## Категории эстетики: “комичное" и “трагическое”

Третьей основной эстетичной категорией является комичное. Комичное, как и трагическое, имеет мифологические источники и связано с жизнеутверждающим, оптимистичным мировосприятием бога Вакха - бога вина, виноделия, щедрого виночерпия.

Относительно художественной практики, то привлекает внимание тот факт, что даже в ХХ веке продолжается своеобразное открытие именно авторов комичных произведений. Идет речь о наследстве Менандра - выдающегося комедиографа времени эллинизма.

Как отмечают специалисты, раньше знали, какой славой пользовался он, знали, что его наследовали римские комедийные поэты, которые постоянно ссылались на него. Было известный, что античная критика высоко ценила Менандровы комедии, что изучали в школах и декламировали на банкетах, что он написал свыше 100 пьес. Однако произведения Менандра потерялись, за исключением некоторых фрагментов и сборника афоризмов, который сложили в давние времена почитатели поэта. Такую же высокую оценку наследству Менандра дает и искусствовед В. Ярхо в работе "Возле источников европейской комедии".

Однако ХХ ст. принесло настоящую радость всем почитателям древнегреческой культуры. В 1905 году, а затем в 1956 году археологами были найдены рукописи Менандра и возобновленные тексты его пьес "Полюбовный суд", "Нелюдим" и другие. Это, в свою очередь, дало возможность реконструировать более объективную картину развития комичного жанра в древнегреческой литературе. В противовес хорошо известным "политическим комедиям" Аристофана комедии Менандра посвящены повседневным жизненным проблемам. Не гротесковые образы, не фантастические существа и не герои мифов, а современники писателя, по большей части представители более низких слоев населения: горожане, крестьяне, гетеры, воины, рабыни - были персонажами его комедий. Менандр показывает жизнь приземленную, героев списывает из людей обычных.

Следовательно, художественная практика относительно воплощения комичных противоречий началась со времен античности, была многожанровой и стала фундаментом в разработке комедийных тем, воссоздании юмористических, сатирических, ироничных или гротесковых характеров.

Теоретическое осмысление комичного также имеет длительную и сложную историю, истоки которой тяготеют к эстетике Аристотеля. Важно отметить, что именно Аристотель предложил такой подход к анализу комичного. Этот анализ опирался на принцип контраста, противостояния: уродливого и прекрасного, трагического и комичного. Аристотелевский подход в истории эстетики будет повторяться неоднократно, изменяясь в зависимости от того, какой системы категорий придерживается исследователь. Так, комичное рассматривается через противостояние никудышного и возвышенного, псевдозначительного и значительного, бесконечной целесообразности и бесконечного своеволия.

На грани ХІХ и ХХ ст. появляются исследования Зигмунда Фрейда "Точность и ее отношение к бессознательному" и Анри Бергсона "Смех", которые открывают новые пути в исследовании комичного благодаря ударению на роли бессознательных психических процессов в возникновении смеха - эмоционально-эстетичной реакции на комичное.

В современной эстетичной науке относительно смеха употребляют понятие "синкретический", то есть такой, который объединяет разные формы смеха. Комичное имеет разнообразные формы, что противостоят высоким эстетичным идеалам. Это юмор, сатира, ирония, сарказм, гротеск. Опираясь на формы комичного, художник создает такие же разнообразные оттенки отбивания смеха в художественных произведениях. И хоть, скажем, творчество таких писателей, как Ф. Рабле, Г. Гоголь, Г. Твен, Бы. Шоу, К. Чапек, А. Чехов, Остап Вишня, связанная с жанром комедии, каждый из них создал, собственный, "смех" мир.

Относительно специфических признаков конкретных форм комичного, то юмор - это мягкая, доброжелательная форма смеха, специфическое переживание противоречивости объекта, в эстетичной оценке которого соединяется серьезное и смешное. В отличие от юмора сатира - острая форма комичного, специфическое средство художественного воссоздания действительности, что раскрывает ее как что-то несоответственное, посредством преувеличения, заострения. Искусство неоднократно использовало сатиру для социальной критики, открытие повторных явлений у действительности или отрицательных черт характера человека. Сатира, как и юмор, широко используется в искусстве на протяжении всей его истории.

Одной из форм комичного является ирония. Ироничный смех еще называют интеллектуальным, подчеркивая этим глубокое внутреннее содержание, которое укладывается в эмоциональную реакцию человека на определенный конфликт. Ироничный смех основан на контрасте уже увиденного и скрытого, когда по формально позитивной оценке стоят доступные лишь немногим возражение и насмехание.

В отличие от юмора и сатиры иронию достаточно редко используют в искусстве, ведь воплощение в художественном произведении ироничного смеха, с одной стороны, подвластное лишь высокоодаренному художнику, а с другого - нуждается в образованной, интеллектуально развитой аудитории. Среди блестящих образцов "ироничных произведений" следует назвать произведения Еразма Роттердамского "Похвала глупости" и Джонатана Свифта "Сказка бочки", "Скромное предложение для детей ирландских бедняков".

