

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1\(31\).186393](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.1(31).186393)

УДК 130:2 *Ніна Ковальова, Віктор Левченко*
МЕЖІ СМІШНОГО: ПРОВОКАЦІЯ ЯК ТРАНСГРЕСІЯ
(НА МАТЕРІАЛАХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО
МИСТЕЦТВА)

Сучасний музичний спектакль йде з семіотичного простору первинного жанру в поле смислів і знаків, нестійких, відкритих, котрі містять в собі і які передбачають безліч інтерпретацій, в тому числі й іронічних. Для вирішення цих завдань використовується провокація, що виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів і деконструкція класичних бінарних опозицій: високе-низьке; духовне-тілесне, серйозне-смішне, актор-глядач. У статті розглядається органічність елементів сміхової культури і комічних засобів для функціонування сучасного музичного театру.

Ключові слова: *смішне, провокація, рецепція, трансгресія, музично-драматичне мистецтво.*

У класичній естетиці, починаючи з «Політики» Арістотеля, і навіть у повсякденній культурі як незаперечна культурна норма утвердилося розуміння мистецтва як джерела, що дає естетичну насолоду, виховує і розважає. Акценти на пріоритетність цих призначень мистецтва, звичайно, змінювалися в залежності від культурно-історичних настанов. Бароко і рококо, наприклад, були спрямовані переважно на гедонізм і розважальність, а класицизм, Просвітництво і так звана «натуральна школа» на виховання, хоча це і не передбачало невизнання і забуття інших функцій мистецтва.

Вихід за рамки цієї матриці стався лише на початку ХХ ст., що і було презентовано авангардними художніми пошуками. Декларовані ними принципів антиміметичність, дегуманізація, відмова від пошуків трансцендентних смислів перевернули матричну модель в розумінні мистецтва. Опис такої моделі, що став вже класичним для гуманітарного дискурсу, було надано Хосе Ортега-і-Гассетом. Характеризуючи мистецтво модерну, він виділяє в якості його значної особливості відмову від настанови на тотальну популярність, що, в свою чергу, породжує «естетську» елітарістську формулу «мистецтва для мистецтва». Згідно цієї моделі художник відмовляється від ролі вчителя, вихователя, пророка, який відкриває світ трансцендентного і несе його істини в профаній простір повсякденності. Це пов'язано з культурним поворотом модерну, який у мистецтві (як і в науці) ґрунтується на новій парадигмі, яка релятивізує претензії існуючого на абсолютну значимість, а претензії мистецтва - на

його причетність до світу Абсолюту. Таким чином, реалізується феноменологічна настанова на відносність Існуючого як одного з варіантів Можливого в полі людського досвіду. Такий релятивізм імпліцитно включає в себе «прагнення розуміти мистецтво як гру, і тільки; тяжіння до глибокої іронії» [Ortega y Gasset 1972: p. 70].

Зазначені модерністські тенденції не втратили своєї актуальності і в постмодерністську епоху - епоху неогедонізму і нової чутливості. Сьогодні питання про статус мистецтва, співвідношення в ньому елементів інтелектуального і чуттєвого, серйозного і смішного, взаємопроникнення елітарного і егалітарного в естетичному переживанні набувають контроверсійне смислове наповнення.

Базовим феноменом культури постмодерну стає гра, в тому числі і гра з традицією. Якщо модерн з нею боровся, то постмодерн її просто ігнорує, відходячи від тоталітарної можливості панування єдиної культурної (в тому числі художньої) норми. Як точно зазначив Умберто Еко, така гра завжди містить в собі іронічну компоненту, бо оскільки минуле неможливо знищити, бо таке знищення веде до німоти, його потрібно іронічно і без наївності переосмислити [Еко 1984]. Сучасний музичний спектакль виходить з семіотичного простору першоджерела в поле сенсів і знаків, нестійких, відкритих, що передбачають безліч інтерпретацій, в тому числі і іронічних.

