

ХРОНІКА

Вавшко Ірина Василівна,
магістрант Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
e-mail: irinavavshko@mail.ru

"КРАЩЕ ОДИН РАЗ ПОБАЧИТИ, НІЖ СТО РАЗІВ ПОЧУТИ"

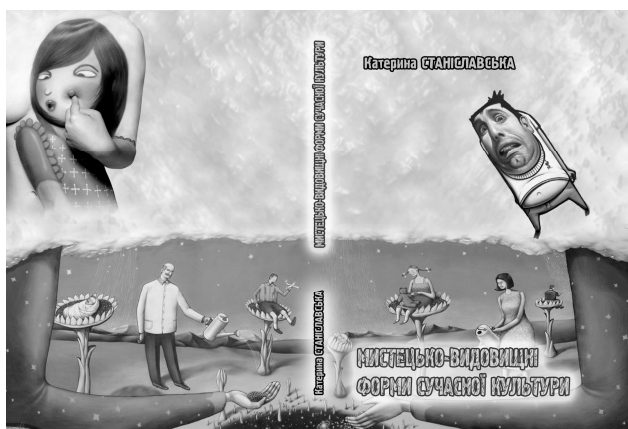
Рецензія на монографію: *Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 320 с.: іл.*

Вавшко Ірина Васильевна, магістрант Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

"Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать"

Vavshko Iryna, a Master's Degree Student of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

"Words are but wind, but seeing is believing"



Приказка, винесена у назву публікації, вдало характеризує значення візуальної складової у нашому житті й особливо в сучасному мистецтві. Дійсно, вибаглива публіка зазвичай потребує "хліба та видовищ". Живучи у такому строкатому світі, вкрай перенасиченому різноманітними візуальними формами різного напрямку, форми та змісту, стало фактично неможливо їх уникати. Навпаки, виникає потреба в поясненні, визначенні, класифікації видовищних явищ, що є невід'ємною складовою не лише нашого життя, але й сучасного мистецько-культурологічного процесу. Саме аналізу та систематизації видовищної компоненти у мистецтві ХХ–ХХІ століть присвячене дослідження Катерини Станіславської "Мистецько-видовищні форми сучасної культури", актуальність якого є беззаперечною.

Не зважаючи на широку розповсюдженість останнім часом мистецько-видовищних форм та жанрів, вони лише поступово починають входити у коло досліджень науковців. Враховуючи специфіку матеріалу, основний масив інформації, що нас цікавить, ми черпаємо зазвичай з інтернет-ресурсів, словникових видань, поодиноких статей з означеної проблематики. Спеціальних досліджень, що присвячувалися би цим відносно новим явищам у вітчизняному культурному просторі, фактично не існує. Саме тому надзвичайно важливою була поява

монографії К. Станіславської, де систематизовано найпоширеніші явища так званого візуального мистецтва, на конкретних прикладах розглянуто та проаналізовано їх генезу, види, зміст, умови функціонування. Дослідниця дає власне визначення мюзиклу, екранній культурі тощо. Атрибуція таких феноменів, як "флешмоб", "боді-арт", "відеогра", "пісочна анімація" та ін. як саме мистецьких явищ, безумовно, вказує на новизну роботи. Новий предмет дослідження завжди викликає питання, подекуди сумніви, заперечення, проте саме в дискусіях часто пізнається істина. Отже, зробимо невеличкий екскурс сторінками монографії.

