**EPISTEMOLOGICAL STUDIES IN PHILOSOPHY,
SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES**

ISSN 2618-1274 (Print), ISSN [2618-1282](https://doi.org/10.26181/2618-1282) (Online)

Journal home page: <https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/index>

ФІЛОСОФІЯ

Віктор Леонідович Левченко

Кандидат філософських наук, доцент,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова,
вул. Дворянська, 2, Одеса, 65026, Україна
E-mail: victor_levchenko@ukr.net,

Viktor Leonidovych Levchenko

PhD (Philosophical Sciences), Associate Professor,
Odessa I.I. Mechnikov National University,
Dvoryanska Str. 2, Odessa,
65026, Ukraine
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3457-9677>

Ніна Іванівна Ковальова

Кандидат філософських наук, доцент,
Одеський національний політехнічний
університет,
просп. Шевченка, 1, Одеса, 65044, Україна
E-mail: nisa_i_k@i.ua

Nina Ivanivna Kovalova

PhD (Philosophical Sciences), Associate Professor,
Odessa National Polytechnic University,
Shevchenka Pr. 1, Odessa,
65044, Ukraine

УДК 114.13

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЛЯДАЦЬКИХ РЕЦЕПЦІЙ КОМІЧНОГО В ЕПОХУ МОДЕРНУ:
ІСТОРИЧНА ПЕРСПЕКТИВА І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДВАЛИНИ**

Received 18 April 2020; revised 18 May 2020; accepted 16 June 2020

DOI: 10.15421/342007

Анотація

У статті досліджено трансформацію комічного в історії європейського театру. Музичне виконання розширює семіотичний простір оригінального жанру на поле смислів та знаків, які є текучими та відкритими, воно містить і пропонує багато інтерпретацій, у тому числі іронічних. У сучасній естетиці стверджується, з одного боку, що мистецтво не може існувати без дискурсу, що його інтерпретує. З іншого боку, існує вимога уникати інтерпретації, яка водночас легітимізує естетичний ефект і каструє предмет мистецтва. Дотепність, іронія, комічність трансформуються в історії європейського театру і деконструють межу між смішним та серйозним. У статті розглянуто органічність різних елементів сміхової культури та розглядаються комічні засоби для музично-драматичного театру.

Ключові слова: *сміхова культура, комічне, опера, балет, особистість глядача, інтерпретація.*

**Transformation of spectators receptions of comic in the epoch of modern:
a historical perspective and methodological foundations**

Abstract

In paper a transformation of the comic in the history of the European theater is researched. Musical performance extends the semiotic space of the original genre into a field of meanings and signs, which are fluid and open, it contains and suggests many interpretations, including ironic ones. Contemporary trends in art appeal to the removal of binary, which changes the ontology of art objects, while catharsis ceases to be unambiguously tragic or comical - the strict standardization of artistic forms and techniques disappears. These don't concern only works of art as such (that is, in our case, performances), but also its reception. Musical performance should be noted that the change in the viewer's perception of the object of the art is not a feature of modernity only, but it is also characteristic for all historical stages of artistic practice. It is argued in contemporary aesthetics, on the one hand, that art cannot exist without a discourse interpreting it. On the other hand, there is the demand to avoid an interpretation, which at the same time legitimizes the aesthetic effect and castrates an object of art. Wit, irony, comicality are transformed in the history of European theatre and deconstructing a border between the funny and the serious. For example, in accordance with the principles of the classical aesthetics the works skillfully combined elements of the high and low genres while the comic associated with lower culture and heroic with higher. This was expressed not only in the plot turns, but also in the musical material of the work. The normality of the artistic reception has never been constant, once and for all times approved. The interpretations were quite in line with the spectator's horizon of expectations. For

example, in accordance with the Enlightenment worldviews, there was a transfer of meanings and the same play became considered as an intellectual drama. The comic components were manifested in such plays through changing clothes, gender roles, travesty, using unexpected plot moves and plot schemes, mixing expectations and positions. Satire was aimed to mocking perceptions and stereotypes that belong to the social and cultural identity of the time. The paper considers organicity of elements of the laughter culture and comic devices for music and drama theater are considered.