У ситуації нібито померлого постмодерну змінюється сама архітектоніка естетичного дискурсу. Його нервом стає питання про межі мистецтва, а нерідко і більш радикальне твердження про відсутність власне мистецтва як специфічної діяльності по народженню мистецьких смислів. Згадаймо, наприклад, провокативне твердження М. Ямпольського про те, що ніякого мистецтва не існує, а є тільки варіанти антропологічних практик [Ямпольский 2015]. На думку М. Ямпольського мистецтво виникає тільки тоді, коли виникає його опис – нарратив як форма його легітимації. «...воно (мистецтво – Н. К., В. Л.) створюється описом ...тому що мистецтво існує не тільки як результат індивідуальної творчості. Для того, щоб щось потрапило в зону уваги глядачів, воно повинно бути інституалізовано через висновок експертів, кураторів, через інституції, які згодні це виставити. ...Глядач це не щось автономне. Глядач це частина інституційного функціонування того, що ми називаємо мистецтвом. Він повинен прийти на виставку, бо він читав про це, тому що йому говорять, що це важливі і цікаві художники» [Ямпольский 2015].

Бурдье в простір мистецтва включає не сам зміст художніх творів, а ті соціальні умови, які впливають на їх форму і зміст. Згідно з концепцією Бурдье естетичні преференції і виступають тим маркером, який дозволяє

проводити розмежування соціальних груп і характерних для них життєвих стилів. Досліджуючи фактори створення художніх творів, Бурдє вказує, що вирішальну роль в цьому процесі грає не стільки авторська активність, скільки результуюча дій ансамблю акторів художнього поля. Тобто, художнє виробництво включає в себе не тільки створення артефакту, а й цілу систему коментарів, що маркують твір як цінний і актуальний для глядачів. «Виробником цінності книги або картини є не автор, а поле виробництва, яке в якості універсуму віри, виробляє цінність твору мистецтва як фетиша, продукуючи віру в творчу силу автора. Твір мистецтва існує як символічний об'єкт, який представляє цінність лише тоді, коли він є розпізнаним і визнаним, тобто соціально інституційованим як твір мистецтва читачами або глядачами, що володіють диспозицією і естетичної компетентністю необхідною для того, щоб розпізнати і визнати його в цій якості» [Bourdieu 1991].

Тобто, в сучасній естетиці стверджується, що мистецтво не може існувати без інтерпретуючого його дискурсу. «Якщо немає експерта, який вам каже, що це витвір мистецтва, тому що він вписується так чи інакше в якусь традицію, то ми не знаємо: пісуар Дюшана це витвір мистецтва чи ні» [Ямпольский 2015].

На початку другої половини минулого століття така тенденція призвела до того, що чуттєві ефекти, які було здатне викликати мистецтво, отримували своє право на існування тільки після того, як доцільність цих ефектів фіксувалася безпосередніми учасниками художнього процесу. Проблематичність такого розуміння мистецтва фіксує Сьюзен Сонтаг в своєму есе «Проти інтерпретації». «Глумачити – значить збіднювати, висушувати світ заради того, щоб заснувати примарний світ “сміслів”. Перетворити світ в цей світ. (Цей! Ніби є ще інші.)» [Sontag 2013: 4], – красномовно пише вона, називаючи інтерпретацію реакційною, боягузливою і задумливою діяльністю, що вбиває об'єкт мистецтва як такий. Тільки після нав'язування об'єкту мистецтва важкого ланцюга смислів йому дозволялося доставляти глядачу ненав'язливий, хвилюючий тільки в розумних межах естетичний ефект. Уникати інтерпретації, яка одночасно легітимізує естетичний ефект, що міститься в об'єкті мистецтва, і разом з цим каструє об'єкт мистецтва, так що ефект заздалегідь обмежується і слабшає, по Сонтаг, можливо. Для цього необхідно створювати «твори мистецтва, поверхня яких настільки уніфікована та чиста, чий імпульс настільки стрімкий, чия адреса настільки пряма, що твір може бути... саме таким, яким він є» [Sontag 2013: 7]. Це передбачення долі мистецтва у Сонтаг, яке не була актуальним для сучасного їй стану х удожніх практик, активно реалізується в сьогоднішній культурі ми