У вступі, розмірковуючи на тему "модернізм та постмодернізм" як два основні періоди у мистецтві ХХ століття, К. Станіславська наводить визначення, характерні ознаки та порівняння складних явищ, що в процесі існування призвели до появи нових мистецьких форм кінця ХХ – початку ХХІ століть. Автор дотримується однієї позиції без наведення інших версій – наприклад, щодо хронологічних рамок і власне визначень модернізму та постмодернізму. Вже у першому реченні (с. 9) наявне твердження про те, що сучасне мистецтво поділяється на модернізм та постмодернізм (можливо, варто було б додати, що паралельно існують зразки неокласицизму, неоромантизму і т. ін.). Не виникає сумніву, що дослідниця знайома з іншими точками зору –окрім того, що модернізмом називають "сукупність художніх напрямів у мистецтві останньої третини ХІХ – середини ХХ століття" (с. 9), існує, зокрема, думка Ю. Хабермаса, який вважає, що модернізм починається ще з епохи Просвітництва [2]. Щодо постмодернізму – тут взагалі конкретне адекватне визначення важко сформулювати. Відомо, що мистецький твір (явище) можна назвати постмодерністичним, якщо він демонструє мінімум три з існуючих ознак ПМ (наприклад, іронія, колаж, звернення до класичного сюжету тощо). До наведених К. Станіславською основних ознак постмодернізму можна було б додати такі, як "смерть автора" та свобода від конкретних жанрових зобов'язань.

У першому розділі "Мистецько-видовищні форми сучасного образотворчого мистецтва" доволі детально аналізується жанр інсталяції –проводиться історичний екскурс, визначаються види інсталяцій (світлотіньова, інтерактивна, відеоінсталяція, тотальна інсталяція), наводяться численні яскраві зразки. Проаналізовано розвиток жанру, його видовищна спрямованість, що пройшла шлях від суто візуальної. Інсталяція детально розглядається на прикладі творчості російського художника Іллі Кабакова.

У другому розділі доступно й лаконічно висвітлюються "тілесні форми постмодернізму" (визначення автора), зокрема хепенінг, перформанс, практики боді-арту. Особливо ретельно описане популярне сьогодні явище – флешмоб (на с. 66 наводиться дванадцять його різновидів). На думку автора, флешмоб є сучасним втіленням традиції акціонізму – мистецтва дії (тобто, хепенінга, перформанса, акції) – власне, тому він і "опинився" у цьому розділі, поряд з "тілесними" формами. Практика флешмобу дійсно є надзвичайно актуальною, як можливість яскраво виразити та зобразити різні емоції, думки, певну хвилюючу проблему тощо. Оскільки чи не щодня з екрану телевізора, з інтернету дізнаємося про нові й нові його варіанти, то подана у розділі інформація може бути особливо корисною для організаторів флешмобів та їх учасників.

Третій розділ "Мистецько-видовищні форми сучасного стріт-арту" присвячений виключно графіті як одному з найяскравіших жанрів вуличного мистецтва (с. 81). К. Станіславська здійснює послідовний історичний екскурс розвитку мистецтва графіті в різних країнах світу, в тому числі в Україні. Автор наводить типи класифікацій за різними дослідницькими версіями (за жанровими та гендерними ознаками, за змістом, тематикою та ін.). Визначає особливості (типові риси) графіті: наявність мети, соціальна обумовленість, інформативність, технологічне розмаїття. Читач дізнається про найвідоміші типи графіті: трафаретне, реверсивне, рисоване, світлове, в'язане; дізнається про різницю між графіті та муралізмом (настінний розпис). Особливо цікавий цей розділ для тих, хто захоплюється або ж сам практикує у створенні графіті. Та й "теоретикам" даний матеріал стане у нагоді: ознайомившись з детально систематизованим матеріалом, маєш можливість не лише спостерігати за розписами міста, але й охарактеризувати той чи інший малюнок.

