

статті – дати «рабочее» определение терминов мифологема и архетип. Автор исследует мифологему Хаоса и ее интерпретацию в древнегреческой культуре. Методы, которые при этом использованы: компаративный, структурный и метод архетипного анализа. Основным результатом исследования является доказательство того, что мифологема Хаоса как культурный феномен присутствует даже в мифологических и философско-эстетических системах, где собственно Хаос не упоминают. Последний рассматривается как амбивалентная, одновременно созидательная и разрушительная сила. Автор также демонстрирует специфику художественной интерпретации мифологема в древнегреческом театре.

Ключевые слова: мифологема, Хаос, интерпретация, архетип, архаика, мифопоэтика.

Volinets A. A. The interpretation of chaos mythologeme in the aesthetics of ancient greece.

The article dwells on one of such basic ontological world-making power as Chaos. One of the noticeable tendency of modern esthetic is active penetration into its sphere of notions which represent deep layers of human psyche and sources of artistic self-expression. One of such notions is the «mythologeme». The increasing interest in myth leads to the quite free use of main terms and notions of theoretical mythology. Thus one of aims of the article is to give a «working» definition to the terms mythologeme and archetype. The author researches the mythologeme of Chaos and its interpretation in the Ancient Greek culture. The main methods used are the comparative, the structural, the archetypal analysis. The main result of the research is that the mythologeme of Chaos as the cultural phenomenon is represented even in the mythological and esthetical-philosophical systems where the Chaos itself is not named and seen as the ambivalent, both creative and destructive force. The author also shows the artistic interpretation of the mythologeme in the Ancient Greek theatre.

Keywords: mythologeme, Chaos, interpretation, archetype, archaics, mythopoema.

Калузьська В. О.

ВИДОВИЩНІ ВИМІРИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

У статті визначено генеалогію естрадного мистецтва в контексті видовищної культури; вказано, що, поняття «естрада» походить від слова «поміст», адже специфікація естрадного мистецтва пов'язана з культурно-історичними реаліями країни, де воно набуває особливих ознак.

Ключові слова: культура, естрада, сцена, театральність, видовище.

Естрада як феномен видовищної культури в цілому ще мало вивчена. У дослідженнях Ю. Айзеншпіса, О. Баташева І. Васілітіної, М. Поплавський та інших естрада визначається переважно як самодостатній мистецький феномен.

Мета статті – визначити генеалогічні чинники естрадного мистецтва як феномену культури.

Мистецтво естради походить з давніх часів і має тривалу історію розвитку. Проте про естраду говорять як про мистецтво досить пізно, починаючи з XIX-XX століття, коли естрада набуває інституалізованих форм свого розвитку. Очевидним є те, що не можна зрозуміти видовищний контекст естрадного мистецтва в його масовому вимірі або у вимірі вже такого пізнього феномену, як масова культура. Тому варто визначити хоча б коротко основні принципи, а також структурні елементи здійснення видовища, які так чи інакше можна пов'язати з естрадою.

Генеалогічно поняття «естрада» походить від слова підміст, тобто поверхня, піднята над землею. Йдеться про те, що таке визначення є онтологічно означеним і стає характеристикою саме просторової структурності естради як виду видовищного мистецтва. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» естрада визначається як сцена для виступу акторів, музикантів, співаків, промовців і таке інше. Це і музично-драматичне мистецтво, що пов'язане з виконанням невеликих творів [1, 267].

Отже, такий підхід, який характеризує саме таку форму і водночас бурлеск, зміну номерів, приваблює глядачів на певний час. Це не давньогрецька драма, яку інколи грали дві доби. Це мобільний, динамічний жанр, який відбувався в просторі дуже різних культур. Відбувався саме як мистецтво імпровізації, мистецтво бродячих гістригонів, наприклад, у Середньовіччі. Це мистецтво інституалізується в завершеній, усталеній формі феномену, який ми називаємо естрада, досить і досить пізно.