можемо спостерігати об'єкти мистецтва, що функціонують саме в описаному Сонтаг режимі [Серкова 2019]. Процес емансипації об'єкта мистецтва від нтерпретаційних моделей, що його випереджують, зараз відбувається у мистецтві. Одночасно з цим логічно постає питання про те, яким чином нам слід вибудовувати нову модель сприйняття мистецтва, що ця модель буде в собі містити і на чому вона буде ґрунтуватися.

Даючи свою відповідь на ці питання, Сонтаг завершує есе такою тезою: «Замість герменевтики нам потрібна еротика мистецтва» [Sontag 2013: 10)]. За Сонтаг, об'єкт мистецтва самою своєю формальною даністю є настільки самодостатнім і повноцінним, що інтерпретативне свавілля не тільки виявляється зайвим, а й затемнює здатність твору мистецтва безпосередньо дарувати множинність і повноту смислів. Ефект від зустрічі з об'єктом мистецтва самим по собі, не покладений в рамки передбачуваних інтерпретацій, стає для глядача шоковим подією, яке провокує одночасно і атрактивну захопленість ним, і острах від зустрічі з «голим мистецтвом». За об'єктами немає іншого, кращого світу, твір постає перед нами таким, яким він є – і це одночасно шокує глядача, який не знає, куди подіти очі і де сховатися, що бажає в один і той самий час продовжувати дивитися на об'єкт і припинити це робити.

Домінантною якістю об'єкта мистецтва стає його здатність здійснити сильний естетичний ефект на глядача, що передує будь-якій текстовій інтерпретації. Сучасне мистецтво вирізняється яскраво вираженим атрактивним характером, здатністю до продукування естетичних ефектів, що хвилюють глядача і дратують його естетичні рецептори.

Для сучасного мистецтва характерні як мінімум 2 умови: 1) емансипація від заздалегідь даних інтерпретацій; 2) інтенсивність шокової взаємодії з глядачем. Це дає глядачеві шанс по-новому побачити цей об'єкт мистецтва, розширити та трансформувати своє розуміння реальності і самого себе.

Для вирішення цих завдань як виразний засіб використовується провокація.

Трендом сучасної оперної та балетної режисури стає актуалізація сюжетів, перенесення дії в реалії сучасної культури, що покликані епатувати глядача. Наприклад, в 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 представляли собою бомжів. Дія персонажів при подібних режисерських рішеннях підкреслено вступають в дисонанс з традиційним текстом лібрето, що звучить зі сцени. Таке навмисне зіткнення аудіо- та відеоряду виштовхує «традиційного» глядача зі звичних добрих консервативно-академічних очікувань, продукуючи

народження нових смислів. Головною метою подібних провокацій є введення глядача в стан повної невизначеності і естетичного шоку. Глядач виявляється подібним учаснику сократичної бесіди, описаної в діалозі «Менон» Платона. Співрозмовник Сократа, введений в ступор його питаннями, скаржитися, що відчуває себе як ніби ужалений скатом. Для платонівського Сократа – це, мабуть, єдиний можливий шлях пізнання істини і, відповідно, пізнання самого себе. С. Сонтаг, розмірковуючи про еротизм мистецтва, відтворює цю ж модель: об'єкт мистецтва повинен безпосередньо постати перед реципієнтом, позбавлений будь-яких інтерпретаційних одяг. Така «оголеність» вводить глядача в ступор, коли він, ніби «ужалений скатом», не може ні дивитися на об'єкт мистецтва, ні відвести від нього погляд. Але саме такий ступор неминуче виводить людину на зустріч з об'єктом мистецтва і можливість нового розуміння самого себе.