Keywords: *laughter culture, comic, opera, ballet, spectator's identity, interpretation.*

**Трансформация зрительских рецепций комического в эпоху модерна:
историческая перспектива и методологические основания**

Аннотация

В статье исследуется трансформация комического в истории европейского театра. Музыкальное исполнение расширяет семиотическое пространство оригинального жанра в область значений и знаков, которые являются текучими и открытыми, содержат и предлагают множество интерпретаций, в том числе иронических. В современной эстетике утверждается, что, с одной стороны, искусство не может существовать без его интерпретации. С другой стороны, существует требование избегать интерпретации, которая в то же время узаконивает эстетический эффект и кастрирует объект искусства. Остроумие, ирония, комичность трансформируются в истории европейского театра и разрушают границу между смешным и серьезным. В статье рассматривается органичность элементов культуры смеха, исследуются комические средства для музыкального и драматического театра.

Ключевые слова: *смеховая культура, комическое, опера, балет, личность зрителя, интерпретация.*

Постановка проблеми.

Наше дослідження спрямоване на виявлення того, як комічне артикулюється в музично-драматичному мистецтві епохи Модерну, яка його роль у вибудовуванні комунікативної осі «твір мистецтва – глядач», які є межі використання комічного в модерних художніх практиках, яким чином комічне сприяє утриманню/розхитуванню глядацької ідентичності.

Теоретичне і методологічне обґрунтування.

В онтологічному сенсі ми, слідом за Вільгельмом Дільтеєм і Еміліо Бетті [Betti 2017], будемо розуміти твір мистецтва як форму, яка містить сенс та наділена функцією презентації смислів, що призначені для розуміння.

При аналізі глядацької рецепції і взаємини текст (твір мистецтва) – інтерпретатор (глядач) ми відштовхувалися від концепції «методологічної герменевтики» Бетті [Betti 2017], який розглядав герменевтичний акт як взаємодію двох суб'єктивностей. Об'єкт інтерпретації, по Бетті, не річ, а «співрозмовник, тобто учасник актуального суб'єктивного життя самого інтерпретатора» [Борисов 2006: 361]. У нашому випадку ідею Бетті про вплив об'єкта інтерпретації на суб'єктивність самого інтер-

претатора ми застосували щодо дослідження питання про вплив твору мистецтва на глядацьке суб'єктивне життя, зокрема, на зміцнення/розхитування глядацької ідентичності.

Значущою для нас є позиція Ханса-Георга Гадамера, згідно з якою розуміння – це не є результат інтерпретації як суб'єктивної діяльності, але є подією, що тільки й робить можливою суб'єктивність як таку [Gadamer 2006]. Згідно з такою методологічною установкою ми розглядаємо проблеми функціонування і трансформації глядацької ідентичності як такі, що конститууються і трансформуються подією зустрічі з об'єктом мистецтва. Особливості глядацької ідентичності досліджуються в нашій роботі за допомогою гадамерівської теорії аплікації. За Гадамером, аплікація тексту має медіативний характер, безпосередньо впливає на суб'єктивність інтерпретатора. Продуктивною для історичної частини нашого дослідження стала думка Гадамера, що розуміння завжди вище простої реконструкції, є принципово неоднозначною («Ми розуміємо інакше, якщо ми взагалі розуміємо») і має нефінальний характер, який змінюється в залежності від соціокультурного контексту.

В розумінні природи смішного і комічного ми спираємося на реляційну теорію ко-

мічного, представлену в класичних працях Жан-Поля і Анрі Бергсона [Bergson 2005]. Відповідно до цієї теорії природа комічного винаходить себе не в об'єкті та не в суб'єкті сміхової практики, а власне у відносинах між ними. Теорія карнавальної культури Михайла Бахтіна [Бахтин 1990] дозволила виявити елементи карнавальності в різних історичних типах театральних практик.