Проте можна повернутися до самої еволюції видовищних видів мистецтв, яка починається ще з поганських поклонінь деревам та танців навколо кущів, звертання до озер, звертання до води, де сценою була не естрада, а маленькі земельні площі. Знову ж таки площі, а не пагорби, де люди могли зібратися і виконати ті ритуальні дії, які характеризують саме язичницький тип ставлення до світу.

Згодом естрада або театр, якщо вже їх поєднувати, все більше і більше шукають собі домітку. І виникає згодом також багато теоретичних інтерпретацій, що таке естрада і що таке театр. Як відомо, в західній літературі естрада не є всезагальним уособлюючим жанром,

який розуміється як єдність всіх видів короткострокового видовища на піднятих «естрадах» або на підмостках. Мистецтво піднятих (відкритих) підмостків – так найчастіше характеризують естраду. Так її характеризує, зокрема, С. Клітін – теоретик з історії естради [2]. Але важливо зазначити, що сама «відкритість» ще не говорить про те, що естрада була відкрита на всі сторони. Це лише вистава просто неба, де була сцена, яка розташовувалася тільки на свіжому повітрі.

Якщо ми звернемося до досить виваженої дефініції сцени, а це його запропонували два автори – В. Проскуряков і Б. Гой, які займаються проблемою театральної сцени. На їх думку, сцена – це частина простору в будинку театру або місце, на якому відбуваються вистави. Також спеціально обладнаний майданчик перед місцями для глядачів, на якому виступають актори. Розрізняють типи:

- глибинна сцена – простір ігрового майданчика, віддаленого від залу порталом і розвинутий в глибину від нього;
- сцена-коробка – замкнутий простір будинку театру, відкритий у зал для глядачів з прорізом в портал сцени;
- колосникова сцена – сцена, обладнана колосниковим підйомом декорацій, завіс софітного освітлення (найчастіше використовується в комплексі з глибинною сценою);
- портальна сцена – сцена, відділена від глядацького центру порталом, переважно глибинна колосникова сцена;
- тристороння сцена – ігровий простір, оточений з трьох боків глядачами;
- каліперна сцена – ігровий простір, розвинений не лише в глибину та вперед стосовно порталом, але і в бокові частини сцени (каліпери);
- комбінована сцена – ігровий майданчик, відділений від залу порталом і водночас розвинутий у зал з глядачами великим просценіумом (європейський тип поєднання сцени-коробки і тристоронньої сцени);
- сцена-арена – ігровий простір, оточений з усіх боків глядачами;
- панорамна (кільцева) сцена – ігровий простір, що оточує глядачів з усіх боків у вигляді кільця або підкови;
- сцена-подіум – майданчик, піднятий над землею чи підлогою для виконавців вистав;
- симультанна сцена – ігровий простір у вигляді довільно розташованих майданчиків, що можуть не мати меж між глядацькими місцями [4, 10-11].

Можна стверджувати, що такий толерантний, типологічний, структурний механізм визначення сцени є суто архітектурним. Тут визначається портал – передня частина, визначається відношення глядачів до самої площини сцени і в меншій мірі характеризується тип огляду. Звичайно, визначається симультанна сцена – це сцена пов’язана з архаїчними культовими видовищами. Визначається сцена як сцена кільцева або панорамна. Але просценіум або передня частина від червоної лінії від сцени в бік залу, або простір між рампою і завісою в певній мірі не додається.

Але саме ця частина в естраді стає найбільш дієвим простором. Саме тут відбувається контакт комуні канта – того, хто веде подію, хто бере на себе левову частку спілкування із залом, з глядачами. Якщо говорити про еволюцію просторових сценічних реалій естради, то вона все більше і більше стискається до ось цього вузького проміжного простору між глядачем і актором, сценою, яка зветься просценіумом. Саме тут, на цій авансцені можна побачити широко відомі блискучі екзерсиси, весь набір естрадних номерів або монтажу атракціонів, за С. Ейзенштейном, саме естрадного типу, який, з одного боку, намагається елімінувати, тобто усунути фізичний простір між просценіумом і глядачем (глядач буквально ототожнює себе з комунікантом, ведучим, а з іншого боку, усунути саму сцену.

