

Калузьська В. О.

СЦЕНІЧНІ ОБРАЗИ ЕСТРАДИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті визначено специфіку формування естрадного мистецтва в просторі масової культури і її генеалогічному вимірі. Масова культура охарактеризована у вимірі тоталітаризму та постмодернізму.

Ключові слова: масова культура, тоталітаризм, постмодернізм, естрада.

Естрадне мистецтво в просторі масової культури першої половини ХХ століття було своєчасним «акомпанементом» всесвітнім виставкам, антитезою двох війн та певною антитезою тоталітаризму в цілому. У дослідженнях В. Акімова, М. Хренова, С. Клітіна, О. Сапожник ці проблеми вивчаються диференційовано, в контексті обраної проблематики – видовищної культури, історії естради та ін. [1; 5; 2; 4].

Мета статті – надати комплексний аналіз феномена сценізму естради першої половини ХХ ст.

Не варто говорити, що перша половина ХХ ст. була сповнена 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. Естрада, починаючи з першого десятиліття ХХ ст. існує як суто камерний феномен, який вписується в кабаре-тні, клубні, театральні реалії буття культури.

Отже, тоталітарна культура в рамках СРСР була зацікавлена саме в тому сценічному просторі, який мав ознаки естрадного мистецтва. Взагалі в цей час ідуть широкі дебати про те, а «що ж таке естрадне мистецтво»? Саме в рамках, будемо говорити, поетики сценічного простору тоталітарної культури виникає узагальнений образ сцени, узагальнений образ естради як певного мистецтва, найближчого до людини, що могло позмагатися лише з таким же близьким до людини мистецтвом кіно.

Перед Першою Світовою Війною стиль модерн, який розквітає в живописі і архітектурі, знаходить своє відлуння і в естраді, в оформленні інтер'єрів, архітектурних споруд, а також бурлескному а інколи трагічному, інколи гумористському просторі (просценіумі) культури, який виникав між двома великими сценами: сценою величезних світових подій і сценою мистецькою. Естрада ставала справді масовою. Вона входила в маси не на правах етнокультурного

феномена, не на правах видовища урбанізованого суспільства, як це відбувалося у перших всесвітніх виставках, а на правах очікувань катаклізмів, на правах інтерпретації сценічного простору величезних подій – політичних і водночас естетичних засад буття культури. Ці події потребували антитези, потребували свого екрану – мистецького образу відображення людини в просторі зламів, катастроф і несподіваних подій.

Все починалося з тих розваг, які мали суто клубний характер. «Летюча миша», «Криве дзеркало» – це ті клуби кабарежного типу, які виникають у Російській Імперії, і які об'єднують навколо себе інтелігенцію, всіх небайдужих людей. Так А.Н. Толстой пише: «Чи не нагадуємо ми мандрючих собак, котрі шукають притулок?... Більш підходящої назви, ніж «Бродяча собака» для клубу було не придумати. У зовнішніх дверей висіли молоточок і дошка, у котру той, хто приходив повинен, був стукати. Спускаючись в підвал по сходах у десять сходинок, ви потрапляли в невелику приймальню... Стояв великий аналой для книги, котру ми називали «Свинною книгою». У ній повинні були залишати автографи всі гості. Зал на 80 людей, по стінам залу дивани, по середині круглий стіл з тринадцятьма табуретами навколо... Судейкін розписав стіни: Тарталья і Панталоне, Смеральдіна і Бригелла, і навіть сам Карло Гоцці – всі вони сміялися і робили нам гримаси з кожного куту» [2, 189].

Таким чином, «собака, що мандрує», – це певний тип життя. Це передбачення того бездоленого простору, який дуже швидко прийшов в Європу. Кафе мало своєрідний геральдичний герб: худеньке собача з медаллю на цепу уособлювало долю всіх мешканців підвалу – театру кабарежного типу. Життя цих театрів було недовгим, але воно створювало своєрідну мистецьку ауру.

Естрадний образ ніс в собі відлуння великих стилів, образу людини на межі століть, яка жила очікуваннями і весь час знаходилася на роздоріжжі почуттів, на роздоріжжі вибору шляху. На роздоріжжі того проблемного поля буття, в якому існував весь світ в цілому. «Летюча миша» народилась в 1908 р. і проіснувала до 1920 р. Отже, всього 12 років. «Бродяча собака» – це теж не довгий вік, але можна стверджувати, що всі театри кабарежного типу або естрадні заклади існували завдяки поетиці, яка виникала як єднання простору повсякдення і великої поезії. Сюди приходили О. Мандельштам, В. Маяковський, С. Городецький, В. Хлебников, М. Гумельов, А. Ахматова та ін.