Мета статті полягає у тому, аби показати динаміку у сміні глядацької ідентичності в процесі рефлексій та рецепцій комічного у драматичному мистецтві епохи Модерну.

Результати дослідження.

Сучасним трендам розвитку мистецтва відповідає зняття бінарів, що змінює онтологію об'єктів мистецтва, катарсис перестає бути однозначно трагічним або комічним - зникає жорстка нормативність художніх форм і прийомів. Це стосується не тільки твору мистецтва як такого (тобто в нашому випадку, вистави), але і особливостей його рецепції. Відзначимо, що зміна глядацького сприйняття об'єкта мистецтва не є особливістю виключно сучасності, але характерна для всіх історичних етапів художньої практики.

Нормативність художньої рецепції ніколи не була константною, що раз і назавжди затверджена. Наприклад, в епоху елизаветинського театру в Англії сучасники Шекспіра сприймали спектакль по "Гамлету" як екшен, в основі якого лежить детективне розслідування з елементами хоррору. Така інтерпретація цілком відповідала глядацькому горизонту очікувань, визначала і підтверджувала особистісну і колективну ідентичність театральної публіки. В епоху Просвітництва сталася метаморфоза. Відповідно до нових світоглядних установ і завдяки діяльності акторів-інтерпретаторів головній ролі таких як, наприклад, Девід Гаррік, стався перенос смислів і ця ж п'єса стала розглядатися як інтелектуальна драма [Уеллс 2002: 38-41]. Головний пафос її тепер позначав трагічний конфлікт між рефлексуючим героєм і екзистенційними обставинами, що надовго заклало інтенцію інтерпретації і п'єси і вистав по ній і, власне, глядацьких очікувань.

Але ні при сприйнятті вистави як хоррора,

ні при просвітницької пафосної серйозності шекспірівські постановки не були позбавлені елементів комічного. Це було пов'язано з традиціями, що йдуть від особливостей елизаветинського театру: зокрема, з вимогою співприсутності в рамках драматичного тексту як трагічних, так і комічних елементів. Різницю між ними формально було чітко виражено вже в манері письма: у Шекспіра комічні елементи писалися прозаїчною вульгарною мовою, а трагічні виражалися віршованим текстом. У п'єсі «Ромео і Джульєтта» годувальниця та слуги виражаються прозаїчною мовою в дусі лінгва вульгаріс на відміну від шляхетних героїв, стиль мови яких вишуканий, наповнений складними метафорами і переданий у віршованій формі. Лінгва вульгаріс використовується в п'єсах Шекспіра для балансування трагічних і комічних елементів виразності. У тому ж «Гамлеті» можна згадати сцену з могильником, який відпускає вульгарні жарти в дусі сучасного чорного гумору. При цьому, комічне і трагічне подібними мовними маркерами були формально чітко відокремлені один від одного. Це задавало глядачам цілком певні установи сприйняття і реакцій на перипетії вистави, що дозволяло утримувати стійку ідентичність. Функціонально така текстова сепарація ізоморфна сучасному прийому закадрового сміху, який підказує глядачеві дочерню реакцію.

Існуванню єдиної колективної глядацької ідентичності сприяли також форми організації театального життя в елизаветинську епоху. Театр зовсім не сприймався як храм мистецтва: прямо під час вистав глядачі обговорювали новини, їли, пили алкоголь, займалися сексом, справляли природні потреби, билися, з'ясовували стосунки [Чернова 1987: 8-39]. Важко собі уявити, що це траплялося без численних комічних ефектів. Таким чином, аура вистави була невіддільна від моментів комічного, що гармонійно співіснували як на сцені, так і в глядацькій залі.

