

УДК 008:312.421

<https://doi.org/10.32461/190679>

Сорока Марина Василівна,
викладач кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orchid.org/0000-0002-0509-8508>
mvsoroka92@gmail.com

КРЕАТИВНІ ВИМІРИ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ АВАНГАРДУ

Мега статті – визначити креативний потенціал творчості авангарду як сценічний синтез мистецтв. **Методологія статті** ґрунтується на застосуванні компаративного та системного підходів, культурно-історичній реконструкції форм образного наслідування у мистецьких школах початку ХХ століття. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні особливостей авангардної творчості як певного типу художнього моделювання світу. **Висновки.** Авангард як певна система формувалася в контексті «логіки прямого куту» та визначення руху як «четвертого виміру». Рух стає ще одним, четвертим виміром авангардного образу, адже рух деформує тіло людини, це зокрема вплинуло на формування сценічних систем доби, сценографії та театрального костюма. Динамічний простір презентує віталізм культури індустріальної доби, який пов'язується з кубізмом, фовізмом, експресіонізмом і іншими напрямками.

Ключові слова: культура, мода, авангард, кубізм, рух, віталізм.

Сорока Марина Васильевна, преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Креативные измерения сценического синтеза авангарда

Цель статьи – определить креативный потенциал творчества авангарда как сценический синтез искусств. **Методология статьи** основывается на применении компаративного и системного подходов, культурно-исторической реконструкции форм образного взаимодействия в художественных школах начала ХХ века. **Научная новизна** заключается в выяснении особенностей авангардной творчества как определенного типа художественного моделирования мира. **Выводы.** Авангард как определенная система формировался в контексте «логики прямого угла» и определения движения как «четвертого измерения». Движение становится еще одним, четвертым измерением авангардного образа, движение деформирует тело человека, это в частности влияло на формирование сценических систем времени, сценографии и театрального костюма. Динамичное пространство репрезентирует витализм культуры индустриальной эпохи, который связывается с кубизмом, фовизмом, экспрессионизмом и другими направлениями.

Ключевые слова: культура, мода, авангард, кубизм, движение, витализм.

Soroka Marina, Lecturer at the Department of Directing and Skills of Actor at the Kyiv National University of Culture and Arts

Creative measurements of Avant-garde stage synthesis

The purpose of the article is to determine the creative potential of the avant-garde as a stage synthesis of art. **The methodology** of the article is based on the use of comparative and systems approaches, cultural and historical reconstruction of forms of symbolic interaction in art schools of the early twentieth century. **The scientific novelty** lies in elucidating the features of avant-garde creativity as a certain type of artistic modeling of the world. **Conclusions.** The avant-garde tendencies of shaping carried a creative impulse, which can be called creative. Creation, according to S. Neretina's definition, is a transition from non-being to being, in contrast to creativity, the transition from being to being, or degradation, to decline - the transition from being to non-being [6, p.8]. However, the vanguard immediately made its adjustments. Traditional creative, known since the Middle Ages, when God created the world from nothingness, undergoes a threefold transformation: the transition from nothingness to being through creativity marks the transition to nothingness. Postmodernism subsequently cuts off the first stage (the transition from nothingness to being). Creativity remains at the level of transgression, destruction, decomposition, and deconstruction. The avant-garde sharpened the struggle of the worlds and quietly left the stage of the competition with totalitarian culture. The avant-garde fashion is purely laboratory, scenic, and the scene is individually sharpened to a method that cannot be embraced only by constructivism, antipsychologism as a particular model of the alien world. It is a world that is built above the world, or rather, under the world. The avant-garde is a pre-systemic cultural phenomenon. The system comes later with Postmodernism when the image is aestheticized and cultivated as a perfect model, which lends itself to irony, self-irony, and game for the sake of play. The irony was not in the forefront; there was life for the sake of life, there was a total spectacle of play as a self-perfection of being, which sees itself on the stage of earth and sky.

Key words: culture, fashion, Avant-garde, cubism, movement, vitalism.