С. Клітін пише: «В ті роки, буквально вся Росія була насичена театрами малих форм і театральними клубами. Загальною платформою

для них з'явився гострий розум літературної першозасади, хоча досягалось це з великою напругою. В тому ж Петербурзі та Москві відкривалась маса театрів мініатюр різних напрямів. По їх назвах можна визначити жанрову специфіку кожного: «Невський фарс», «Модерн», «Літійний театр жахів», «Літійний інтимний театр», «Буфф-мініатюр». Серед множини поставлених мініатюрних п'єс зустрічались справді високі зразки творчості російських сатириків і гумористів» [2, 194].

Хоча мова йде лише про Росію, варто зазначити, що це був загальний дух. Він існував також і в просторі України. Так, Борис Косарев, театральний художник, згадує про те, що в Харкові існував театр кабарежного типу, який називався «Д. А.» («Дім актора»), який знаходився на вул. Сумській. Це був напівпідвал. Сюди приходила інтелігенція Харкова [3]. В складні роки випробувань, політичних катастроф цей напівпідвал ставав образом, який легко було ідентифікувати з тою самою собакою, що мандрує і з усіма іншими театрами того ж типу. Головна риса цих установ – це артистизм, зустріч з акторами, неформальне єднання акторської майстерності і аматорських колективів, які поєднувалися на одній сцені з поезією, читанням поетичних творів і водночас з гастрономічною частиною естрадного буття, без якої не могла обійтися вся ця неформальна атмосфера.

Варто зазначити, що Перша Світова Війна зупинила і не зупинила рух того сценічного виміру буття, в якому існували кабарежні театри, дома акторів, напівпоетична, напівбогемна і напівартистична реальність буття людей. Якщо порівняти культурний ландшафт двох війн (Першої та Другої Світової війни), то антитезою жахливим катаклізмам Першої Світової була поезія, поетика сценічних форм, яка в тій чи іншій мірі тяжіла до естрадного сценізму. Але це були форми камерного типу, які не пов'язувалися з ландшафтом військових подій. Друга Світова принесла інші форми, коли на машину сідали актори, всім відомі блискучі артисти, приїздили на фронт і буквально на місці військових подій здійснювали «атракціони» єднання з тими, хто знаходиться на межі життя і смерті. Актори не лише підбадьорювали, але і привносили мистецтво в поле бою.

Тоталітарна культура СРСР утилізувала мистецтво естради. Воно стало агітпропом, принесло на поле повсякдення війни мистецькі інтонації, які розтяглися по великим дорогам військових подій. Дім на колесах, машина, на якій співали пісню всім відомі і всім знайомі актори – цей дім ставав своєрідним «кабарежним театром», який вже важко було назвати «Собакою, що мандрує». Сценічний простір мав

зовсім інший присмак. Однак тоталітарна культура не забороняє джаз, а раптом створює театр мініатюр в 1939 р., який очолює Аркадій Райкін все своє життя як легітимні форми камерного видава.

Отже, тоталітарні культури Європи і тоталітарна культура в рамках СРСР були зацікавлені саме в тому сценічному просторі, який мав ознаки естрадного мистецтва. Взагалі в цей час ідуть широкі дебати про те, а «що ж таке естрадне мистецтво»? Саме в рамках, будемо говорити, поетики сценічного простору тоталітарної культури виникає узагальнений образ сцени, узагальнений образ естради як певного мистецтва, найближчого до людини, що могло позмагатися лише з таким же близьким до людини мистецтвом, як кіно.

Естрада утворюється то як сукупність малих форм, то як певна сценічна реальність, то як своєрідне концертне видовище, як єднання всіх видів мистецтв. Проте, естрадний синтез мистецтв ніколи не буває сталим. Він не є суто специфічним, як, наприклад, театральний синтез мистецтв, хореографічний синтез мистецтв, а також синтез мистецтв в архітектурі. В естраді він залежить кожен раз від набору тих номерів, подієвих атракціонів, які взаємодіють в загальному просторі.

Естрада знаходила свою образну домінанту. Вона могла бути вербальною, танцювальною, розважально-цирковою, якою завгодно. Синтез мистецтв формується як своєрідний образ масової культури, сценічний образ, який створюється на підмостках, апелює до маси глядачів.