Цей феномен усунення сцени в західній культурі визначився тим, що тут в більшості мистецтво естради почали розглядати структурно, диференційно. Також розпочали розглядати ті жанри, які виникли в естраді вже наприкінці XIX – на початку XX століття. Так, на Заході прийнято говорити про дивертисменти, про мюзікхоллом, про оперету, про типи естради кабаре, про театри кабаре, про установи, які пов’язані з побутом: паби, корчму, трактир та ін. Все це входить в народний побут, простір повсякдення, а також говорить про ті жанрові елементи, які стають вже елементами сучасних мультимедійних технологій, пов’язаних з шоу-бізнесом і ін.

Тобто сама по собі диференційна структура естрадного мистецтва важлива і потрібна. І ми її будемо визначати саме в контексті формування масовості як специфічного феномена естради. Але не вона є домінантною. Вона є культурно-історичним типом домінанти тієї чи іншої частини естрадного мистецтва: вокального, хореографії, імпровізації, клоунади, мистецтва, пов’язане з жонгливанням і іншими реаліями, які так чи інакше охоплюють собою естраду як вид мистецтва.

Але важливо зазначити, що сама масовість має свою специфіку в естраді як певна форма публічності спілкування. Його подієва

реальність концентрується на сцені або на авансцені, де і відбувається найгостріший, найбільш дієвий або подієвий діалог глядача і ведучого. А це найчастіше той актор естради, який бере на себе функцію ідентифікатора, що дозволяє ідентифікувати всі естрадні номери за подобою глядача, а це дає можливість тотальної єдності всіх в одному видовищі. Тобто це вже естрадний тип видовища як видовище на межі. Він є більш архаїчним, ніж театр. Архаїчний у тому розумінні, що театр більш інституалізований, він ніби «відгородився» від глядача рампою, порталними рамками, конфігураціями, де сцена має бокові входи, має завісу попереду, а інколи залишає глядача сам на сам або з задником, або з тією завісою, яка існує перед рампою.

Тобто можна зрозуміти, що сам по собі естрадний бурлеск, естрадний динамічний простір здійснення монтажу коротких номерів – це та реальність, яка походить від давніх часів, походить від імпровізації на площі, від містерії, навіть від тих театральних містеріальних форм, які здійснювалися в храмі. Про це забувають, але танцювали в храмах, за визначенням театральних діячів і теоретиків театру, аж до XVIII століття.

Можна стверджувати, що синтез хореографії, вокалу і синтез, який пов'язував людину з іншим світом, тобто з світом абсолюту (він може бути яким завгодно: християнським абсолютом, єврейським абсолютом та ін., міг бути поганським, китайським), диктував свої форми і жанрові структури, які давали можливість здійснення видовища. Так, наприклад, театр ляльок є універсальною моделлю світобудови, яка починається ще з Платона. Але театр тіней, театр ляльок Китаю, театр Но, який широко використовує маски в Японії – це зовсім інша реальність.

Отже, видовище – це система суб'єктно-суб'єктних відносин. Це система, де один суб'єкт – носій події – ідентифікує або стає ідентифікатором всіх героїв цієї події з глядачем. Глядач теж універсалізується і сприймається як маса, як нерефлектуючий, колективний, активно задіяний в події елемент або структурна частина цієї події. Грають не актори в естраді, грають глядачі, грають ті, хто прийшов дивитися на естраду. Цей первинний синкретизм на естраді є головнішим. Єдине, чим він відрізняється від архаїчного – це тим, що збільшується посередництво, яке має свою структурно зазначену просторову реальність просценіуму, на якому розбудовується саме це диво єднання з усім світом у світі події.

Всі події розраховані на надзвичайно короткий хронометраж, який нараховує одну-дві хвилини у того ж Райкіна і інших діячів естради. А інколи цей хронометраж розтягнутий і перетворений на своєрідну

модель світу, яка відома ще з часів народної культури, етнокультури як образ вічності.