Актуальність теми дослідження. Сцена авангарду була надзвичайно динамічною. Авангардні тенденції формотворення несли в собі творчий імпульс, який можна назвати креативним. Креація, за

визначенням С. Неретіної, – це перехід із небуття в буття, на відміну від творчості – переходу із буття в буття, або деградації, занепаду – переходу із буття в небуття [6, с.8]. Проте, авангард відразу ж вніс свої корективи. Традиційний креатив, відомий з Середньовіччя, коли Бог створив світ із небуття, піддається потрійній трансформації: перехід із небуття в буття через творчість маркує перехід в небуття. Постмодернізм згодом відсікає першу стадію (перехід із небуття в буття). Творчість залишається на рівні трансресій, деструкції, деконпозиції та деконструкції.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема авангардних тенденцій формотворення досліджувалася в роботах Н. Барної, Ю. Легенького, Н. Костіної, В. Паперного та ін. [1; 5; 3; 7], але аспекти сценічного синтезу мистецтв авангарду як певного образу світу мало визначені.

Мета статті – визначити креативний потенціал творчості авангарду як сценічний синтез мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Авангард був на диво синтетичним. Епіцентром формотворень ставав Всесвіт, який проходив через творчість кожного художника. Художники створювали свій особливий світ. Василь Кандинський, Павло Філонов, Казимир Малевич та ін., зокрема Олександера Екстера, Олександр Родченко, Варвара Степанова – це художники, які в тій чи іншій мірі долучилися до сценічного дискурсу.

Дискурс сценічної дії визначався як надзвичайний креативний і формувався в рамках тих маніфестацій, які виголошувалися як образ нового світу. Інколи слово «сцена» не називалося, вона все більше специфікувалася як образ межі культуротворення, виходила за рамки усталеної топології культури, належала тому конструктивізму, який став модним в 20-ті роки. Сценічний синтез авангардної культури був синтезом пластичного, музичного та вербального мислення. Втім, існував не лише мистецький, а й політичний авангард, який певний час поєднувалися з авангардом художнім. Сцена виходить із будинків на площі, утворюються масові події. Чого варта, наприклад, масова подія «Штурм Зимового», коли двісті тисяч людей ввечері «реставрують» більшовицький переворот як епохальну подію. Крейсер «Аврора» засвілює прожекторами небо.

В просторі масових видовищ створюється бажана реальність, яку можна назвати віртуальною. Але вона стає легітимним знаковим образом, який потім приходиться в кінематограф. Авангард захоплює простір моди. Починаючи від групи лабораторного дизайну одягу, який створила О. Екстер, Н. Ламанова, Л. Попова, О. Родченко, В. Степанова та ін., мода поступово специфікується, гомогенізується та стає локалістським проектом, який не протистояв західній моді, адже віддзеркалював ідеологеми більшовицької міфології.

Експеримент групи «Прозодяг» був гостро заангажований на утопії, що походять від виробничого мистецтва, зокрема ідей О. Гастева. О. Гастев очолював Центральний інститут праці, його ідеї підживлювалися ідеологемами та міфологемами виробничого семіозу – дії знаків новітнього простору культури. Утопія «всезагальної фабрики» соціуму мала своє віддзеркалення в дизайнерській лабораторії.

Взагалі лабораторний підхід щодо проведення мистецького, сценічного експерименту ставав важливим епіцентром творчості. Так, в театрі «Березіль» Леся Курбаса теж була утворена сценічна лабораторія, в якій осмислювалися перші кроки у новому сценічному просторі. Формувалася нова типологія або нова антропологія сцени і театру як такого. Леся Курбас запитує: «Звідки ми прийшли, куди ми йдемо? Я беруся ламати те, що тепер прийнято всіма добрими людьми в мистецтві. Я ставлю це під запитання. Чи процес буде так іти, якщо він буде мусити піти інакше? Уявіть собі середньовічне село. Певно, що тоді театру не було. Була церква театром, були гагілки – це театр, театр показу, там переважний момент глядача – немає відокремлення як певного громадського милування. Воно органічне, від життя, і я думаю, що театр – це перше з мистецтв, яке було раніше всіх інших мистецтв. Це було так, як у мене на селі було. Стоїть село, всіх двісті номерів, дві тисячі мешканців, цілий тиждень працюють, кілька місяців, і тільки на Різдво вони бачать спектакль»[4, 65].