Цей стан естетичного шоку, як ми думаємо, знаходиться на кордоні смішного і серйозного. Провокація виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів і деконструкція класичних бінарних опозицій: високе – низьке; духовне – тілесне, серйозне – смішне. Згідно з концепцією трансгресії, трансгресія – це поняття, що «фіксує феномен переходу непрохідної межі, і перш за все – кордони між можливим і неможливим: “трансгресія – це жест, який звернений на межу” (Фуко), “подолання непереборної межі” (Бланшо)». За цією концепцією, світ фактично даного, «...окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає її в своїх кордонах, припиняючи для неї будь-яку перспективу новизни. Цей обжитий і звичний відрізок історії лише подовжує та множить вже відоме; в цьому контексті трансгресія – це неможливий (якщо залишатися в даній системі відліку) вихід за її межі, прорив того, хто належить фактично даному, назовні» [Грицанов 2001: 842].

Сучасне музично-драматичне мистецтво функціонує саме в такому режимі. У постановці Марійнського театру опери М. І. Глінки «Життя за царя» трагічні обставини загибелі Івана Сусаніна від рук польських окупантів, пояснюються нарочито приземленими повсякденними причинами, актуальними для нашого часу: виявляється в лісі, куди він завів поляків, відсутня зона покриття мобільних телефонів. Цей режисерський хід вступає в конфлікт з очікуваннями публіки, задає можливість іронічного прочитання відомого нарративу, руйнуючи героїчний пафос вихідного музичного джерела.

Строгість бінарної опозиції «серйозне – смішне» піддається деконструкції в спектаклях відомого танцювального театру Піни Бауш. Її спектаклі, створені на межі драми, перформенсу та хореографії є провокативними за своєю суттю. Глядач у цих виставах позбавляється

звичних естетичних очікувань, «ілюзії самототожності, потрапляючи в поле подиву і екзистенціальної невизначеності» [Ковалева 2013: 24]. У більшості вистав немає ніякого сюжету, головних і другорядних героїв. Артистки балету дефілюють в сукнях і на підборах, вони схожі на звичайних жінок, іноді з далекими від досконалості формами. Актори в спектаклях Піни чепуряться, вбираються, базикають, городять нісенітницю – вони як всі люди породжують ерзаци Я – затребувані культурою уявлення про себе. Актори провокують глядачів, звертаючись до них з несподіваними питаннями, які виводять їх зі звичного і комфортного стану, буквально виводять з себе. Актори «не відмовляються втрутитися в безпосереднє місце спостерігача, яке той до цього вважав повністю розшифрованим і безпечним» [Серкова 2019]. Типові для традиційного театру позиції, з одного боку, глядацького споглядання і, з іншого боку, актора як об'єкта погляду перевертаються і замінюються активними тактильними відносинами акторів (як ініціаторів) зі збентеженими глядачами. Актор може не просто підійти до глядача, а, наприклад, обійняти його, погладити, навіть присісти до нього на коліна. Торкання і обмацування виступають як тригер, що розхитує стійку глядацьку ідентичність і провокує глядача на руйнування ідеально уявлення про власну самовизначеність. Вистави Бауш, розкривають емоційний світ несвідомого через чуттєвий тілесний повсякденний досвід. Тіло в концепції Танцтеатру не виступає як пасивне і безглузде і не протиставляється духовному як активному і осмисленому. Тілесність у Піни Бауш долає картезианську дихотомію «душа – тіло», та виявляє себе як продукт соціальних взаємодій, тип чуттєвості, що є нерозривно пов'язаним з певним типом мислення.

