

УДК 130.2:792.73

МАСОВА КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА ЇЇ ЕСТРАДНІ ОБРАЗИ

В.О. Калужська, аспірантка кафедри реклами та дизайну
Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова

В статті визначена культурно-історична специфіка формування сценічних жанрів естради. Надається характеристика видовищу як культурно-історичному феномену, який презентується в сценічному просторі естради. Естрадне мистецтво характеризується як засіб інституалізації масових видовищ, як сценічний синтез постмодерних мистецьких практик. Масова культура першої половини ХХ століття презентується як естрадно-сценічний синтез.

Ключові слова: культура, масова культура, естрада, мистецтво, шоу-бізнес, видовище, сцена, сценічний жанр, постмодернізм.

У великому колі лабіринтів концепцій і підходів до масової культури є принаймні один чинник, визначний мотив, якого торкаються, мабуть, всі дослідники. Це образ людини, передусім її тіло, флеш-імідж, як та реальність, яка набуває вже сценічного, репрезентативного вигляду і просувається на арт-ринок як реальність шоу-бізнесу.

Науковці аналізують масову культуру як соціально-історичний феномен, що відображає морально-психологічні, емоційні, соціальні настанови (Ю. Божко, Г. Кнабе, І. Набок, Н. Саркітов, В. Ткаченко, С. Фріс). Представники іншої думки (А. Попов, Х. Ортега-і-Гассет) – вказують на руйнівні функції цього явища. Масова музична культура є одним із засобів соціального буття, оскільки через неї людина виражає своє ставлення до навколишнього середовища.

Не варто говорити, що перша половина ХХ ст. була найстраждальнішою в плані катаклізмів, світових війн, масових переживань і масових

бід. Масова культура в її негативному вимірі, як її зараз осмислюють, в ті часи була зовсім іншою. Домінувала масовість величезних подій на сцені світового ландшафту. Мистецтво естради було антитезою військовим парадом і військовим сценічним зазіханням. Естрада починаючи з першого десятиліття ХХ ст. існує як суто камерний феномен, який вписується в кабаре, клубні, театральні реалії буття культури.

Втім перед Першою світовою війною стиль модерн, який розквітає в живописі й архітектурі, знаходить своє відлуння і в естраді. Він позначається на оформленні інтер'єрів, проектуванні архітектурних споруд, а також вирує у бурлескомі і водночас варіативно-вітальному, направленому на орнаментальне життя, інколи трагічному, інколи гумористичному, а, інколи й достатньо серйозному просценіумі, який виникав між двома великими сценами. Сценами величезних світових подій і сценою мистецькою. Цей просценіум займала людина, котра витримувала весь діапазон єднання двох величезних обширів культури, які обіймала естрада.

Естрада ставала справді масовою. Вона входить в маси не на правах етнокультурного феномену, на правах феномену урбанізованого суспільства, на правах очікування катаклізмів, на правах інтерпретації сценічного простору величезних подій – політичних і водночас естетичних.

Естрада знаходила свою домінанту. Вона могла бути вербальною, пісенною, танцювальною, розважально-цирковою, якою завгодно, але синтез мистецтв завжди стає проблематичним. Він формується як своєрідний образ масової культури, образ тієї масовості, яка створюється на підмостках і апелює до маси глядачів того чи іншого масштабу, того чи іншого подієвого простору.

Різні дослідники визначають суть квінтесенції естради по-різному. Так, С. Клітін бачить її у «відкритості», формулює мистецтво естради як мистецтво відкритих помостів. Відкритих в плані орієнтації на глядача, орієнтації на діалог. Відкритість – це щирість діалогічного спілкування або діалогічного слова, діалогічного жесту, музики і всього іншого. Це одна із

дефініцій, яку можна прийняти, але вона повторює образи сценічного мистецтва, за К. Станіславським, який розуміє сценізм в плані емоційного діалогізму заданого сценарію де є певний ритм, хронометраж і всі інші артефакти сценічної події [2].

Однак можна інакше визначити естраду, визначити суто онтологічно, починаючи від помосту і всього того набору можливостей, які дає сам цей поміст, дає ця вигородка в просторі культури, в просторі соціуму, в просторі тої реальності, яка існувала в суспільстві. Зараз буквально вражають факти, що в концтаборах сталінських часів організовувалися театри, які можна назвати теж естрадними, де грали мініатюри і розігрувалися фарси. Більше того, в цих театрах грали професійні актори, котрі були ув'язнені. Цей сценізм і тип естрадного образу чомусь недобачають в світі сценізму естради ХХ століття.