Колись Лесь Курбас сказав, що український театр почався з хати, він був абсолютно правий [103]. Хата, церкви, майдани, площі, підняті підмостки в Давній Греції, які могли стояти перед храмами або перед ярмарковими видовищами, які інколи тримали на плечах декілька людей, ставали тим світом, тим надсвітом, в якому розбудовувалася подія. Люди не могли втримати на плечах довго це видовище, тому хронометражем подій на сцені був дуже коротким. Але не ця обставина характеризує еволюцію естрадного мистецтва. Її характеризує феномен публічності, масовості, який тяжіє до камерності відносин. До відносин, які стають «хатніми»: тяжіють до хати, тяжіють до домівки, де люди збиралися в підвальчиках, пабах, в кабаках. Збиралися в клубах, збиралися в різних не широко ангажованих і не широко рекламованих формах інституалізації видовища. Це видовище мало характер інколи народних форм існування, а інколи було пов'язане з тим, хто утримував цей заклад. Це міг бути кабар'єр: той лідер клубу, який ставав хазяїном «Ша Нуар» у Франції, того ж відомого «Мулен-Руж».

Естрада в її специфічних формах має дуже гострі і досить чіткі форми того ведучого, який утворює єдину масу. Це маса тих, хто грає, маса тих, хто слухає або бачить як єдине ціле. Тому масове мистецтво в формах естради теж має своє визначення. Воно набуває специфічних ознак. Більше того, естрадна культура в масових формах стає специфічно означеною, естрадно означеною, естрадно сценічною, стає тим естрадним полісценізмом, який розгортається в межах різних сцен. Це не видовище тут і зараз, де є безпосередній контакт глядача і акторів на сцені, а і видовище в мас-медіа, на екрані телебачення або в інших формах презентації інформації, де цей контакт є суто візуальним, але він зберігає всі властивості камерних малих форм публічного спілкування.

Можна говорити про протоестраду, естраду в широкому розумінні як форму публічності і масового самодійснення видовища, яка включає в себе гострий монтаж атракціонів, короткі видовищні форми, буфонаду та експресивний тип демонстрації номерів. Це естрада специфікована, яка вже має свою структуру, яка має свої установи або певні культурно-історичні домінанти.

Як відомо, вони починалися з естради, яка адаптувала в собі народні коріння. Це балаган, райок, панорама. Це і етнокультурні форми розважання, пов'язані з гастрономічною частиною естрадного буття. Це естрада, яка виникала скрізь, повсюди у Європі, у всьому

Всесвіті. Цей аспект добре вивчений, зокрема С. Клітнім [2]. І ми не будемо його повторювати, але зазначимо, що головними домінантами тут є сама стратегія інституалізації. Починаючи від етнокультурних, майданних, некультивованих форм, естрада стає амбівалентною, ґрунтованою на дві гілки свого саморозвитку: одна гілка сценічно-презентативна, театральна, орієнтована на елітну публіку, а інша, навпаки, орієнтована саме на видовище, на розважання, на єднання з усім світом, на поглинання гарячих напоїв і т.п.

Це низовий і, будемо казати, ґрунтований вимір мистецьких можливостей, шарм задоволення інтелектуальних потреб естради. Форми задоволення потреб створюють різні типи ідентифікації і різні форми масовості. Але важливо зазначити, що тут визначаються такі складові естрадного видовища, як лірична цілісність особистого буття, коли людина занурюється в підсвідоме, в близьке кожній людині, мотиви. І дуже легко ідентифікує себе з співаком, співачкою або тим, хто проводить саме от цей ліричний сценічний номер, актором. Це виступ від першого лица персонажів, які щиро, відверто спонукають до такої щирої і відвертої реакції. Це позиція, яка здійснює також якусь певну епічну дистанцію розмови з публікою. Коли всі намагаються увійти в мегапростір буття, який охоплює якщо не все людство, то всю культуру.