Різні дослідники визначають суть квінтесенції естради по-різному. Так, С. Клітін бачить її у «відкритості» сценічного простору, формулює мистецтво естради як мистецтво «відкритих помостів». Відкритих, в плані, орієнтації на глядача, орієнтації на діалог. Відкритість є щирість діалогічного спілкування, або діалогічного слова, діалогічного жесту [2].

Однак можна інакше визначити естраду, визначити суто онтологічно, починаючи від всього того набору можливостей, які дає сам цей поміст. Зараз вражають факти, що в концтаборах сталінських часів існували театри, які можна назвати теж «естрадними», де грали мініатюри, розігрувалися фарси. Більше того, в цих театрах грали професійні актори, які були ув'язнені. Цей сценізм і тип естрадного образу чомусь не добирають в світі сценізму естради ХХ ст. Не варто говорити, що Лесь Курбас збирав трупу із абсолютно різних виконавців. Сюди входили і професійні актори, і професійні злочинці, вбивці, які теж грали блискуче. Ці театри зараз потребують, особливого прискіпливого аналізу.

Що це за театр? Його можна визначити вже в рамках системи В.Мейерхольда як своєрідний жест-антитезу, жест гри над світом, гри в пеклі. Жест, який формується, як тотальне мізансценування реальності. Це тотальне мізансценування теж мало ознаки естрадного мистецтва.

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

Так, Леонід Утьосов, в своєму теа-джазі здійснив величезний вирок, показав, наскільки джаз може бути національно сприятливим в просторі тоталітаризму, наскільки він може бути інтегративним полем вільних розкріпачених почуттів. Так, у фільмі «Веселі хлоп'ята» бачимо стихію необмеженого мистецького вчинку, який здійснюється в рамках теа-джазу, тобто, театралізованого джазу відкритих помостів.

Проте саме відкритість сценічного простору, якщо її формулювати в рамках архітектоніки сцени, ніколи не буває тотальною. Вона завжди має межі, має риси театральних систем, має характер того чи іншого образного сценізму, який специфікує цю відкритість. Так, театри кабаре типу – це одна відкритість. Театри масових подій агітпропу – це зовсім інша відкритість. Театри, які утворювались в рамках дозволеного згори теа-джазу, наприклад, 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 форми відкритості, форми того чи іншого жанрового типу.

Отже, мініатюра, театр мініатюр, тяжіння до короткого хронометражу стислої інформативної ємкості образних презентацій видава в масовій культурі першої половини ХХ ст. стає домінуючим. Це було випробуванням на той цікавий культурний феномен, який давно відомий як «концентрація інформації». Так, в давньоруському письмі, наприклад, використовується система фіксації тексту, коли вибувають голосні, залишаються лише одні приголосні літери. Таким чином, інфраструктура письма повертається до більш ранньої

консонантної системи письма, 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. Тобто, є 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.

Все це можна легко побачити і в монтажі фільму «Веселі хлоп'ята», навіть у творчості Олександра Вертинського, Клавдії Шульженко та ін. Це говорить про певну, будемо говорити, щирість, звуженість каналу інформації і водночас про універсальність тих архетипів сценічного відображення реальності, які тут задіяні. Феномен скороченого, стислого хронометражу Райкін пояснював таким чином: «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» [2, 222].

Цікаво, що використовуючи стислі форми презентації мініатюр і стискаючи час, буквально, до несподіваних образних презентацій, А. Райкін в той же час використовував неприродні для естради форми інструментовки. Так, співаючи свої пісні, він завжди використовував симфонічний оркестр. Навіщо театру мініатюр симфонічний оркестр? Можна було обійтися лише одним співом, як це було в кафе-шантанах. Ні! Оркестр потрібен для того, щоб стислий час ще більше стиснути саме в плані музичних артефактів. Стиснути саме в плані надання йому ще більшої вагомості музичного простору, бо музика, яка звучить в пісні з допомогою оркестровки симфонічного оркестру, – це зовсім інша музика. Вона стає об'ємною. Стає поліфонічною і набуває тої варіативності, яка начебто втрачається в просторі стислому часу.

Мікрмініатюра і симфонічний оркестр – це своєрідний оксюморон. Але саме це давало ту образну виразність театру А. Райкіна завдяки тому, що тут співіснували контрастні форми образності на правах взаємодоповнення, на правах того, що можна означити як «мімікрія жанру». Коли ми відчуваємо, що оркестр живе в короткому вимірі пісенного жанру, а короткий вимір пісенного жанру набуває ознак звичних для симфонічної оркестровки, то можна сказати, що виникає певна «симфонія мініатюр». Або мініатюра, представлена як симфонія. Такі складні презентативні образи стають

буквально штампами першої половини ХХ ст. Саме так будується вся поетика трюків Чарлі Чапліна. З одного боку, – це штамповані, всім відомі трюки, але в них вкладається душа маленької людини з необмеженим діапазоном бажань.