Цей вимір тоталітарної реальність є складним перетином повсякдення, знаходження в реальності уявній, реальності високого мистецтва, високих ідеалів. Тобто можна стверджувати, що саме в тридцяті роки сформувалась категоріальна матриця визначення мистецтва естради. Мистецтва естради, що формувалося в рамках Радянського Союзу і культури тоталітаризму. Естрада розумілась дуже широко – це академічна, так звана філармонічна естрада, де існували і співіснували високі та інші жанри, це естрада кабаретного типу, яка була пов'язана з джазовими формами музикування та ін.

Так, Леонід Утьосов в своєму теа-джазі здійснив величезний прорив, показавши, наскільки джаз може бути національно сприятливим в просторі тоталітаризму, наскільки він може бути інтегративним полем вільних розкріпачених почуттів.

Проте сама відкритість, якщо її формулювати в рамках архітектоніки сцени, ніколи не буває тотальною. Вона завжди має межі, має риси театральних систем і завжди має характер того чи іншого образного сценізму, який специфікує цю відкритість. Приміром, театри кабаретного

типу – це одна відкритість, театри масових подій агітпропу – це зовсім інша відкритість, театри, які утворювались в рамках дозволеного згори театрального і театру мініатюр – це зовсім інша відкритість. Скрізь здійснюється естетичний феномен щирого, вільного, бурлескного і будь-якого іншого визначення події. Але сама естетика специфікується в рамках того сценізму і того виміру, який визначає самі форми відкритості, форми того чи іншого жанрового типу.

Можна стверджувати, що перша половина ХХ ст. тяжіла до глибинних, фундаментальних, пов'язаних з етнокультурним і адаптацією іншокультурних впливів форм сценізму, зокрема, афроамериканським фольклором, рок-н-ролом та ін. Але, вони не були визначними. Визначною була та відповідь на потребу у спілкуванні, яка ставала єдиною можливою в тоталітарному суспільстві. Ні політичний дискурс, ні газети, ні журнали, ні навіть кіно не давали стільки можливостей, скільки давала естрада. Інколи в малому, ледве накресленому жестуально конферансьє просторі, відтворювався антитетичний образ, який уособлював і узагальнював в собі патріотизм, високі витоки, високі ідеали. Ніякої пошлості, ніякої «клубнички». Висота, краса образності людини ставали домінантною.

Саме для цього періоду естради, характерним є не лише синтез, але і мімікрія жанрів.

Театр мініатюр, тяжіння до короткого хронометражу стислої інформативної ємкості образних презентацій видовища в масовій культурі першої половини ХХ ст. стає домінантним. Це було випробуванням на той цікавий культурний феномен, який давно відомий як «концентрація інформації». Так, в давньоруському письмі, наприклад, використовується система фіксації тексту, коли вилучаються голосні, залишаються лише одні приголосні літери. Таким чином, інфраструктура письма повертається до більш ранньої консонантної системи, де голосні були еліміновані. А інколи – до ще більш ранньої системи – піктографічної, де зображення, ієрогліфи корелювали з приголосними.

Тобто можна стверджувати, що цей феномен, який визначається як скорочення хронометражу подієвості образних презентацій номера, є певним архаїзмом чи певною традицією, яка в інших видах мистецтва набуває ознак головних висхідних архетипів культуротворення. Це є найважливішим фактором, який не можна недооцінювати саме в формуванні сценізму естрадного мистецтва першої половини ХХ ст.

Підтвердження вказаному явищу можна легко побачити і в монтажі фільму «Веселі хлопці», навіть у творчості Олександра Вертинського, Клавдії Шульженко та ін. Це свідчить про певну, будемо говорити, щільність, звуженість каналу інформації і водночас про універсальність тих архетипів сценічного відображення реальності, які тут задіяні. Феномен скороченого, стислого хронометражу Райкін пояснював так: «Звичайно, в драматичному театрі спектакль часто продовжується три, три з половиною години, але, як правило, публіка вже на другій хвилині знає, що буде далі. Навіщо ж грати три години? Зіграли три хвилини і достатньо. Оцей принцип ми поклали в основу нашого театру» [1, с. 222].

Не можна не відмітити, що театр першої половини ХХ століття був в естрадному вимірі надзвичайно персональним. Важливо, що в той час утворилась певна аура співдружності естрадних і театральних діячів, а також кінематографістів, художників, інколи і хореографічних продюсерів, які ставали тими продуцентами культури, що «виводили в світ» і водночас допомагали мистецтву естради набрати сучасного вигляду – стати естетичним, повнокровним і персоналізованим жанром виконавства.