Характерне для сучасного мистецтва іронічне обігрування, в першу чергу, спрямоване на себе і виступає як самоіронія. Наприклад, в міні-моноопері «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (2008) одеського композитора Кармели Цепколенко дія відбувається за лаштунками. Герой – оперний співак, який готується до виходу на сцену в партії Бориса Годунова. Він розмірковує про історичну долю свого персонажу, вибудовуючи аналогію між його і своєю особистою долею. Виділимо два ігрових моменти. По-перше, піддається іронії традиційна миметична модель, згідно з якою художня реальність є відображенням дійсності. У виставі ж, навпаки, художня реальність сама визначає дійсність: роль, що виконується, задає можливі лінії долі актора. Актор приміряючи на себе долі основних персонажів – Годунова, самозванця, Шуйського, юродивого – в результаті відмовляється від таких ігрових ідентичностей і відмовляється від участі в грі. Іронічний ефект подвоюється подоланням традиційної дихотомії «актор – персонаж», ігровим їх переплетенням, анекдотичним сплутуванням, коли актор приміряє ідентичність персонажа, а персонаж привласнює ідентичність

актора.

По-друге, така гра розхитує романтичний пафос примата художньої реальності над емпіричною дійсністю. Впевненість Актора в тому, що його доля може повторити долю персонажа, піддається іронічному зниженню. Ця ж іронія простежується і в музичному тексті: в музичну тканину міні-моноопери майстерно вплетені з пародійної метою цитати оригінального музичного тексту М. П. Мусоргського.

Пародійному осміянню в сучасному мистецтві піддаються класичні форми і способи презентації «високого мистецтва» як піднесеного. У сучасному театрі, як і в усьому мистецтві, повністю відсутні табу. В актуальних балетних постановках «профанація» класичного балету у всіх його проявах (техніки, стилю та інш.) відбувається різними шляхами. Наприклад, в балеті хореографа Метью Боурна «Лебедине озеро» шекспірівський прийом «вистави у виставі» використовується для висміювання претензій романтичного балету на беззаперечно найвищий статус. Особливої гостроти такому пародіюванню надає руйнування в спектаклі гендерних очікувань: традиційні ролі лебедів в балеті виконуються чоловіками. Причому комічним тут виявляється не виконання традиційно жіночих ролей чоловіками (воно швидше вносить мотиви трагізму в драматургію), смішними виглядають традиційні, гендерно «нормальні» схеми романтичної хореографії.

Виключно хореографічними засобами відбувається самопародіювання у виставі «Аліса в країні чудес» Королівського балету Ковент-Гарден 2011 р. Хореограф Крістофер Уїлдон іронічно цитує знамениті хореографічні номери, посилюючи пластику порушенням класичних пропорцій, спотворенням малюнку нормативних балетних поз. Наприклад, танець Червоної королеви з чотирма валетами відсилає до знаменитого танцю Аврори з чотирма кавалерами з «Сплячої красуні» Петіпа.

Таким чином, провокація в сучасному музичному театрі виступає як механізм розхитування усталених форм культурної нормативності, вивільнення смислів, які перебувають за межами нормативного символічного поля, створює умови для трансгресивного переходу кордону між можливим і неможливим.

Визначальним розумінням комічного і смішного завжди було спотворення, переставлення, розрив звичного і усталеного. Саме ці характеристики комічного ефективно використовуються сучасним мистецтвом, що робить провокацію його ефективним і невід'ємним елементом.

Список використаної літератури

- Грицанов, А. (2001) *Трансгрессия*, в: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, с. 842.
- Ковалева, Н. (2013) *Современный хореографический театр: танец как «приглашение к Реальному»*, в: *Аркадия*, Одесса, № 1 (36), сс. 22–26.
- Серкова, Н. (2019) *Запрещенный прием. Об ауре и порнографии искусства*, в: *Художественный журнал*, Москва, № 108. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1957>
- Ямпольский, М. (2015) *«Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира»*. *Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля*, в: *Постнаука*. 19 июня 2015. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.
- Bourdieu, P. (1991) *Le champ litt'raire*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. I. 89, pp. 3–46. Retrieved April 1, 2019 from https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986?pageid=t1_15
- Eco, U. (1984) *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ortega y Gasset, J. (1972). *The Dehumanization of Art*, in: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 65–83.
- Sontag, S. (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Нина Ковалева, Виктор Левченко