Зазначені тенденції з деякими варіаціями були характерні і для барочного театру. Зокрема, глядацька поведінка не багатьом відрізнялося від того, як це відбувалося на відкритих театральних майданчиках попередньої епохи,

весь цей фізіологічний і емоційний ентузіазм відтворюється в закритих приміщеннях барочного театру. Глядацька ідентичність тут вибудовувалася відносно до класового становища глядача. У Венеції кінця XVII-першої половини XVIII століть існувало безліч музичних театрів, які були класово ранжирувані: публіка з вищих класів мала свої театри, вважала неприйнятним для себе відвідування театрів для нижчих класів. Тобто, глядацька ідентичність була пов'язана з соціальним статусом, будучи таким чином частиною соціальної ідентичності. Це виражалося в естетичних обмеженнях, що накладалися як на культуру поведінки глядачів, так і на зміст та форму вистави. Для нижчих прошарків суспільства не існувало чітких естетичних канонів і обмежень, а сама вистава та поведінка театральної публіки були наближені до карнавальної стихії [див.: Бахтин 1990]. У поведінці публіки це виражалося у відсутності табу на відверту демонстрацію потреб тілесного низу, допустимості екстатичної реакції, що включала в себе вульгарні елементи, на те, що відбувається на сцені, тобто нормативність пристойності замінювалося перевернутою нормативністю карнавалу.

Елементи карнавалу, основним атрибутом якого було комічне, були широко представлені і в п'єсах для демократичної публіки таких як італійська комедія дель-арте, французька буфонада, англійська та німецька народні комедії з їх схильністю до імпровізації, що вступали у протиріччя з так званим «правильним смаком». Комічні компоненти виявлялися в таких п'єсах через перевдягання, зміну гендерних ролей, травестування, використання несподіваних сюжетних ходів і фабульних схем, зсування очікувань.

Показовими в цьому сенсі є комедії венеціанця Карло Гольдоні. В «Шинкарка» («La locandiera») сатирично обігруються стереотипні для тодішнього суспільства уявлення про переваги аристократів над представниками нижчих прошарків суспільства. Шинкарка Мірандоліна своїм висміюванням, жартами розвінчує претензії на зверхність знатних і багатих залицятьників. Її фаворитом виявляється простий хлопець Фабріціо. Мірандоліна

виступає як майстер перевертнів і містифікацій, використовуючи в тому числі своєрідні мовні ігри. У спілкуванні з ненависником жінок кавалером Ріпафратта, героїня, підкидаючи на вербальному рівні аргументи на користь сексистської теорії гордовитого аристократа, фактично викриває його позицію серією своїх вчинків, що мають комічний характер. Ця п'єса пізніше була адаптована в популярні опери композиторами XVIII століття Антоніо Сальєрі та Йоганном Симоном Майром.

Головним динамічним мотивом комедії «Слуга двох панів» («Il servitore di due padroni») виступає ланцюг підмін, примноження сенсів, які часто перебувають у контрадікторних відносинах. Головний герой Труфальдіно, що став слугою одночасно двох господарів, постійно потрапляє в безглузді комічні ситуації в спробах виконати протилежні і суперечні один одному доручення. Комічний ефект п'єси, яка присвячена високій темі любові, посилюється такими виразними засобами як травестія, коли жіночі персонажі видають себе за чоловіків, підміною реальності ілюзією, істини оманною, що викликає смішні ситуації на сцені. Відзначимо, що ця комедія, як і інші комедії Гольдоні відноситься до низового жанру, що особливо підкреслюється використанням в якості імен персонажів традиційних масок майданного театру – Труфальдіно, Панталоне, Бригелла тощо.

Крім висміювання традиційних культурних норм у Гольдоні піддається ерозії звичне для естетики того часу поділ тем, що є характерними для високих і низьких жанрів. Тема любові, за правилами Ніколя Буало, яка була прерогативною для високого мистецтва трагедії (Буало 1967), в «Слугі двох панів» піддається шаржуванню. Все, пов'язане з відносинами закоханих, підноситься в п'єсі як безглузде: їх діалоги, вчинки, відносини абсолютно не відповідають класичним зразкам, викликаючи тим самим комічний ефект. Любов в культурі класицизму не може і не повинна бути смішною, проте тут драматург свідомо порушує всі правила. Сміх в подібних комедіях, таким чином, висловлює ті топоси, які знаходяться за межами традиційних культурних нормативних уявлень.