Олександр Вертинський – один із найвідоміших популярних бардів, співаків і водночас естрадних акторів. Син київського юриста, поет за покликанням, який писав поетичні твори для власного виконання і створив певний естрадний образ. Він виконував пісні, які пройшли через всю Європу і стали образом доби, образом власне О. Вертинського. Образом його виконавської майстерності. Співак і актор починав зі стилю модерн, із захоплення комедією дель арте. Ранні виступи він здійснював у масці

П'єро і виглядав досить несподівано з утрировано визначеними рисами маски, яка раптом починає набувати ознак живої людини в іронічному й водночас музичному за натхненням поетичному світі. Так, виникав образ тієї культури повсякденності, яка асоціюється з інтелігентним вчинком. Пройшовши через стиль модерн з образом-маскою, яка і стає маскою О. Вертинського на все життя, його кар'єри артиста естради, актор весь час модифікував образ П'єро.

Згодом О. Вертинський використовує твори Ахматової, Новикова, Блока, Інбер, Теффі, перевдягається в костюм чорного П'єро, змінює маску. Отже, виникає більш драматизований образ, який і змінюється, і не змінюється. Маска – це носій сталості, носій того, що не можна змінити, і водночас маска перетворюється на щось інше. Це і є естрада.

З 1920 по 1943 р. О. Вертинський знаходився за кордоном: Турція, Румунія, Польща, Німеччина, Франція, США, Китай. Величезний каскад змін середовища, обставин і водночас усталеність естрадного сценізму характерні для актора. Його особистісна інтонаційність належить власне йому. Повернувшись в роки Другою світовою війни до Радянського Союзу, він бере активну участь в усіх концертах, які відбуваються у агітпропі, знімається в кіно, виступає на естраді і певним чином стає натхненником для багатьох естрадних митців тих часів [3].

Не можна обминути ім'я і Клавдії Шульженко. Виконавиця була надзвичайно популярною і визначною саме в часи військових ландшафтних виступів агітпропу. Бути потрібною, бажаною в усіх куточках військових подій, на будь-яких сценічних підмостках, на будь-якому просценіумі – це найбільше щастя і одна із найвеличніших ролевих ознак Клавдії Шульженко. Її спів, її образ звичайної жінки з народу, яка простою доступною мовою говорила найголовніше, висловлювала найскладніші проблеми буття людини, стає емблемою і символом естради першої половини ХХ століття.

Якщо говорити про масову культуру тих часів, починаючи від масовості театрів кабаретного типу, масовості теа-джазу Утьосова, масовості кінематографічної, яка приходить до всіх акторів естради в ті часи, то ця масовість є особливою – вона персоніфікована. До того ж персоніфікована настільки, що справді актор знає, що буде через дві хвилини, глядач знає, що буде через дві хвилини, але весь світ не знає, що через ці дві хвилини буде катарсис. Буде зрив. Буде той виплеск почуттів, який і дарував людям щастя. Щастя співбуття, щастя співеднання в одному просторі того тотального сценізму, який водночас і був, і не був феноменом в тоталітарному суспільстві. З одного боку, він цілком вписується в рамки тоталітарної естетики, а з іншого – цей сценізм ставав антитезою тоталітаризму як настанові соціуму.

Втім естрада ненав'язливо на основі персоніфікації і образної презентації найголовніших цінностей, основних антропологічних ознак різних культур надавала можливість виходу почуттів, їх звільнення, можливість того катарсису, аналогів якому вже не має в більш пізні часи. Імпровізаційність, персональність, непередбачуваність поведінки і водночас всі складні ландшафтні реалії війн, катастроф і всіх інших подій дають можливість естраді бути найближчим для людини мистецтвом.

Варто згадати і більш пізні вчинки добре відомих кожному Й. Кобзона та О. Розенбаума під час війни в Афганістані, але це вже «друга хвиля». Друга хвиля військових агітпроповських спектаклів, які розігрувались зовсім в іншому контексті. Більш масовому, більш презентативному і більш оснащеному технічно. Тут вже немає того імпровізаційного контексту і тієї справжньої сцени, на якій виступала Клавдія Шульженко. Тут є сцени великих амфітеатрів або стадіонів. Є сцена справжніх військових подій, в яких співали ці співаки, і не тільки вони.

Але час вже змінився. Змінюється інтонація, змінюється характер війни. Замість світової виникають перманентні локальні війни. Замість патетики, патріотизму і всього того, що несли Перша і Друга світові війни

в плані масових почуттів, в плані молитовного предстояння перед майбутнім, війна в Афганістані вже була більш сценізованою, більш організованою і нагадувала зовсім інші реалії буття. Вона ще не закінчилася, а пісні Розенбаума і Кобзона вже стали неактуальними. В цьому – вся трагедія і проблема естради. Це естрада, яка живе вічно і водночас не доживає до кінця війн.