ГРАНИЦЫ СМЕШНОГО: ПРОВОКАЦИЯ КАК ТРАНСГРЕССИЯ (НА МАТЕРИАЛАХ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА)

Современный музыкальный спектакль уходит из семиотического пространства исходного жанра в поле смыслов и знаков, неустойчивых, открытых, содержащих в себе и предполагающих множество интерпретаций, в том числе и иронических. Для решения этих задач используется провокация, которая выступает как трансгрессия, то есть преодоление границ и деконструкция классических бинарных оппозиций: высокое-низкое; духовное-телесное, серьезное-смешное, актер-зритель. В статье рассматривается органичность элементов смеховой культуры и комических средств для функционирования современного музыкального театра.

Ключевые слова: смешное, провокация, рецепция, трансгрессия,

музыкально-драматическое искусство.

Nina Kovalova, Viktor Levchenko

THE BOUNDARIES OF FUNNINESS: PROVOCATION AS TRANSGRESSION (ON THE MATERIALS OF MUSICAL-DRAMATIC ART)

In paper the boundaries of funniness in musical-dramatic art are researched. Musical performance goes out from the semiotic space of the original genre into a field of meanings and signs, which are unstabled, opened, containing and suggesting many interpretations, including ironic ones. It is argued in contemporary aesthetics, on the one hand, that the art cannot exist without a discourse interpreting it. On the other hand, there is a demand to avoid the interpretation, which at the same time legitimizes the aesthetic effect and castrates an object of art. Provocation is used for solving the problems of observing the object of art in a new way and understanding of modern reality, and it's not complete without irony and self-irony. Wit, irony, comicalness are transformed as fitting into the style of the absurd and deconstructing the border between the funny and serious. The purpose of such provocations is to introduce the viewer into a position of uncertainty and aesthetic shock. Such stupor inevitably orients the spectator to a meeting with an object of art and allows for a new understanding of oneself. The paper considers organicity of the elements of laughter culture and comic devices for the music and drama theater is considered.

Keywords: *funniness, provocation, reception, transgression, musical-dramatic art.*

References

- Gritsanov, A. (2001) *Transgressiya* [Transgression], in: *Postmodernizm. Entsiklopediya*. Minsk: Interpressersvis; Knizhnyiy Dom, p. 842.
- Kovaleva, N. (2013). *Sovremennyy horeograficheskiy teatr: tanets kak «priglasenie k Realnomu»* [Modern choreographic theater: dance as an «invitation to the Real»], in: *Arkadiya*, Odessa, № 1 (36), pp. 22–26.
- Serkova, N. (2019). *Zapreshennyiy priem. Ob aure i pornografii iskusstva* [Sucker Punch. About aura and pornography of art], in: *Hudozhestvennyiy zhurnal*, Moskva, № 108. Retrieved April 1, 2019, from <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1957>
- Yampolskiy, M. (2015) «*Nikakogo iskusstva ne suschestvuet, est raznyie antropologicheskie praktiki postizheniya mira*». *Intervyu o granitsah iskusstva, formah ego legitimatsii i kontse bolshogo stilya* [«There is no art; there are various anthropological practices of comprehending the

- world». Interview about the boundaries of art, the forms of its legitimation and the end of a large style], in: *Postnauka*. 19 iyunya 2015.
- Bourdieu, P. (1991) *Le champ litt?raire*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. I. 89, pp. 3–46. Retrieved April 1, 2019, from https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986?pageid=t1_15
- Eco, U. (1984). *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ortega y Gasset, J. (1972). *The Dehumanization of Art*, in: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 65–83.
- Sontag, S. (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Стаття надійшла до редакції 02.04.2019.

Стаття прийнята 24.04.2019.