

Левченко В. Л.

к. філос. н.,

доц. кафедри культурології

Одеський національний університет

імені І. І. Мечникова

ХУДОЖНЯ ПРОВОКАЦІЯ ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ

Сучасне мистецтвознавство, розглядаючи особливості буття сучасного мистецтва та його рецепції, а також доміанти художнього твору, зауважує, що для актуального мистецтва характерно «дотримання як мінімум двох умов – нашої відмови відгороджувати себе парканом явно неправдивих інтерпретацій та інтенсивної, шокової взаємодії з об'єктом». Це дає глядачеві «шанс зрушити та розширити наше розуміння реальності» [Див.: 3].

Для вирішення цих завдань як виразний засіб використовують провокацію.

Трендом сучасної оперної та балетної режисури стає актуалізація сюжетів, перенесення дії у реалії сучасної культури, що покликані епатувати глядача. Наприклад, у 2008 році на Зальцбурзькому фестивалі була здійснена Клаусом Гутом і Брайаном Ларджем постановка опери Моцарта «Дон Жуан», де всі події розгорталися в просторі сміттєзвалища і де Дон Жуан, донна Анна та інші аристократичні персонажі являли собою безхатків. Дії персонажів за подібних режисерських рішень вступають у дисонанс із традиційним текстом лібрето, що звучить зі сцени. Таке навмисне зіткнення аудіо- та відеоряду виштовхує «традиційного» глядача зі звичних лагідних консервативно-академічних очікувань, продукуючи народження нових смислів. Головною метою подібних провокацій є введення глядача у стан повної невизначеності та естетичного шоку. Глядач виявляється подібним до учасника сократичної бесіди, що описана в «Меноні» Платона. Співрозмовник Сократа, який був введений у ступор його питаннями, скаржиться, що почувається начебто ужалений скатом. Для платонівського Сократа це, мабуть, єдиний можливий шлях пізнання істини і, відповідно, пізнання самого себе. С. Сонтаг, розмірковуючи про еротичність мистецтва, відтворює цю саму модель: об'єкт мистецтва має безпосередньо постати перед реципієнтом, позбавлений будь-якого інтерпретаційного одягу. Така «оголеність» вводить глядача в ступор, коли він, «ужалений скатом», не може ні дивитися на об'єкт мистецтва, ні відвести погляд. Але саме такий ступор неминуче виводить людину на зустріч із об'єктом мистецтва та

на можливість нового розуміння самого себе.

Цей стан естетичного шоку знаходиться на межі кумедного та серйозного. Провокація постає як трансгресія, тобто подолання кордонів та деконструкція класичних бінарних опозицій: високе – низьке; духовне – тілесне, серйозне – смішне. Відповідно до концепції трансгресії, трансгресія – це поняття, що «фіксує феномен переходу непрохідної межі, і насамперед – межі між можливим і неможливим: “трансгресія – це жест, який звернений на межу” (Фуко *Foucault*), “подолання непереборної межі” (Бланшо *Blanchot*)». За цією концепцією, «світ наявний даного, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає його у своїх межах, припиняючи для нього будь-яку перспективу новизни. Цей обжитий і звичний відрізок історії лише продовжує і множить відоме; у цьому контексті трансгресія – це неможливий (якщо залишатися в даній системі відліку) вихід за його межі, прорив того, хто належить наявному, поза ним» [1, с. 842].

Сучасне музично-драматичне мистецтво функціонує саме у такому режимі. Наприклад, у постановці опери М. І. Глінки «Життя за царя» трагічні обставини загибелі Івана Суаніна від рук польських окупантів пояснюються навмисне приземленими актуально повсякденними причинами: виявляється у лісі, куди він завів поляків, відсутня зона покриття мобільних телефонів. Це режисерське рішення входить у конфлікт із очікуваннями публіки, дає можливість іронічного прочитання відомого наративу, руйнуючи героїчний пафос вихідного музичного джерела.

Суворість бінарної опозиції «серйозне – кумедне» піддається деконструкції у виставах знаменитого танцювального театру Піни Бауш (*Pina Bausch*). Її спектаклі, створені на межі драми, перформансу та хореографії є провокативними за своєю суттю. Глядач у цих спектаклях позбавляється звичних естетичних очікувань, «ілюзії самототожності, потрапляючи у поле здивування та екзистенційної невизначеності» [2]. У більшості спектаклів немає жодного сюжету, головних та другорядних героїв. Артистки балету дефілюють у сукнях та на підборах, вони схожі на звичайних жінок, іноді з далекими від досконалості формами. Актори в спектаклях Піни чепуряться, вбираються, базікають, городять нісенітниця – вони як усі люди породжують ерзаци Я – заграбувані культурою уявлення про себе. Актори провокують глядачів, звертаючись до них з несподіваними питаннями, що виводять їх із звичного та комфортного стану, буквально виводячи із себе. Актори не відмовляються «вторгнутися у безпосередньо близький простір спостерігача, який той раніше вважав повністю розшифрованим і безпечним» [3]. Типові для

традиційного театру позиції, з одного боку, глядацького споглядання і, з іншого боку, актора як об'єкта погляду перевертаються та замінюються активними тактильними стосунками акторів (як ініціаторів) із збентеженими глядачами. Актор може не просто підійти до глядача, а, наприклад, обійняти його, погладити, навіть присісти на коліна. Торкання та обмацування виступають як тригер, що розхитує стійку глядацьку ідентичність і провокує глядача на руйнування ідеального уявлення про власну самовизначеність. Вистави Бауш розкривають емоційний світ несвідомого через чуттєвий тілесний повсякденний досвід. Тіло в концепції танцю театру не розуміється як пасивне та безглузде і не протиставляється духовному як активному та осмисленому. Тілесність у П'єні Бауш долає картезіанську дихотомію «душа-тіло», виявляючи себе як продукт соціальних взаємодій, тип чуттєвості, нерозривно пов'язаний із певним типом мислення.