Тут існує декілька суб'єктно-суб'єктних диспозицій: «Я – Я», де «Я» – конферанса і «Я» глядача буквально ототожнюється; «Я – Ти», де той, хто проводить номер дистанціюється, але теж ототожнюється з глядачем; «Я – Ми», де маса є певного рівня спільністю. Можна стверджувати, що ці достатньо камерні форми ідентифікації є головними для розуміння естради як типу публічності і типу видовищної культури.

Важливо також визначити, що пріоритети масової культури – це егалітаризм, тотожність у світі споживання і певне сподівання на загальне щастя. Пошуки евдемоністської етики, тобто етики, орієнтованої на щастя, на задоволення, яке здійснюється в певному мас-медіа, тобто в тих формах презентації щасливого, задоволеного і впевненого в собі суб'єкта культури, який орієнтується на реалії культури споживання, – реальність культури естрадного видава.

Отже, важливо визначити універсальність засобів комунікації. Якщо її розуміти як екстенсивний спосіб передачі інформації, то М. Хренов абсолютний правий. Якщо її розуміти як тотальність ідентифікації, то вона не завжди може відбутися в екстенсивному процесі трансформації інформації. Так, наприклад, завдяки тому, що глядачу не доступна мова виконавця або його поведінка, яка має

частково регіональний або частково етнографічний характер, виконавець інколи шокує людей іншої нації і інших регіональних культурних центрів. Можна говорити про інтенсивний і екстенсивний тип універсальності видовища або самоздійснення публічності як специфічної естрадної форми.

Інтенсивний пов'язаний з тотальністю ідентифікації, яка несе в собі суб'єктно-суб'єктні форми відношень «Я – Я», «Я – Ти», «Я – Ми». А екстенсивний пов'язаний з презентацією цієї інформації, з виходом на мультимедіа, з виходом на планетарний екран і з виходом у простір максимально екстремальних форм презентації інформації. Ця універсальність екстенсивно-інтенсивного типу в наш час набуває надзвичайно гострої дихотомії. Часто вона виглядає абсолютною поразкою для людей, яких «розкручують» медіа зовсім не в тому полі реципієнтів, які здатні медіапродукт сприймати. А інколи, навпаки, локальний камерний медіа продукт набуває універсальності інтенсивного типу в регіональних рамках, а потім швидко інсталюється вже в екстенсивному форматі його презентації. Ці ознаки є надзвичайно важливими саме для розуміння презентації публічності як медіа реальності і презентація масовості теж як культурного простору медіа.

М. Хренов пише: «Одна з найуніверсальніших і визначних особливостей традиційних видовищ – це контакт, що виникає внаслідок соціологічного контексту їх розвитку і функціонування. Традиційні видовища – це прояв традиційної культури. Розвиток останньої здійснюється на основі завжди колективних патріархальних форм життя. Такі форми виявлення індивідуального витоку стримували. Вони регенерували ті традиції, що повторювалися, не приймаючи пріоритетів новизни. В соціально-психологічному плані насиченість традиційних культур видовищами пояснюються її потребою підтримування таких відносин спільноти і особистості, коли перша має первинне значення. Визначна загальнокультурна функція традиційної культури – утвердження цінностей суспільства, а його найбільш універсальна ознака як наслідок комунікації – здібність утверджувати жертовність індивідуальним в ім'я колективних цінностей та норм культури. Ці обставини і перетворювали традиційні видовища на різних етапах історії традиційної, тобто не міської культури, у провідний засіб масової комунікації» [5, 13].

Сьогодні все змінюється. З одного боку, надлишковість видовища зберігається. А з іншого боку, всім пропонується саме індивідуальний тип задоволення, збереження особистості, права особистості перед державою і т. п. Тобто можна бачити певну інвертовану парадигму

здійснення видовищного простору. Особистість ставиться в центр світу або в певній мірі стає субститутом (замісником) абсолюту, наприклад, у протестантській етиці. Головним є не жертвність особистості перед колективним цілим, а потлач – витрата всіх духовних і душевних сил. Всі ці реалії в певній мірі набувають своїх видовищних форм презентації, які так чи інакше виражаються в такій диференційованій формі видовища, як естрада.

