

Природа сценічної еротики

АНАТОЛІЙ БАКАНУРСЬКИЙ

Багато з інколи доволі різких закидів ранніх християнських авторів на адресу театру ґрунтувалися на звинуваченнях цього виду мистецтва в аморальності, провокуванні у глядача інстинктів, пов'язаних з так званим тілесним “низом”. Християнський письменник Тертуліан, автор першого спеціально присвяченого видовищам твору, написаного 198 р. — «De spectaculis» («Про видовища»), критикуючи театральні вистави, зробив такий висновок: “Де задоволення, там і пристрасть”¹. Іоанн Златоуст — один з отців церкви — вважав, що в акторів “і хода, і одяг, і голос, і рухи тіла, і погляди... і загалом все сповнене крайньої розпусти”, а умови театру схиляють до “злої хтивості” та “любощів”. Блаженний Августин у «Сповіді», згадуючи свої юнацькі літа, що їх він провів у Карфагені, “поринувши у кохання”, стверджував, що саме театральні видовища “сприяли розпалу мого вогню”².

Треба сказати, що ці претензії не були безпідставними, причому дає їх сама історія театру — одного з найбільш еротичних за своєю сутністю мистецтв. Еротичні коди є архетипами театру, що сходять до інтертекстуальних архаїчних землеробських культур з домінантною ідеєю плодючості ґрунту, яка ототожнюється зі здатністю жінки до запліднення та дітонародження. Це, зокрема, визначило наперед особливу гендерну орієнтацію давньогрецької драматургії, коли поети-тра-

гіки надавали активну роль жінкам-героїням. Так у Есхіла рушійною силою в «Орестей» спочатку є Клітемнестра, а потім Електра, у Софокла — Антігона, в Еврипіда — Медея і Федра. Жіночі персонажі, як правило, ухваляють важливі рішення, натомість чоловічі переважно є фігурами веденими.

Активними носіями цих кодів були аграрні святкування, що входили до складу давньогрецьких Малих (Сільських) Діонісій, спрямованих на стимуляцію плодючості ґрунту. Вони були насичені оргіастичними мотивами, особливо в тих епізодах, під час яких розігрувалося злягання дійових осіб, які зображували сатирів і вакханок. Подібний характер мали й давньоримські свята на честь Вакха, змістовним центром яких була розмальована статуя сина Юпітера, що її несли жінки та юнаки в образах німф і сатирів. Уся процесія співала непристойні пісні, що супроводжувались обов'язковим виконанням сценек еротичного змісту.

У деяких племен Центральної Африки в пору, що передує сівбі, виокремлювали виконавців ритуально-ігрового статевого акту, своєрідного “сакрального шлюбу”, що випереджав початок землеробського сезону. У Дагомеї та Нігерії для аналогічних цілей використовувались ляльки йоруба, пов'язані з культом місцевого божества плодючості Сапата. Включені до обряду, вони магічно імітували злягання чоловіка та землі, наслід-

ком якого ставало оплодотворення останньої. Аналогічні лялькові образи — Мара, Купала — застосовувались у слов'янських землеробських ритуалах, покликаних забезпечити рослину плодючість.

Особливого значення фалічна символіка та еротичні сценки набували в іграх поховального циклу, які також генетично передували виникненню театру. Треба сказати, що цей змістовний шар сценічної "передкультури" інформатори-етнологи, як правило, сором'язливо обминали. Так, складений В.Далем 1852 року збірник «Русские заветные пословицы и поговорки» був виданий лише 120 років потому в Гаазі (1972 р.), а на рукописі О.Афанасьєва «Русские заветные сказки» було спочатку поставлено цензурний заголовок "Не для печати". Цей збірник, укомплектований автором у 1857–1862 роках (за іншими даними, в 1855–1863 рр.), був у повному і не спотвореному вигляді надрукований на батьківщині також більше ніж через століття — 1991 року. В Женеві він був виданий ще 1872 року. Поза тим указана етносексуальна частина культури, що міститься у фольклорі та ритуальній практиці, є надзвичайно вагомю, адже вона безпосередньо пов'язана з ідеєю смерті-відродження, оплодотворення землі-жінки. В одному з гомерівських гімнів невтішна Деметра після втрати дочки розсміялася через те, що така собі служниця Ямба розвеселила її непристойними піснями і жестами, які належать ритуалам, що стимулюють плодючість ґрунту. Персонаж скандинавської мітології — Локі — розвеселив гнівну та мстиву богиню Скаді, прив'язавши до своїх статевих органів бороду козла — тварини, що у світовому фольклорі символізує плодючість, і в такий спосіб урятував своїх співвітчизників — асів (групу богів, що сягають Одина) від помсти за вбивство ними її батька.