Базовим феноменом культури постмодерну стає гра, зокрема гра з традицією. Якщо модерн із нею боровся, то постмодерн її просто ігнорує, уникаючи тоталітарної можливості панування єдиної культурної (зокрема художньої) норми. Як точно зазначив Умберто Еко (*Umberto Eco*), така гра завжди містить у собі іронічну компоненту, адже оскільки минуле не можливо знищити, його необхідно іронічно і без наївності переосмислити [4]. Так і сучасний музичний спектакль йде з семіотичного простору свого жанру в простір смислів і знаків, що коливаються, нестійких, відкритих, що містять у собі і передбачають безліч інтерпретацій, у тому числі також іронічних.

Сучасне художньо іронічне обігравання насамперед спрямоване на себе і виступає як самоіронія. Наприклад, у міні-моноопері «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (2008) одеського композитора Кармели Цепколенко дія відбувається за кулісами. Герой – оперний співак, який готується до виходу на сцену в партії Бориса Годунова, та розмірковує про історичну долю свого персонажа, вибудовуючи аналогію між його та своєю особистою долею. Виділимо два ігрові моменти. По-перше, піддається іронії традиційна міметична модель, за якою художня реальність відображає дійсність. У виставі, навпаки, художня реальність сама визначає дійсність: виконувана роль ставить можливі лінії долі артиста. Він приміряючи на себе долі основних персонажів – Годунова, самозванця, Шуйського, юродивого – в результаті відмовляється від таких ігрових ідентичностей та уникає участі в грі. Іронічний ефект подвоюється подоланням традиційної дихотомії, актор – персонаж, ігровим їх переплетенням, анекдотичним сплутанням, коли артист приміряє

ідентичність персонажа, а персонаж присвоює собі ідентичність артиста.

По-друге, така гра розхитує романтичний пафос примату художньої реальності над емпіричною дійсністю. Впевненість Актора в тому, що його доля може повторити долю персонажа, зазнає іронічного зниження. Ця сама іронія простежується й у музичному тексті: у музичну тканину міні-моноопери майстерно вплетені з пародійною метою цитати оригінального музичного тексту М. П. Мусоргського.

Пародійному осміянню в сучасному мистецтві зазнають класичні форми та способи презентації «високого мистецтва» як піднесеного. У сучасному театрі, як і у всьому мистецтві, немає табу. В актуальних балетних постановках «профанація» класичного балету у всіх його проявах (техніки, стилю тощо) відбувається різними шляхами. Наприклад, у балеті хореографа Метью Боурна (*Matthew Bourne*) «Лебедине озеро» шекспірівський прийом «вистави у спектаклі» використовується для висміювання претензій романтичного балету на безперечно вершинний статус. Особливу гостроту такому пародіюванню надає руйнування у виставі гендерних очікувань: традиційні ролі лебедів у балеті виконуються чоловіками. Причому смішним тут виявляється не виконання традиційно жіночих ролей чоловіками (воно скоріше вносить мотиви трагізму в драматургію), смішними виглядають традиційні гендерно «нормальні» схеми романтичної хореографії.

Винятково хореографічними засобами відбувається самопародіювання у спектаклі 2011 р. Королівського балету Ковент-Гарден «Аліса в країні чудес». Хореограф Крістофер Вільдон (*Christopher Wheeldon*) іронічно цитує знамениті хореографічні номери, посилюючи пластику, порушуючи класичні пропорції, спотворюючи рисунок нормативних балетних поз. Наприклад, танець Червоної королеви з чотирма валетами відсилає до знаменитого танцю Аврори з чотирма кавалерами зі «Сплячої красуні» Маріуса Петипа.

Таким чином, провокація в сучасному музичному театрі постає як механізм розхитування усталених форм культурної нормативності, вивільнення смислів, що знаходяться за межами наявного символічного поля, створює умови для трансгресивного переходу кордону між можливим та неможливим.

Список використаної літератури

1. Грицанов А. (2001) Трансгрессия, в: Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, с. 842.
2. Ковалева Н. (2013). Современный хореографический театр: танец как «приглашение к Реальному», в: Аркадия, Одесса, № 1 (36), сс. 22-26.

3. Серкова Н. (2019). Запрещенный прием. Об ауре и порнографии искусства, в: Художественный журнал, Москва, № 108. Retrieved April 21, 2019, from <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1957>.
4. Eco U. (1984). Postscript to The Name of the Rose. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.