В якості ще однієї важливої функції комічного слід зазначити сатиричне обігрування і розвінчування звичних культурних уявлень. Наприклад, в четвертій дії знаменитої опери Жана-Філіпа Рамо «Галантні Індії» («Les Indes galantes») сатира спрямована на сталі для соціальної і культурної ідентичності того часу уявлення про перевагу європейців перед «дикунами». Також піддаються осміюванню стереотипні установки, пов'язані з національним характером: їх комічне зниження розіграно в діалозі іспанського та французького претендентів на серце героїні. Хвастощі європейців виявляються марними: героїня опери індіанка Зима віддає перевагу природним почуттям до хлопця зі свого племені, висміюючи претензійність і штучність іспанського та французького залицяльників. Відзначимо, що така сатира виявляється націленою на цілком серйозну тему – переваги «природного стану» перед штучністю цивілізації, яка була артикульована в академічному дискурсі лише через півтора десятка років Жан-Жаком Руссо.

Комічні елементи іноді виконували функцію епатажу, виштовхування публіки зі стану стійкої звичної ідентичності. У знаменитому бароковому «Марлезонському балеті» («Le ballet de la Merlaison») автор – король Франції Людовик XIII – несподівано для придворної публіки з'являвся на сцені в травестійній ролі комічної старої – торгівки пташиними прикрасами. Це неспівпадіння між високим соціальним статусом танцівника і образом який він втілював виводило глядачів за звичні рамки естетичних, етичних і церемоніально-ризуальних норм.

Комічні барокові театральні дії слугували також як інтермедії між актами серйозних, наповнених алегоричними смислами, оперних і балетних вистав. Прикладом такого є численні одноактові комічні балети великого Мольєра, який тісно співпрацював з композитором Жаном-Батистом Люллі. Функцією таких інтермедій були як зняття напруги у публіки, так і підкреслення за допомогою комічних ефектів серйозних і піднесених сюжетів основної частини вистави. Таким чином комічне в музичних виставах виконувало амбівалентну функцію: з одного боку, критикувало та підда-

вало ерозії існуючі культурні норми, а з іншого боку, відтіняло піднесене і героїчне, сприяло їх укоріненню.

Нормативна серйозність театру епохи абсолютизму визначала і ступінь допустимості елементів комічного. Театр був державною справою і повинен був прямо та недвозначно відображати вагу і значимість монархічних інститутів, що табуували комічне по відношенню до монархів і вищої знаті. Комічне допускалося на сцені тільки як необхідний елемент балансу взаємодії різних компонентів художнього світу для посилення статусу серйозного. Відповідно до естетики класицизму жорсткі заборони та рамки накладалися на допустимість комічного. Міра естетичного, що була націлена на формування вихованості і пафосний вираз піднесених ідеалів, нівелювала самостійну роль комічного. Все ж при цій націленості на серйозність придворному театру не вдалося уникнути комічних елементів. Вони використовувалися як необхідна «приправа» і своєрідна віньєтка для декорування серйозного. Участь в спектаклях коронованих осіб і представників вищої аристократії прикрашалася, як правило, комічними сюжетними ходами і жартами над їхнім оточенням, що ще більш звеличувало центральних персонажів, при цьому сприяючи виконанню головної мети – звеличення монархії. Відповідно з такою метою і будувалися межі допустимості сатири. Навіть в комедійних п'єсах сатира була жорстко регламентована. Осміяння ніколи не могло стосуватися головних соціальних інститутів – монархії і церкви. Наприклад, головний герой комедії Мольєра «Тартюф» є приватною особою, а не представником церкви, хоча в п'єсі і висміюється показова релігійність. Носій державної влади, що виражає волю короля, як античний бог з машини, в фіналі п'єси карає порок і відновлює справедливість.