Аналогічними прикладами повняться світова мітологія та фольклор. Ураховуючи те, що аграрна та поховальна обрядовість стоять біля джерел театральної культури, не вважаємо дивним наявність у ній еротичного первня.

Сценічна еротика має низку специфічних ознак. Проте, перш аніж розглядати театральню-видовищний аспект її природи, краще потрібно дати визначення цьому феномену. Під сценічною еротикою, на наш погляд, слід розуміти театральну провокацію сексуальної енергії у глядацької зали, що супроводжується прихованням пікантної ситуації або об'єкта збудження (erotичного центру).

Остання обставина вказує на те, що сценічна еротика здебільшого має неявний характер, що додатково стимулює інтерес публіки до сценічного епізоду — носія еротичного сенсу. Для публіки в контексті еротичної ситуації у виставі моделюється вуаеристична ілюзія, межі спостереження для неї мають бути непроникні. Іншими словами, сценічна еротика є типологічно близькою потягу іншого гатунку, який в «Кама-Сутрі» окреслено як "Кохання, що виникло внаслідок уяви". Далі в давньоіндійському трактаті йде пояснення: "Цей вид любові — результат не прямих дій, що продиктовані почуттями, але їхнього передбачення"³.

Сценічну еротика не слід ототожнювати із сексуальністю, відверті форми якої часто набувають характеру пересічних тем у театральному мистецтві, що є або наслідком поганого смаку, або запізнилою реакцією на пуританські цензурні обмеження, що існували раніше. До того ж сценічна сексуальність, зазвичай, має відвертий характер, на відміну від еротики на сцені, що супроводжується, як зазначалося, частковим прихованням. Як відзначав Р.Барт, найбільш еротичними виглядають "ті місця нашого тіла, де одяг *злегка* (виділено мною. — А.Б.) відкривається". Приховання, а не повне оголення є метонімічною фрагментацією цілого, коли частина виступає носієм еротичного начала на сцені значно більшою мірою, ніж ціле. До того ж природу сексуальності наділено біологічним характером, але тільки в "людському житті має місце діяльність, що характеризується "диявольським" аспектом, якому пасує визначення "erotизм" (Ж.Батай).

Часто сценічна еротика виявляється у формах вельми специфічних театральних кодів, незрідка навіть опосередковано не пов'язаних із сексуальністю. Так в обмеженому просторі театру класицизму енергія монологу дійової особи часто-густо має на меті оволодіти опонентом, “іншим”, що дозволило Р.Барту охарактеризувати більшість трагедій Расіна як “нездійсненні звалтування”. Цю ситуацію Б.Спіноза у «Етиці» визначив як “образ речі”, котрий “дає людині такий самий афект задоволення чи незадоволення, як і образ справжньої речі”⁴.

Природне бажання актора подобатися глядачеві, за яке той нагороджує виконавця аплодисментами, ряд дослідників семіотики сценічного мистецтва розглядають як аналогію символічного статевого акту. А аплодисменти, що перейшли в овацію, посилюють цей образ, обмальовуючи його ритмічно. Крім того, аплодисменти є театальною платнею глядачів виконавцям за отримане задоволення. В цьому контексті театральний артефакт можна розглядати як “текст-насолоду”, який, на думку Р.Барта, “має довести мені, що він мене жадає”.

