів, то ми її поважаємо не тому, що вона красива, а тому, що вона дуже дорого коштує. Те ж саме стосується й інших зірок модельного бізнесу. Вони мають свої ресторани, свій бізнес, прибуток від якого досягає вже мільярдних позначок. Звичайно, повага до цієї краси зовсім інша.

Поп-смак – це легітимний смак, визначений суспільством, смак, що фактично рухає потоками грошей; це вже та естетична інфраструктура, яка стає рушійною силою формотворення, світобачення і самого світостворення сценічного простору. Важливо зазначити, що «смак» як категорія передбачає судження про добре чи погане без роздумів. Так рефлекторно, одразу ж ми приєднуємося до прихильників тих чи інших зірок або цінностей культури як іміджів, флеш-іміджів та ін.

Суспільство споживання – це суспільство, де не потрібна людина-деміург, людина-творець, більше того, виникає нова космічно-планетарна стихія – натовп, яка заповнює всі простори культури – духовні і матеріальні, що існують в навколишньому середовищі. Приміром, один художник-постмодерніст влаштував таку акцію: купив великі банки консервів, замовив етикетки, на яких написав «Лайно художника», а потім наклеїв їх на ці банки і виставив як об'єкт мистецтва. Негайно ці банки розкупили провідні музеї сучасного мистецтва. Здавалося б, що ця акція мала викликати шок у глядачів, але шоку не було, бо всі вже звикли до епатажу. Потім він взяв прозорі кульки, надув їх і продав під назвою «Останній подих художника». Театральність цих акцій є очевидною.

Свого часу М. Дюшан виставив арт-продукт, що називався «Фонтан». Насправді це був пісуар. У публіки тих часів був шок, а зараз цим вже нікого не здивувати. Інші ж постмодерністи виставили неопісуар, набагато «кращий», що має аналогічну назву. Отже, сучасна інсталяція визначається як популяція знаків, як знак-знака-знака. Пісуар вже має свою генеалогію, що походить від М. Дюшана і доходить до останнього візаві цієї «пісуарної культури».

Наведені приклади належать до явищ культури, що відроджує феноменологію сміхової культури Давньої Русі, де у скоморошестві, світі юродивих народжувалася справжня істина. Але чи має цю істинність (пафос, за Гегелем) арт-об'єкт «Фонтан»? Е. Уорхол робить «автопортрет», який створюється за допомогою фотозображення як фотомонтаж. Людина подається у вимірі негативно-позитивних інсталяцій зображення, яке коливається, монтується, є версією «Я», зображенням на межі свого існування. Серійність (багатовимірність) зображення стає однією з настанов постмодерну. Але за «серійністю» як такою легко прочитується «ряд» мізансцен, що утворює динаміку арт-сцени постмодернізму в зображувальних артефактах.

Деструкція, яка була визначена в модерні, а потім в авангарді, виносить назовні і стає проектною мовою художника; художник стає дизайнером-проектантом; «проект» стає наймоднішим усталеним словом. І співак, і дизайнер, і архітектор, і кулінар, і психотерапевт створюють власні «проекти». Проект – це, буквально, «кинутий вперед», але яким чином? Засобами технологій, здебільшого психоделічних, що дають можливість трансформувати світ у контексті серійності. Серійність, серія, колекція стають обов'язковою прикметою реальності – не одна модель, а 10, 40, 70, 100 і більше. Виникає навіть номінація «колекція мікс».

Інсталяція – просторові артефакти, що мають чітко визначену зображальну мову, доносять певну інформацію, проте асоціативно це є зондування підсвідомого. Так розгортається поле створення образу – не прямо, не комунікативно (хоча комунікації задіяні), а асоціативно, на рівні підсвідомого, на рівні занурення в «Его», в «Суперего», за З. Фрейдом. Проста матриця «Его», за Фрейдом, де «Я» розчленовується по вертикалі, а водночас існують підсвідоме або те «Я», що існує на рівні неудосягнутих, нерелекторних

уподобань, знань, почуттів; «Я» буденне звичайне, що існує «тут» і має цілком натуральну структуру, і «Суперего», що вимірює вчинки «Я».

М. Дюшан перевів реальність предметну в реальність мистецьку. Він назвав це словом «реді-мейд» – готовий до споживання. Реді-мейди – предмети, «вирвані» з буденного контексту, які утворюють інсталяції, стають предметами – артефактами культури. Це не зображення та не усталений код культурних комунікацій, а хиткий код, який несе в собі свавілля, хиткий спосіб презентації, презентує неусталену реальність. Набагато раніше цей код був відкритий в театрі. Театральність реді-мейдів не викликає сумніву.