Естрада орієнтована на вільну розкріпачену, більше того, харизматичну особистість, яка може вести за собою певні маси тих глядачів, які стають публікою тут і зараз, в цьому залі або в цьому мультимедіа сеансі презентації видовища естради. Але за цим всім стоїть старий код збереження цілісності, збереження типу ідентичності, який не є наявним, який є суто патріархальним, за визначенням М. Хренова, визначеним у контексті тих чи інших традицій, які повторюються і які є усталеним механізмом відтворення типу видовища і типу його самоздійснення.

Важливо, що відбувається селекція цієї патріархальності з виникненням міської культури. Але ні в якому разі не відбувається селекція публічних видовищних форм, які набувають своїх власних ознак. Так, М. Хренов акцентує увагу на тому, що характерні для міст початку ХХ століття видовищні явища у свідомості теоретиків породжували аналогії з культурою античності. Так, в книзі О. Шпенглера, яка з'явилась на початку ХХ століття, екскаляція видовищ пов'язувалась саме з містом і породженням їм процесом позбавлення сільських ознак у людини. Світове місто, за О. Шпенглером, заселене не народом, а масою [6].

Естрада – це форма спілкування, яка презентує в собі форми видовища. Естрада є формою актуалізації потреби людини в святі, щасті, любові, близьких і далеких почуттях, які так чи інакше розігруються на сцені і дають людині можливість прожити цей день щасливо.

Елітаризм естради та егалітаризм, тобто рівність всіх у масовій культурі, є інваріантними. Елітарність естради – це є вже одна із форм інституалізації, яка в масовій культурі свідчить про міф елітарного споживача, про міф людини яка є обраною, яка не обділена, не обмежена потребами і здібностями споживання.

Стан, поведінка, діяльність, влада слова, влада зображення, влада жесту, влада всіх артефактів культури, які актуалізуються на сцені – це влада особливого типу, яка пов'язана з сугестією, образністю, талантом, здібністю актора викликати ті чи інші почуття, викликати ту чи іншу поведінку і спонукати до відповідної діяльності. Ця діяльність

обов'язково пов'язана з продукуванням цінностей культури. Це можуть бути бурхливі аплодисменти, це може бути всесвітня шалена любов до артиста, як це було у Клавдії Шульженко, Аркадія Райкіна, Мусліма Магомаєва та ін.

Отже, модель культури в її суб'єктному, експресивному, дієвому вигляді і модель публічності, видовищних форм культури, зокрема естради, є інваріантними, мають свої форми здійснення, форми втілення і регламентаційні ознаки, які так чи інакше спрацьовують у тому культурному горизонті і в тих культурних реаліях, які є характерними для XX і XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Естрада // Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. : Перун, 2004 – С. 267.
2. *Клитин С.* История искусства эстрады. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
3. *Курбас Л.* Березиль. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
4. *Проскуряков В.* Культурологія єврейського театру України / Віктор Проскуряков, Богдан Гой. – Львів, : Львівська політехніка, 2007. – 107 с.
5. *Хренов Н. А.* Зрелища в епоху востанія масс. – М. : Наука, 2006. – 646 с.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы. Гашталт и действительность. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.

Калужская В. А. Зрелищные измерения эстрадного искусства.

В статье определяется генеалогия эстрадного искусства в контексте зрелищной культуры, придется, понятие «эстрада» происходит от слова «помост». Ведь спецификация эстрадного искусства связана с культурно-историческими реалиями страны, где оно приобретает особенные признаки.

Ключевые слова: культура, эстрада, сцена, театральность, зрелище.

Kaluzhskaya V. O. Spectator measurement pop art.

In the article genealogy of vaudeville art is determined in the context of spectacle culture, it will be, a concept the «stage» originates from a word «dais». In fact the specification of vaudeville art is related to cultural and historical realities of country, where it acquires the special signs.

Keywords: culture, stage, stage, theatrics, spectacle.