Театральне мистецтво, що його консервативна культурна свідомість ототожнює лише з тілесним “низом”, традиційно сприймалось як насичене еротичними смислами. Упровадження у XVIII столітті лінії рампи, певна річ, зіграло обмежувальну роль і щодо сценічної еротики. Роль рампи можна уподібнити до штучно організованої ілюзії браку взаємності в інтимних стосунках, про що писав З.Фрейд: “люди всіх часів створювали умовні перешкоди”⁵. Утім, рампа як перешкода може відіграти і протилежну роль у стимуляції еротичного потягу, ускладнюючи його, роблячи любовну інтригу виразнішою, емоційно більш насиченою, зрештою, більш театальною. Тут доречно згадати фрагмент із записок баварського полководця, героя Тридцятирічної війни графа Тілі, чоловіка, надто охочого до любовців, коханця багатьох актрис: “Яка чарівність у поборенні перешкод! Жінка не бажає здаватися одразу. Вона по-

зує у ролі неприступної. Вона каже “ні”, але її поза має вселяти в чоловіка переконаність в успіху”.

Історія театру знає прецеденти, коли сексуальна енергія вихлюпувалася за межі, поставлені рампою. Вистава іноді здатна провокувати трансформацію філіа в ерос — кохання екзальтоване, пристрасне, на межі безумства. Таким, зокрема, став один зі спектаклів за «Королем Ліром» з Девідом Гарріком у головній ролі, коли один дуже вразливий і щирий глядач під час сцени у в'язниці почав просто на сцені домагатися виконавицю ролі Корделії — привабливу та граціозну Пег (справжнє ім'я — Маргарет) Воффінгтон. Подібні інциденти, а також усталене фігурування акторів та актрис як об'єктів глядачевої хтивості, секс-символів, що склалося історично, може бути пояснене також і браком у виставі “бажання ілюзії” (Ж.Бодріяр), що обертається банальною провокацією сексуального потягу. Так, приміром, коли в одному з паризьких театрів у середині XVIII століття зайнялася пожежа, з лож, що були щільно прикриті від іншої частини зали оксамитовими шторами, вибігли напіводягнені представниці прекрасної статі, “якщо тільки пристойність не змушує називати даму одягненою, коли вона у панчохах та чобітках”⁶.

Ще Овідій вважав театр за найкраще місце, де варто знайомитися з дівчиною, вбачаючи у видовищній атмосфері найбільш відповідний простір, в якому можна організувати експозицію та інтригу любовної гри, представивши її типовий сценарій в «Науці кохання». Саме в такому контексті стає зрозумілою ідея Єжи Гротовського, котрий пропонував замінити актора-куртизана, що торгує своїм тілом на сцені, здатного лишень імітувати екстаз, на “актора-святого”.

Ослаблення непроникиності “четвертої стіни” сцени, її часткова або повна ліквідація у низці вистав початку XX століття розширила межі вияву еротичного начала на сцені. Одним з наслідків театральних новацій, пов'язаних з появою режисерського театру, була реабілітація оголеного тіла на сцені. У дже-

рел сценічного ню у жанрі “живих картин” стояла німецька танцівниця Ольга Десмонд, яку навіть збиралися притягти до судової відповідальності за демонстрацію на сцені оголеного тіла. Натомість творчість її наступниці Айседори Дункан шокової реакції у публіки та критики вже не викликала.

Перебудова, не тільки випустивши в масовій кількості на сцену оголену натуру, а й тиражувавши еротичні театри, дуже швидко й переконливо продемонструвала антисексуальний характер сценічних дефіле непрофесійних акторів з недосконалою пластикою, які до того ж мерзли у приміщеннях, не придатних для демонстрації вистав. Ідея надання тотального характеру театральному роздяганню та імітації статевого акту на сцені, як виявилось, ховала в собі потужний самоліквідатор. Серед театральних колективів, що обрали собі таке творче кредо, вижили декілька. Та й ті, як, приміром, театр Кирила Ганіна, частіше фігурують як відповідачі у судових процесах, аніж як об’єкт аналізу сучасного театрального процесу. Один з останніх артефактів згаданого режисера «Еротичні пригоди Івана Рибкіна» є доказом цьому. До речі, ця вистава, покликана звеселити публіку невибагливим роздяганням головного і другорядних персонажів, невибагливим показом статевих актів, натомість продемонструвала некомпетентність акторів у розумінні бар’єру між еротикою та порнографією і брак смаку. Утім, преса інтерпретувала постановку лише як піар-акцію російського політика, не розглядаючи її як художнє явище.