Сценографія в театрі Курбаса була явно авангардно-конструктивістською, що відповідало поетиці сцени. Леся Курбас пише: «I. Сучасне актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що відсувається як постулат. II. Відділення фактури від людини, і механізації її (фактури). III. Тенденція до театру, як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму...»

Стан актора під час гри в театрі. В театрі, який побудовано на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом» [4, 50].

Такі гострі декларації, що в тій чи іншій мірі здійснюються у творчості, здійснити їх в ідеалі неможливо. Виробнича концепція гри, сцени, дизайну є метафоричною, абстрактною. Втім, сценічний синтез авангарду здійснив цілу низку відповідей на метафізичні запити доби. Леся Курбас намагався уникнути психологізму, і в цьому він був схожий на Вс. Мейєрхольда, Б. Брехта та ін. новаторів театру і новітньої сцени початку ХХ століття.

Навіть в книзі «Психологія мистецтва» Л. Виготський теорію катарсису виводив із монтажу. Коли він аналізував новелу «Легке дихання» І. Буніна, то показував, що відбувається перебудова банального змісту,

банальної послідовності подій, монтується зовсім інша послідовність, яка призводить до того, що звучить катарсисом або ефектом очищення почуттів [2]. Почуття не можна вигнати ціликом, але вони існують на поверхні тканини, сценічної події або моди.

Якщо поглянути на флеш-іміджі моди початку ХХ століття в плакатах агітпропу, то це мускулітні, масивні жінки, одягнуті в простий селянський одяг. Цей одяг конструювався за ідеями групи виробничого одягу. Любов Попова і Варвара Степанова працювали в естетиці кубізму, де принципи площини і геометрії лежали в основі дизайну не лише одягу, а взагалі дизайну як такого. Все це легко вписувалося в простір сценізму вистав В.Мейерхольда та ін. режисерів. Так, Варвара Степанова для п'єси «Смерть Тарелкіна» використала досить оригінальні і прості конструктивні костюми, що мали лаконічні форми чіткої геометрії та будувалися на основі прямого куту. Цей принцип увійшов у простір естетики лабораторії виробничого одягу. В. Степанова, будучи дружиною О. Родченка, працювала в унісон всіх тих візій, які створював Родченко як фотограф. О. Родченко більше відомий як фотограф, адже його рані дизайнерські роботи пов'язані з прозорими архітекторами.

Вистава «Смерть Тарелкіна» не витримала багато показів і була шумно провалена завдяки екстравагантності сценічного середовища: гравці сідали на стільці, які стрибали, були такими ж розкутими і динамічними, як ліцеї. Суцільний динамізм, поліфонія нестримної динаміки поруч з геометричними костюмами акторів мало асоціювалися з побутом тих часів, викликали здивування, а інколи і заперечення. Степанова хотіла не лише оформлювати костюм для сцени, а й перенести принципи своєї естетики зі сцени замкненого театрального простору в життя.

Н. Ламанова так описує етапи здійснення проекту: «Методи спрощення костюмів як характерний признак костюма працівника на відміну від костюма буржуазії».

Динаміка сучасного костюма. Утилітарність сучасного костюма в зв'язку з його призначенням (робочий, повсякденний, спортивний, професійний, верхній одяг, головне вбрання). Проте робота було б не повною, якби ми обмежились лише виробничим значенням. Так, як мова йде не просто про майстерню або школу, а саме про розробку самого зразку «образу», основних методів, що необхідні поруч з таким визначенням майстерні, необхідно створити ще й теоретичний підрозділ. Він повинен мати характер художньо-просвітницький» [8, 40]. Ідеологізм, пролетарський ескапізм тих часів легко пов'язувався з мінімалізмом конструктивістських геометричних форм та вербальних програм дизайну.