Завершити хотілося б кількома міркуваннями щодо афроамериканської культури естради, яка так багато дала для естради всесвітньої. Проте можна стверджувати, що сам розквіт естради і естрадно-сценічного простору в Америці був щільно пов'язаний з кінематографом. Саме кінематограф інтегрував і дав можливість таким популярним артистам естради, як Ф. Астер, Д. Гарланд і Д. Келлі, проявити свій талант в цікавому жанрі кіномюзиклу, який ніс в собі певну драматургію оперетного типу й водночас був надзвичайно синтезованим і адаптував визнані твори майстрів культури: Шекспіра, Бернарда Шоу та ін.

Мюзикл – це естрада, яка змінюється в певному екранному просторі, набуває своєрідних ознак екранної видовищної культури. Джаз, мюзикл, баладна опера, театр менестрелей, бурлеск, водевіль, оперета стають синтетичними реаліями американської естради. Баладна опера – це спів, який чергувався з рецитацією, а інколи з танком. Театр менестрелей продовжує традиції акторів-співаків, які мандрують світом. Це комедійно-жартівливий образ, який створювали білі виконавці, загримовані під чорношкірих.

Екстравагантність і бурлеск концертно-театрального мистецтва були засновані на парадіюванні відомих творів, пісень, циркових номерів. Таким чином, мюзик-хол як генеративна парадигма, яка стає для Америки досить природною, несе в собі риси ревію, водевілю, оперети і всіх інших естрадних конфігурацій. Проте мюзикл – це домінанта музики і домінанта хореографії водночас, що визначається ролями партнера й партнерші. Вони, характерні і надзвичайно симпатичні, стають однією із властивих

ознак американської естради, культивованої як сценічне мистецтво. Ми зараз не говоримо про все розмаїття конфігурацій, пов'язаних з етнокультурним відкриттям Африки та ін.

Отже, масова культура першої половини ХХ століття мала інваріантні форми естрадно-сценічного втілення. Ця інваріантність була задана тими масштабними подіями, які пов'язуються з тотальністю катастроф та випробувань світових війн, тотальністю, яка існувала як образ життя в тоталітарних країнах. Водночас це і тотальність мультикультурних процесів, що відбувалися в Америці та в країнах Європи, хоча в досить обмеженому варіативному просторі. Мультикультурність виявляється у що відкритті нових, архетипних шарів і прошарків. Так, Америка відкриває свою батьківщину в афрофольклорних інтонаціях. В Європі розкриваються континенти, пов'язані з етнокультурними ремінісценціями. Разом з тим виникає та загальна мультикультурна реальність, за якої поширюється джаз.

Поширюються і такі форми, як кабаретний театр, театр мініатюр, хоча під різними назвами. Усі ці ознаки є образами сценізації і артизації масової культури, яка ще не визначається як культура чистого споживання. Але друга половина ХХ століття, за дослідженнями тих же Р. Барта і Ж. Бодрійяра, трансформує парадигму. Процес цей проходить важко в різних видах мистецтва, особливо складно це відбувається в естраді. Отже, перша половина ХХ століття – це час виникнення розвинутих сценічних і диференційованих жанрів, які формуються в естрадному мистецтві як своєрідний наскрізний мультикультурний і мультисценічний простір.

Література

1. Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербург. Госуд. академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
2. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. / К. С. Станиславский // Искусство режиссуры. ХХ век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 11 – 294.

3. Beniger J. R. Forward on old new paradigm: the half – century flirtation with mass' society / J. R. Beniger // Public opinion Quarterly. – 1987. – Vol. 51. – P. 46 – 66.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНИЗМА И ЕЕ ЭСТРАДНЫЕ ОБРАЗЫ

В.О. Калужская

В статье определяется культурно-историческая специфика формирования сценических жанров эстрады. Представлена характеристика зрелища как культурно-исторического феномена, который презентуется в сценическом пространстве эстрады. Эстрадное искусство характеризуется как средство институализации массовых зрелищ, как сценический синтез постмодерных художественных практик. Массовая культура первой половины XX века презентуется как эстрадно-сценический синтез.

Ключевые слова: культура, массовая культура, эстрада, искусство, шоу-бизнес, зрелище, сцена, сценический жанр, постмодернизм.

MASS CULTURE OF POSTMODERNIZMA AND ITS VAUDEVILLE APPEARANCES

V.O. Kaluzhska

The paper defined the cultural and historical specificity of forming stage variety show genres. Characteristics of the spectacle as a cultural and historical phenomenon was provided, which was presented in a stage space of a variety show. Variety show art was characterized as a means of institutionalizing mass shows as a stage synthesis of postmodern artistic practices. Mass culture of the first half of the XX century is presented as a variety show-stage synthesis.

Keywords: culture, mass culture, variety show, art, show business, show, stage, stage genre, postmodernism.