Виникає нова реальність, яка виглядає достатньо класично. Це оп-арт, на відміну від поп-арту, масового мистецтва, мистецтва низу, мистецтва натовпу – візуальне мистецтво. Ешер та інші художники перетворюють ілюзії, візуальну реальність на певну самодостатню естетичну гру. Це вже дизайн суто візуальний. Тобто «візуальне мистецтво» – це термін постмодерної культури, адже візуалізація замінює репрезентацію. Якщо репрезентація – це тілесна ідентифікація «Я» і «Ти», синтетична ідентифікація, то візуалізація – це ідентифікація часткова, коли ми можемо помилитися, можемо бачити під іншим кутом зору несправжню реальність.

У роботі Е. Уорхола «Банки супа Кембел» намальовані 32 банки, але це фотореальність – серійність. Ви ідентифікуєте себе з банкою і вам здається, що це вас поставили один на одного. Так люди живуть у багатоповерхових будинках, так структурують людську свідомість, де є горизонтальний і вертикальний дискурс, так вас «консервують», «споживають». Вашому «Его» ненів'язливо присвоюють місце консервів у банці і вже нема чим дихати, але це є спокуса тотального психоделічного дизайну.

Можна вважати, що це кінець мистецтва, кінець культури, але за кожним кінцем починається щось нове. ХХІ століття пройшло етап ешелонного консервного плюралізму, коли Джоконда (зроблена з нетрадиційних матеріалів – квасолі, соусу тощо) так само, як ці консервні банки, розмножена і поставлена рядами, утворює серійну реальність. Мона Ліза поставлена на конвеєр. Добре це чи погано, але все свідчить, що ця маніфестація достатньо автентична. Можна сказати, що оп-арт – це такий коридор, таке буття, де ілюзія заводить в глухий кут небуття, але все ж таки створює гру, розвагу, розкіш візуальних інсталяцій.

Поряд із зображальними інсталяціями існують інсталяції техногенні: роботи, що рухаються, скульптури техноморфного світу тощо. Це вже арт-діяльність, реальність пластична, архітектурна, більше того, середовищна. Так, макет Рейхстагу, упакований у вигляді предмета буденного життя, виглядає як інсталяція. Рейхстаг як символ фашизму можна «перенести» в целофановому пакетуку і прищепити до свідомості суб'єкта в будь-якій частині земної кулі.

Модельєри, художники-дизайнери одягу також не оминули інсталяційних елементів, особливо японська школа дизайну. Рей Ковакубо, Ісей Міяке, які живуть зараз у Парижі, створюють сучасні інсталяції на тілі людини, працюють з манекенами, що слугують репрезентантами тіла людини. Модельєри працюють в просторі обмотування, упаковування, підвішування, що утворює інсталяційний код. Чи можна сказати, що це високе шитво? Можна: шитво – як дизайн, високе – як психоделічний дизайн. Адже це вже дизайн, який стає психоробленням.

Інсталяція перетворюється на перформанс. Приміром, на фото зображено два пам'ятники: два чоловіки привезли по машині цегли, один – червоної, ін-

ший – білої (на фото показано, як робітники розвантажують цю цеглу). Далі з цегли виготовляються два п'єдестали, потім на фото видно, як робітники підставляють до цих п'єдесталів дві драбини – червону і білу. Двоє чоловіків підіймаються наверх, підіймають руки і «стають» пам'ятниками та ще махають руками один одному. Геніальна презентація. Її театральна сценічність вражає своєю надією «стати пам'ятником» тут і тепер. Хіба цим не займається театр протягом свого тисячолітнього існування? Зараз ніхто не хоче чекати смерті, щоб стати пам'ятником. Можна стати пам'ятником за власне життя.

Перформанс стає дуже гострим засобом презентації. Якщо все – на продаж, то все є театр. Театралізація стає жестуально-репрезентативним актом часовості культури, яка потрапляє в обійми цієї часовості. Так, одна жінка зробила дивний перформанс. Вона одягла дерев'яний ящик на свої груди, створила два отвори, два входи з рукавами: ви можете туди засунути руки і ощупати її оголені груди. Вона ходила вулицями Германії і демонструвала свою «жіночність». Це арт-мистецтво, психоделічний дизайн. Це й містеріальні реалії, коли містерія, або культ, занурення у підсвідоме, садомазохізм стають образонавіюванням. Мистецтво інтерпретації в постмодернізмі стає головним, сам світ розуміється як інтерпретація.

Значну роль у соціальному функціонуванні сучасного мистецтва в цілому, і особливо театру відіграє інститут посередників (критика, засоби масової комунікації, реклама, театральна громадськість та ін.), що забезпечує всебічно і функціонально потрібну відносну стабільність діяльності театру, його статус, престиж і перспективність буття та виконання ним головних функцій.