Висновки.

Аналіз історії музичного та драматичного театру – принаймні епохи Модерну – демонструє стійку присутність в ньому комічних елементів. У театрі XVI-XVII століть комічне виступало як шаржування, сатиричне висміювання традиційних культурних норм.

Серйозне і смішне були жорстко розділені і мистецтво було радше засобом конструювання та утримування групової глядацької ідентичності. Однак уже в театрі бароко виявляються елементи епатажу, що розхитують стійку глядацьку ідентичність і виражають ті топоси, які лежать за межами нормативних культурних уявлень. У естетиці класицизму відбувається трансформація комічного. Воно стає більше засобом відтінення серйозних тем і застосування комічних елементів жорстко регламентується, табується, зокрема, застосування комічного в ставленні до влади. Комічне розуміється як тотожне примарності, хибності та неістинності.

При всіх відмінностях у розумінні природи комічного протягом доби Модерну аж до початку авангардних пошуків ХХ століття незмінною залишалася визначеність комічного, тобто чітке маркування комічного як комічного. Комунікативна вісь “вистава – глядач” була строго визначеною, що задавала глядачеві чіткий і однозначний інтерпретаційний вектор, тим самим підтримуючи колективну глядацьку ідентичність. Театральний авангард змінює ситуацію: «четверта стіна» падає, комунікація «вистава – глядач» стає горизонтальною, перетворюючи тим самим глядача в рівноправного учасника виробництва смислів, що стане темою подальшого дослідження.

Бібліографічні посилання

- Бахтин, М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Борисов, Е. (2006). Предисловие к публикации «Герменевтики как общей методологии наук о духе» Э. Бетти, in: *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології, 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування. Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 361-367.
- Буало, Н. (1967). *Мистецтво поетичне*. Київ: Мистецтво.
- Уэллс, С. (2002). *Шекспировская энциклопедия*. Москва: Радуга.
- Чернова, А.Д. (1987). ...*Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира*. Москва: Искусство.
- Bergson, A. (2005). *Laughter, an essay on the meaning of the comic*. London: Dover Publications
- Betti, E. (2017). *General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music*: Vol. 6. London: Createspace Independent Publishing Platform.
- Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London and New York: Sheed & Ward Ltd and the Continuum Publishing Group.
- Kant, I. (2000). *The critique of the power of judgment*, ed. and transl. by Paul Guyer, Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.

References

- Bakhtin, M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [Rabelais and His World]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. (in Russian)
- Bergson, A. (2005). *Laughter, an essay on the meaning of the comic*. London: Dover Publications
- Betti, E. (2017). *General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music*: Vol. 6. London: Createspace Independent Publishing Platform.
- Borisov, E. (2006). *Predislovie k publikatsii «Germenevtiki kak obschey metodologii nauk o duhe» E. Betti* [Preface to the publication of “Hermeneutics as a General Methodology of the Humanities” by E. Betty], in: *Δόξα/Doksa. Zbirnik naukovykh prats z fllosofiyi ta filologiyi*. Vyp. 10. *Strategiyi interpretatsiyi tekstu: metody i mezhy yikh zastosuvannya*. Odesa: ONU im. I. I. Mechnikova, 361-367. (in Russian)
- Bualo, N. (1967). *Mistecztvo poetichne*. Kyiv: Mistecztvo. (in Ukrainian)
- Chernova, A.D. (1987). ...*Vse kraski mira, krome zheltoy. Opyit plasticheskoy harakteristiki personazha u Shekspira* [... All the colors of the world except yellow. Shakespeare’s experience of plastic characterization]. Moskva: Iskusstvo. (in Russian)
- Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London and New York: Sheed & Ward Ltd and the Continuum Publishing Group.
- Kant, I. (2000). *The critique of the power of judgment*, ed. and transl. by Paul Guyer, Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- Uells, S. (2002). *Shekspirovskaya entsiklopediya* [A Dictionary of Shakespeare]. M.: Raduga. (in Russian)