Наймасштабнішим не лише за обсягом, але й за кількістю обраного матеріалу та власне проблематикою є четвертий розділ – "Сценічні мистецько-видовищні форми". На початку розділу йдеться про жанри інструментального та хорового театру в сучасному мистецькому просторі; автор наводить найяскравіші прізвища та твори (умовно – від Йозефа Гайдна до Сергія Зажитька). Втім, саме цей розділ спонукає до запитань. Чи можемо ми вважати класикоромантичну традицію родоначальницею інструментального театру? Звернемося до визначення жанру. Дослідник В. Петров пропонує наступне визначення "інструментального театру": "Инструментальный театр – жанр, произведения которого предназначены для сценической реализации, совмещающей музыкальные и театральные приемы, несут слуховую и визуальную/вербальную информацию, имеют конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи" [1, 13]. Тож чи доцільно, наприклад, відносити емоційно-екзальтовану гру Ференца Ліста або величезну колону оркестрантів, які виконували "Фантастичну симфонію" Гектора Берліоза, саме до інструментального театру? Адже твір виконувався і в інших – "не театральних", звичних для симфонії умовах. На нашу думку, інструментальний театр – явище скоріше ХХ століття. Виникає потреба детальніше проаналізувати терміни театральність та видовищність як нетотожні поняття. Вперше, наскільки нам відомо, до видовищних форм належить і явище "хорового театру". Чи не має тут місця підміна понять – напрям (с. 142) та форма (с. 143)? Якщо інструментальний театр визначається як жанр, чи можна хоровий театр назвати явищем жанрового рівня? Наведена порівняльна таблиця традиційного хору та хорового театру (с. 150), критерії сценічного освоєння тощо, знову ж таки провокують питання нерівнозначності понять театральність та видовищність (чи можна віднести до хорового театру відповідні сцени з опер, особливо в сучасних постановках, що зазвичай рясніють різного роду видовищними елементами?)

Звертаючись у тому ж самому розділі до жанру мюзиклу, К. Станіславська торкається проблеми термінології і не лише аналізує ряд існуючих визначень мюзиклу, але й, виходячи з плюсів та мінусів кожного з варіантів, пропонує власне (с. 172), а також піднімає питання наукової коректності у підході до ви-

значення жанру. Дослідниця вводить термін мюзикл-опера (с. 160), яким об'єднує такі поняття, як фолк-рок-опера, сучасна опера, естрадна опера, шансон-опера та рок-мюзикл як "сценічний жанр, що поєднує естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті (с. 160). Додамо принагідно: у рок-опері має бути присутнім як мінімум відповідний інструментарій, що не є обов'язковим для мюзиклу. Окремо аналізується проблема етичної складової тлумачення євангельського сюжету у відомій широкому загалу рок-опері "Ісус Христос – Суперзірка" та роздуми про жанр вистави "Cats" Е. Ллойда Уеббера.

До сценічних форм у монографії віднесено й мистецтво цирку – подано аналіз еволюції циркових вистав від суто розважальних до професійних театралізованих. Автор наводить жанрову систему цирку (вісім основних жанрів), формулює мету, змістові пріоритети, функції та причини популярності даного феномена, вказує також на типи циркових вистав. К. Станіславська доводить, що цирк – не просто видовище, а саме видовищне мистецтво. І знову ж таки, стикаємося з проблемою співвідношення театральності та видовищності. Особливо це стосується підрозділу 4.3.3. "Театралізація цирку як новітнє мистецько-видовищне явище кінця ХХ – початку ХХІ століття" (про вплив театру на циркову виставу та ознаки театралізації циркового дійства). Безперечно, вплив театру на циркове мистецтво має місце, особливо коли до справи підходять професійні режисери-постановники і вистава має сюжетну лінію. Основною відмінністю між театром та циркум автор називає подолання небезпеки – фактор, що присутній у цирковій виставі і відсутній у театрі. Проте фактор співпереживання (інколи страху) присутній в обох випадках. Спостерігаючи за складним акробатичним трюком, ми не просто захоплюємось, а й хвилюємось за того чи іншого артиста. Хіба не те ж саме в театрі, коли глядачі спостерігають за долею персонажів, переживаючи ті ж емоції, тільки в іншому ключі? Дозволимо собі частково не погодитися і з тезою про те, що "циркове дійство цілком може розглядатися як театральне" (с. 195). Все ж таки театр, навіть якщо це постмодерністичний театр, несе в собі естетично-просвітницьку функцію, спонукаючи глядача до певних роздумів, розкриваючи якусь конкретну проблему – навіть через видовище, – в той час як цирк, у першу чергу, виконує розважальну функцію.