Трансформаційний процес, що супроводжується різким скороченням фінансування театру, виводить на одне із перших, а часто і на визначальне місце, два типи відносин: театр – держава, театр – місцева влада та суспільно-інвестиційні (комерційні, благодійницькі та ін.) відносини матеріально-фінансового виживання [див.: 2].

Воднораз театр як носій специфічної театральної-художньої культури забезпечує своє функціонування не лише художньо-естетичними засобами, а й використовує здобутки моральної, організаційної, управлінської культури.

Театр сприяє налагодженню соціальних процесів у тому разі, коли він є промоутером інновацій у культурі, піднімаючи публіку до свого художнього і соціально-культурного рівня, відтворює і формує творчий потенціал суспільства. Тому на особливу увагу заслуговують норми і цінності театру як соціокультурного інституту, бо вони «становлять цю систему, розподіляють функції і регулюють взаємодію соціальних утворень та індивідів таким чином, щоб реалізувати властиву їм взаємозалежність як основу їхнього буття» [1, 54].

Специфічна система цінностей і норм театру як соціального інституту базується на художньо-соціальній цінності вистави – як носієві нового художнього бачення і розуміння дійсності, на меті, досягненню якої підпорядковуються всі інші цінності і норми. Утвердженню художньої ідеї вистави значною мірою сприяють творчий метод і концепція художнього керівника чи режисера, що формується на основі певного естетичного і соціального ідеалу. Структурується певна система театральних цінностей і норм у межах двох організацій: «офіційної» – театру, театального колективу і «неофіційної», недержавної, громадської організації – Спілки театральних діячів.

Важливою складовою головної цінності театру є творча майстерність, рівень якої дозволяє йому зайняти бажане престижне місце в театральному житті,

що можливе на основі іншої цінності – «соціально-художнього визнання». Саме визнання творчості дозволяє митцеві утвердитися у соціально-культурній меті своєї діяльності, здобутті престижу, який у мистецькій сфері має свої особливості і повинен постійно підтримуватися.

Естетична реальність сценічної культури ХХ століття демонструє провідну тенденцію формування сценічних практик – людиновимірність, яка синтезує і репрезентує через стильові парадигми певні світоглядні орієнтації, іноді протилежні за своїм змістом. З людиновимірністю пов'язане й їхнє розмаїття. Серед них є й такі, яким серед інших належить домінуюче місце. Всі вони відтворюють різні підходи до буття: від ідеалізації світу людини, надреальності і небуття до оспівування підсвідомого або елементарного, канонізованого як еталон краси.

Світоглядно-стильова варіативність культури ХХ століття стала проявом легалізації статусу суб'єктивності, який знаходить своє підтвердження в художній реальності автора, максимально «нереалізованій» театральній реальності. Саме у такому напрямі розвивається мистецтво постмодерну, в якому суб'єктивізм виявляє себе як здатність до світовідчуття, іронічно забарвленого (О. Соболь), автохтонного процесу, не обмеженого зовнішніми факторами. Суб'єктивізм постмодерну – це індивідуальний досвід, представлений у вигляді своєрідної щоденної практики існування самого себе. Зорієнтованість на щоденність зближує постмодернізм із масовою культурою, яка пропонує альтернативний проект художнього відтворення буття, доступного для сприйняття «одномірної» людини – людини-маси (Д. Ортега-і-Гассет).

Протиставлення в елітному та масовому мистецтві різних підходів до художньої реальності наприкінці ХХ століття трансформувалося у взаємопроникнення, яке яскраво демонструє авангардизм.

Усе це сприяло розширенню сценічної мови, а зорієнтованість на концептуальну драму надала театру ознак авторського, самодостатнього естетизму. Способи повідомлення глядачеві власної інформації є різними: шляхом зміни жанру твору, вільного тлумачення його тексту, створення «іншої реальності», протилежної до першоджерела, включення віршів, міні-сюжетів, монологів, пісень, пантоміми, у виставах – режисерських роздумах, розщепленням сценічного героя на декількох персонажів тощо.

Отже, вистави у просторі арт-практик побудовані на принципах естетизації зображального світу. Перформанс, інсталяція, енвайронмент, інші мистецькі практики є певним «відчуженим» сценізмом у зображальному просторі фото-, відео- та медіа-технологій.

Література

1. Безгін І. Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І.Д. Безгін, О.М. Семашко, В. І. Ковтуненко. – К. : Наука, 2002. – Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. – 336 с.
2. Дмитриевский В. Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики / В. Н. Дмитриевский. – М. : Наука, 2001. – 176 с.
3. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века [под ред. В.В. Бычкова]. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
4. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.