Не можна не відзначити, що театр першої половини ХХ ст. був в естрадному вимірі надзвичайно персональним. Ми вже зупинилися на деяких постатях, таких, як Л. Утьосов, А. Райкін. Олександр Вертінський – один із найвідоміших популярних бардів, співаків і водночас естрадних акторів. Син київського юриста, поет по натурі, який писав поетичні твори для свого виконання, здійснив певний вчинок естрадного образу. Він виконував пісні, які пройшли через всю Європу і стали образом доби, образом, власне, Вертінського. Образом його виконавської майстерності. Співак і актор починав зі стилю модерн, з захоплення комедією дель арте. Ранні виступи він здійснював в масці П'єро і виглядав досить несподівано з визначеними рисами маски, яка раптом починає набувати ознак живої людини у іронічному і водночас музичному по натхненню поетичному світі. Так, виникав образ тої культури повсякденності, яка асоціюється з інтелігентним вчинком. Пройшовши через стиль модерн з образом-маскою, яка стає маскою Вертінського на все життя його кар'єри артиста естради, актор весь час модифікував образ П'єро.

Згодом Вертінський, використовує твори Ахматової, Новікова, 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 рр. Вертінський знаходився за кордоном: Туреччина, Румунія, Польща, Германія, 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 війни в Радянський Союз, він теж щиро бере участь в усіх концертах, які відбуваються у агітпропі, знімається в кіно, виступає на естраді і, в певній мірі, стає натхненником для багатьох естрадних митців тих часів.

Не можна обминути ім'я Клавдії Шульженко. Її ім'я надзвичайно було піднесено саме в часи військових виступів агітпропу. Щастя бути потрібною, бажаною у всіх куточках військових подій, в будь-яких сценічних підмостках, на будь-якому просценіумі – це одна із найвеличніших ролевих ознак Клавдії Шульженко. Її спів, її образ простої жінки з народу, яка простою мовою, без ускладнень говорила

найголовніше, висловлювала найскладніші проблеми буття людини, стає емблемою і символом естради першої половини ХХ ст.

Якщо говорити про масову культуру саме цих часів, починаючи від масовості театрів кабарежного типу, масовості теа-джазу Утьосова, масовості кінематографічної, яка приходить до всіх акторів естради в ті часи, то ця масовість є особливою – вона персоніфікована. 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 почуттів. Буде той виплиск почуттів, який і дарував людям щастя сценічного спів буття. Щастя поєднання в просторі того тотального сценізму, який і був, і не був феноменом тоталітарного суспільства. З одного боку, він цілком вписується в рамки тоталітарної естетики, а, з іншого боку, – цей сценізм ставав антитезою тоталітаризму.

Можна стверджувати, що естрада ненав'язливо, на основі персоніфікації, більше того, образної презентації найголовніших цінностей, найголовніших антропологічних ознак культури, різних культур давала можливість виходу, звільнення почуттів, можливість того катарсису, який не має своїх аналогів вже в більш пізні часи. Імпровізаційність, персональність, непередбаченість поведінки і водночас всі складні культурні ландшафти війн, катастроф і всіх інших подій дають можливість естраді бути самим близьким до людини мистецтвом.

Формування сценічних жанрів естрадного мистецтва можна визначати по-різному, але його не можна структурувати по вертикалі, знизу вгору – від етнокультурного виміру до залучання професійного мистецтва, зокрема, симфонічних оркестрів, мистецтво театру, і т. д. і т. п.. Весь цей процес формувався, можна сказати, симультанно. Тобто в одному часі та просторі формувалось відразу дві лінії специфікації естрадного мистецтва.

З одного боку, – це була ландшафтна інсталяція високих видів мистецтва, зокрема, симфонічного, оркестрового, пов'язаного з виконанням на літніх естрадах всього того арсеналу всесвітньої музики, яка звучала в інший час у предметному середовищі театру. Адаже згодом сам по собі симфонізм і суто театральний простір на підмостках ландшафтного типу розвивається. Він все більше набуває ознак, того, що ми називаємо «легким мистецтвом», або естрадним мистецтвом в сучасному розумінні цього слова, пов'язаного з короткими експозиціями як музичного, так і хореографічного простору естрадної реальності. В тому числі ексцентрики, акробатичних номерів і т. п.