Аналогічну шоківу реакцію викликав показаний 2003 року в Англії спектакль каталонської трупи La Fura Dels Baus, поставлений за мотивами «Філософії будуара» де Сада. Метою постановки, що підтвердили самі виконавці, було бажання викликати у глядача ілюзію реальності через сценічну імітацію різнорідних способів статевої близькості. Однак віртуальний секс на кону не ввів вибагливого глядача в оману, спровокувавши хіба що обурення лондонців, які прийшли до театру.

Утім, наявність відвертих сцен, що баланшують на межі еротики й порнографії, можна пояснити не тільки посиленням на смаки та психофізіологічні особливості того чи того постановника, а й свідомо обраним ігровим стилем, пов’язаним з антиповедінкою, що також сходить до визначених культурних архетипів, пов’язаних з архаїчними уявленнями про потойбічний світ, в якому порушено загальноприйняті норми. Антиповедінка, за увагою Б.Успенського, “може набувати найрізноманітніших форм: зокрема для неї є характерним ритуальне оголення, брудна лайка, глум над християнським культом”⁷. Щоправда, є ризик стверджувати, ніби сучасна “ненормативна” режисура, використовуючи дану виразність, усвідомлює її ритуальні культурні корені. Іншими словами, чи не уподібниться вона відомому мольєрівському персонажеві, який відкрив для себе, що він, видається, говорить прозою?

Еротика, вільна від порнографічних додатків, у сучасному театрі входить до загальних естетичних канонів вистави як один зі складників художніх прийомів. Це «Войцек» німця Томаса Остермаєра у берлінському театрі «Шаубюне», поставлена Львом Додінім «Пєса без назви» у петербурзькому Театрі Європи (Малий драматичний театр), багато інших вистав, що не асоціюються із шоковою терапією глядача. В деякому сенсі можна навіть говорити, що вона виходить з театральної моди (затримавшись на консервативнішій естраді, що більш підпадає під кліше та штампи), поступаючись місцем іншим достою дієвим сценічним засобам, зокрема вербатиму, дуже характерному для діяльності оточення «Театр.doc». Іншим прикладом сказаному є вистави Андрія Жолдака «Останній день Івана Денисовича» та «Федра. Золотий колос», у яких режисер декларує перехід від оголеної натури, відтворення статевих актів до іншої сценічної виразності, роблячи натуралістичну документальність вистави жорсткішою через пошук інших умов гри з глядачем.

Таким чином еротичний шар, що був одним з архетипів театрального мистецтва, втрачає

мірою його розвитку свої ритуально-магічні риси, еволюціонуючи у напрямі надання театральній постановці елементів чуттєвості, що стали для нього характерними. Перетворення чуттєвості на імітацію деталей реаль-

ного статевого життя на кону свідчить про виродження цього способу театральної виразності, симптом появи іншої системи сценічної образності. Лише майбутнє покаже міру її новітності та рівень життєстійкості.

- ¹ Творения Тертуллиана, христианского писателя в конце второго и в начале третьего века.— Ч. II.— СПб., 1847.— С. 137—138.
- ² *Святой Августин*. Сповідь.— К.: Основи, 1999.— 320 с.
- ³ Философия любви: В 2-х т.— Т. 2.— М., 1990.— С. 18—19.
- ⁴ *Спиноза Бенедикт*. Сочинения: В 3-х т.— Т. 1.— М., 1985.— С. 281.
- ⁵ *Фрейд З.* Очерки психологии любви.— Одесса, 1920.— С. 24.
- ⁶ *Сосновский А. В.* Лики любви (Очерки истории половой морали).— М., 1992.— С. 149.
- ⁷ *Успенский Б. А.* «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // Успенский Б. А. Избр. тр.: В 2-х т.— Т. 2.— М., 1994.— С. 133.