Олександра Екстер, яка в більшій мірі znana як театральний художник, ніж модельєр, на відміну від В. Степанової та Н. Ламанової, була в своїх висловлюваннях менш категоричною. За її думкою, створення форм одягу впливає з умов життя, праці, відпочинку. Майстриня публікувала свої ескізи в журналі «Червона нива», де ми бачимо знов схожі геометричні форми, але вони вже не несуть того фемінізму, що існував в стилі модерн. Виходив також журнал «Ательє», який згодом перетворився на «Ательє мод». І хоча тираж був невеличкий, але саме тут друкувалися оригінальні дизайнерські розробки О. Екстера, Є. Прибильської, В. Мухіної та ін. В журналах висловлювалися широкі утопічні програми щодо розвитку радянської культури, вбрання, одягу. Однак слова «мода» всі уникали.

Згодом в моді стали вживати етноверсії орнаменту, стилізованого під геометричні силуети одягу. Є. Прибильська недарма заслужила статус експерту з етнокультури в одязі. Адже звернення до народного мистецтва носило в більшості утилітарний, позбавлений семантики та глибинних архетипових засад характер. Домінує конструктивізм та чистота конструкції одягу, що в меншій мірі орієнтовані на семантичні витоки орнаментальних мотивів, які використовувалися. Міжнародна виставка, що відбулася у Парижі в 25-му році, продемонструвала всі вади і пріоритети того напрямку, який формувався як еkleктичний авангард, який поєднав у собі конструктивний пафос плюс етносимбіоз, що проходив під гаслом застосування народних мотивів в одязі.

Експресіонізм сценографії опери «Перемога над сонцем» і досі ініціює новітні ідеї в моделюванні сценічного простору та костюма. О. Костіна пише: «До уваги глядача було продемонстровано надзвичайні костюми і декорації К. Малевича. Незрозуміло прочитаний хлебніковський Пролог, названий «Чорнотворчи вестушки», як і дратуюча слух музика, виявилися швидко освістаними. Намагаючись всіма засобами якомога сильніше епатувати публіку, постановники досягли мети: на спектаклі відбувся циклопічний скандал, глядачі різко розділилися на тих, хто захопився, і тих, хто виступив проти» [3, 47].

Поєднується візуальний механізований контекст костюма і біомеханіка, яку прищеплює В. Мейерхольд. Все це разом призвело до кубофутуризму в сценографії, сценічному костюмі та моді в цілому. Можна згадати висловлювання О. Бенуа, який жорстоко відносився до останніх вистав Дягілєва, коли той застосовував авангардистські нахили французьких художників, які прийшли в гурт Дягілєва і швидко зламали спокій і ту культурні нішу, в якій жили сезони.

Симбіоз модерну і авангарду не вдавався. Модерн усував авангард в тоталітарній моді та культурі в цілому. Якщо К. Малевич говорить про ідеальний світ культури, який протистоїть світу харчовиків, світу самознищення людини в просторі новітньої техногенної цивілізації, то поставангардна мода за доби

тоталітаризму відкинула утопію більшовицького маскулітного флеш-іміджу і починає працювати в просторі моди для стратів суспільства: партноменклатури, переможців комуністичної праці, пересічних селян та робітників фабрик, інтелігенції.

Слід окремо назвати ім'я Івана Леонідова, який означив верхівку неоплатонізму в архітектурі, показував свої проекти в журналі, який виходив майже щомісяця, «годував» ідеями майже всіх відомих модерністів Заходу. Френк Ллойд Райт і багато інших не пройшли повз його геніального скарбу ідей. Таж сама доля стосується і Г. Крутикова, який створив проект літаючого міста. Ця блискуча утопія спочатку всім сподобалася, а потім отримала жахливу критику в партійній пресі. Архітектори виправдовувалися, що вся архітектура стоїть на землі, але ж повинні бути проекти, які випереджають майбутнє. Сцена землі і неба авангардної культури, сцена літаючих міст, сцена планіт (планіти – це короба, підняті над землею на висоті 40 метрів), містилиць не для землян, а для «землітів» – це нова доба проектного простору, світ бюджетлян. Так, склахати, що описував В. Хлебніков, стають на певний час образом майбутнього. Втім, ці образи майбутнього зараз виглядають досить наївними, адже водночас героїчними.