Естрадне мистецтво як засіб інституалізації масових видовищ проходить декілька стадій, які умовно, за А. Тоффлером, можна пов'язати з першою, другою і третьою хвилею, тобто з етнокультурним, індустріалізованим і постіндустріальним вимірами масових видовищ, які завершуються так званою демасовізацією, коли виникає феномен «розсіяного натовпу».

Тобто естрадне мистецтво першої половини ХХ століття інституалізується в рамках етнокультури, в рамках великих виставок, де виникають такі ідоли індустріалізму, як Ейфелева башта й ін., в рамках широких, масових подій, пов'язаних з військовими масовими пересуваннями, військовими катастрофами, які теж потребували своїх мистецьких акцій. Масова культура першої половини ХХ ст. в її естрадно-сценічних формах – це розмаїття театрів кабаре типу, починаючи від стилю модерн, захопленням комедією дель арте. Можна назвати багато інших прикладів, але сутність не в кількості назв, а в тому, що масовість першого періоду була суто камерною.

Потім формується вже та масовість, яка визначається в складному і драматичному перетині виборювання персональності в естрадному мистецтві. Це персональність акторів-виконавців, таких, як О. Вергінський, К. Шульженко, Л. Утьосов та ін. Це персональність, яка висуває інтеграторів естрадного мистецтва як лідерів його сценічного простору.

Масова культура в першій половині ХХ ст. не визначається як культура споживання і культура, орієнтована на рекламно-брендингові стратегії. Поки що вона не є тою культурою, яка має форми масовості, зазначені як суто споживацькі і суто орієнтовані на рейтинги, мас-медіа, на широку презентацію імен. Ми маємо те формування сценічного жанрів естрадного мистецтва, яке є відповіддю на весь складний, сценічний подієвий простір всесвітньої культури, що потребує своїх адекватних вимірів саме у камерному вигляді. Тобто у вигляді естрадного.

Масова культура першої половини ХХ ст. в її естрадно-сценічних образних конфігураціях – це переважно культура, яка формується в камерному просторі видовища, яке здійснюється «тут і зараз». Просценіум, або авансцена, набуває найважливіших вимірів межі діалогу актора, акторів і глядачів. Сам живий діалог, відкритість цих помостів дає можливість стверджувати, що естрада до середини ХХ ст. існує в її, будемо говорити, автентичному полі, яке ще не обтяжене індустрією мас-медіа. Не обтяжене технологіями масової культури, які стають індустріалізованими, інформативно насиченими саме в контексті мультимедійних, трансмедійних та мультикультурних,

мультиценічних процесів, що відбуваються в культурі другої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Акимов В. В.* Леонид Утесов. – М. : Олимп, Аст, 1999. – 144 с.
2. *Клитин С.* История искусства эстрады. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
3. *Легенький Ю. Г.* Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). – Киев : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
4. *Сапожник О. В.* Антология української популярної естрадної музики. – К. : ДАККіМ. – Ч.І. – 2003. – 154 с.
5. *Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. – М. : Наука, 2006. – 646 с.

Калужская В. А. Сценический образ эстрады в начале ХХ века.

В статье определяется специфика формирования эстрадного искусства в пространстве массовой культуры и ее генеалогическом измерении. Массовая культура характеризуется в измерении тоталитаризма и постмодернизма.

Ключевые слова: массовая культура, тоталитаризм, постмодернизм, эстрада.

Kaluzhska V. O. Stage image of variety in the early XX century.

The article defines the specific character of formation of variety art in mass culture and its genealogical aspect. Mass culture is described in the context of totalitarianism and postmodernism.

Keywords: mass culture, totalitarianism, postmodernism, variety.

Старовойт О. В.

ПРИРОДА ЛЮДИНИ ЯК ТВОРЦЯ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Для кожної людини культура є насамперед предметним світом олюдненої природи. Але водночас вона також – продукт людської творчості. Як спосіб збереження власної ідентичності творення культури є буттям ціннісно-змістового універсуму людини. Тому як творцеві культури їй притаманні різні фундаментальні риси, які розгортаються в площині не тільки соціокультурних аспектів життєвого шляху, але й індивідуальної історії. А осердям особистості як творця культури виявляється світогляд з його здатністю до вдосконалення та збагачення духовно-культурними здобутками