Як припущення, до сценічних видовищних форм певною мірою можна віднести і жанр сучасного концерту (зокрема, рок-концерту, який, окрім музичної складової, так чи інакше орієнтований на видовище). Частково дослідниця торкається цього питання у підрозділі 4.2.5. ("Естрадне шоу та ревію"). Проте тут розглядаються концерти на "великій сцені у великому залі" (с. 168) – без урахування, скажімо, стадійних концертів, дуже часто із залученням різного роду світлових, звукових та інших ефектів.

Особливо наближеним до сучасності, у зв'язку зі стрімким розвитком комп'ютерних та телевізійних технологій, є п'ятий розділ – "Екранні мистецько-видовищні форми". Так звану "екранну культуру" маємо змогу спостерігати, не виходячи з дому – з екранів моніторів та телевізорів. Автор проводить паралель з окремими сценічними жанрами (висвітленими у попередньому розділі), виділяючи театральні жанри на екрані та окреслюючи два рівні їх взаємодії – репродуктивний

(трансляція й адаптація) і продуктивний (екранізація та оригінальна екранна форма), з детальним описом їх особливостей. І знов-таки: якщо трансляцію оперного спектаклю або симфонічного концерту вважати мистецько-видовищною формою, то чи можемо ми віднести оперу (особливо сучасні постановки) або, наприклад, концерт симфонічної музики (який ми "бачимо" і в концертній залі) до цих форм? Чи впливає відсутність екрану на цю класифікацію?

Як мистецькі форми, у якості зразка представлені музичний відеокліп та рекламний ролик (звичайно, це не "зневажає" інші тележанри, адже екранних форм на сьогодні є безліч). Особливо цікавий погляд на відео-гру як мистецько-видовищну екранну форму. Думки автора про спільні риси явища гри та мистецтва (с. 248) досить точно збігаються з ідеями праці Йогана Хейзінги "Номо Ludens" – звичайно, дослідниця знайома з цією працею (на жаль, відсутньою у списку використаних джерел). К. Станіславська розвиває актуальну на сьогодні думку про те, що комп'ютерна гра – важливий мистецький жанр (с. 261).

Завершує розділ і монографію в цілому опис відносно нового явища – пісочної анімації (пісочна мультиплікація та пісочне шоу), термін вперше введений до наукового обігу.

Питання, що залишаються після знайомства з монографією без відповіді: наведені приклади (досліджувані явища) – це мистецькі форми, напрями чи мистецькі жанри? Тотожні ці поняття чи між ними є різниця (і власне яка?).

Монографія Катерини Станіславської є важливим культурологічним дослідженням, адже автором вперше зібрані у ціле найрозповсюдженіші видовищні форми сучасного мистецтва. Дослідження заявлене як наукове, але водночас написане доступною, легкою, яскравою літературною мовою і може бути цікавим як для тих, хто професійно займається мистецтвом, так і для любителів. Вражає велика кількість опрацьованого матеріалу (як джерел, так і прикладів). Домінування параметричного типу подачі матеріалу наводить на думку про те, що дослідження виконує функцію посібника, де в невеликому обсязі, досить лаконічно і водночас детально описуються обрані явища, наводяться яскраві приклади – як вербально, так і наочно. У підборі ілюстративного матеріалу спостерігається певна нерівномірність: найбільше вміщено зразків інсталяцій, графіті, декілька боді-арту, інструментального театру та цирку, в той же час відсутні фото флешмобів, театральних (мюзикл, оперета, рок-опера) та екранних форм (наприклад, заставка відеогри, кадр з кліпу тощо).

Дуже доречно було б зробити алфавітний покажчик як досліджуваних явищ (мистецьких форм), так і персоналій, яких дуже багато зустрічається на сторінках книги. Левову частку використаних джерел (список нараховує 287 позицій) складають електронні ресурси, зважаючи на специфіку обраного матеріалу – це дає змогу, при бажанні, одразу зануритися у той чи інший інтернет-ресурс. Окрему увагу привертає доволі епатажна обкладинка (автор колажу не вказаний) – інтерес до змісту книги виникає миттєво.

Безумовно, систематизація та аналіз сучасних мистецьких форм є надзвичайно важливим та актуальним завданням. Монографія Катерини Станіславської є однією з перших і, безперечно, вдалих таких спроб.