Мода на героїзм, утопізм не проходить, монументалізм оживає в тоталітаризмі. Так, найуніверсальніший проект, коли навколо земної кулі по діаметру формується житлова структура – кільце, в якому живуть всі люди, а земна куля – це сад, рай, царство Боже на землі, не дуже когось і здивував. Уозонія – утопія міста-села Френка Ллойда Райта – його «органічна архітектура» теж нікого не здивувала. Всі проекти існують поруч в просторі футуристичного архітектурного авангарду, виглядають примарами утилізації того героїчного ентузіазму, який можна побачити в сценографії тих часів. О. Родченко, переживши злам ідеалів, увійшовши в тоталітаризм, відкривши своїм кінооком або фотооком ракурс, – скажений монстр вихоплювання із життя радикалізму бачення (вид знизу або зверху) – після поїздки на Біломорканал, пише, що він є найсамотнішим із людей. Маяковського вже немає, «прозодяг» перестав існувати, царює сталінський гламур. Сцена моди радикально змінилася у бік еkleктичного загравання з класикою. Авангардні митці в духовній самотності доживали свій вік – Василь Єрмілов, Борис Косарев, Борис Акімов та ін. так, Борис Косарев – блискучий кубофутурист 20-х, який здійснив себе в графіці і сценографії авангардного типу, пішов викладати і більше, ніж пів століття викладав у Харківському художньо-промисловому інституті до своєї смерті.

Висновки. Авангард загострив боротьбу світів і тихо пішов зі сцени змагань з тоталітарною культурою. Мода авангарду є суто лабораторною, сценічною, а сцена є індивідуально загостреною на той метод, який не можна охопити лише конструктивізмом, антипсихологізмом як певною моделлю остороненого світу. Це світ, який будується над світами, а краще сказати – під світом. Авангард – досистемне явище культури. Система приходить пізніше с постмодернізмом, коли естетизується і культивується образ як досконала модель, що піддається іронії, самоіронії, виникає гра заради гри. Іронії не було в авангарді, там було життя заради життя, існувало тотальне видовище гри як самовдосконалення буття, що бачить себе на сцені землі і неба.

Література

1. Барна Н. В. Дизайн у контексті художньої культури ХХ – ХХІ століть. Київ : «Університет «Україна», 2015. 353 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
3. Костина Е. М. Художники сцены русского театра ХХ века. Москва : Русское слово, 2002. 416 с.
4. Курбас Л. Березиль. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
5. Легенький Ю. Г. Философия моды ХХ столетия. Київ : КНУКиМ, 2003. 300 с.
6. Неретина С. С. Тропы и концепты. Москва : ИФРАН, 1999. 277 с.
7. Паперный В. Культура Два. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
8. Стриженова Т. Из истории советского костюма. Москва : Сов. художник, 1972. 112 с.
9. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Москва : Стройиздат, 2001. Кн 2. 712 с.

References

1. 1. Barna, N. V. (2015). Design in the Context of Art Culture of the XX-XXI Centuries. Kyiv: "Ukraine University" [in Ukrainian].
2. Vygotsky, L.S. (1987). Psychology of art. Moscow : Pedahohyka [in Russian].
3. Kostina, E.M. (2002). Artists of the stage of the Russian theater of the twentieth century. Moscow: Russkoe slovo [in Russian].
4. Kurbas, L. (1988). Berezil. Kiev: Dnipro [in Ukrainian].
5. Legenky, Yu. G. (2003). Philosophy of twentieth-century modi. Kiev: KNUKiM [in Russian].
6. Neretina, S. S. (1999). Trails and concepts. Moscow: IFRAN [in Russian].
7. Paperny, V. (1996). Culture Two. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
8. Strizhenova, T. (1972). From the history of the Soviet costume. Moscow: Sov. khudozhnik [in Russian].
9. Khan-Magomedov, S. O. (2001). The architecture of the Soviet avant-garde. Moscow: Stroyizdat, Book 2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2019

Прийнято до публікації 18.09.2019