Комичное в социальном аспекте выражает жизнедеятельность индивида, которая не отвечает общественно-ироничной необходимости. Для субъекта комичного не существует движения истории, ее противоречий, поэтому фактически не существует проблем познания, освоения и превращения социальной действительности. Комичное раскрывает человека как социально пассивное существо, какая безразличная к борьбе за новое. В противовес трагическим героям, которые олицетворяют общественно значимую деятельность, страсть, желание обновления действительности, субъект комичного лишен этих благородных, возвышенных качеств.

К основным эстетичным категориям принадлежит и категория "трагическое".

Как известно, срок "трагедия" имеет мифологические истоки и связан с культом бога Диониса, который соединял противоположные функции: плодородия земли, виноградарства, символ высоких урожаев и функций смерти, выступал как властелин душ мертвых.

Бог Дионис как носитель земледельческого культа противопоставлялся богу Аполлону как выразителю психологии родовой аристократии.

В честь бога Диониса устраивались ежегодные религиозно-культовые праздники - дионисии, в конце которых в жертву богу приносили козла.

Классическим образцом трагического является древнегреческая трагедия, а первое теоретическое объяснение ее специфики связано с трудом Аристотеля "Поэтика".

По мнению Аристотеля, трагедия имеет преимущество над другими жанрами, поскольку способная эмоционально влиять на человека, стимулирует катарсичное сопереживание, побуждает читателя и зрителя к соучастию в морально-психологической оценке событий, которые разворачиваются. За Аристотелем, трагедия должна состоять из шести элементов: фабулы, характера, языкового высказывания, мыслей, сценического оформления и музыкальной композиции.

Особенного значение Аристотель предоставил фабуле, ее отдельным элементам. Фабула, по мнению философа, должна быть четкой, иметь такой объем, чтоб ее было легко запомнить. Он считал, что действие трагедии должно было происходить в течение одного оборота солнца. Теория трагического Аристотеля опирается на художественную практику, прежде всего на творчество Гомера и Софокла.

Важное место в разговорах Аристотеля о трагедии занимают человеческие чувства, прежде всего страдание и страх. Через восприятие страдания героя зритель переживает состояние катарсиса - очистка, начинает сочувствовать герою, анализирует и оценивает собственную жизнь. Так оказывается эстетичная и морально-этическая сущность трагического.

В условиях античности трагедия в первую очередь рассматривается как раскол целого на враждующие части следствием чего есть обострение трагических конфликтов власти, обязанности, чести.

В античных трагедиях важную роль играют судьба, рок, которые тяготеют над героем. Попытка героя подняться над судьбой приводит к его гибели. Наиболее последовательно принципы древнегреческой трагедии воплощены в творчестве Эсхилла, Софокла и Еврипида.

Совсем в другом аспекте поданная трагедия во времена средневековья. Посвящая свою жизнь богу, трагический герой олицетворял прежде всего идею страдания, мученичества. Следствием трагического действия выступали чувства утехи, утехи. В современной литературе можно даже встретить определение средневековой трагедии как "трагедии утехи и утехи".

На грани средневековья и времени Возрождения формируется творчество величайшего итальянского поэта, основателя итальянского литературного языка Данте Алигьери. Вершиной творчества Данте является написание на протяжении 1307 - 1327 гг. поэма "Божественная комедия", что состояла из трех частей - "Ад", "Чистилище", "Рай" и 100 песен, которые воспринимаются как своеобразная поэтическая энциклопедия средневековье. Это произведение принудило современников принципиально по-новому посмотреть на "вечные проблемы": смысл человеческой жизни, философию смерти, значение моральных ценностей. Эти "вечные проблемы" имеют лишь трагическое решение, ведь финалом человеческой жизни является смерть. Однако тема вечности жизни через наследственность поколений связала дантовскую интерпретацию трагического с понятием пафосу - глубоким внутренним переживанием, волнением и страстью.

Важные теоретические изменения в понимании природы трагического возникают благодаря творчеству английского драматурга Уильяма Шекспира. Выдающийся гуманист времени позднего Возрождения, Шекспир в своем творчестве отобразил социальные противоречия, которые предшествовали Английской революции XVII ст.

В творческом наследстве Шекспира трагедия занимает особенное место. На протяжении жизни он написал как трагическую хронику "Генрих IV", "Ричард ИИ", "Ричард ИИИ", так и произведения, в основну которых было положенный изображение глубоких социальных конфликтов, отбиты масштабные общественные противоречия - "Гамлет", "Король Лир", "Макбет".

В трагедиях Шекспира, в отличие от предыдущих эпох, ударение делается на судьбе человека, что связана с другими людьми, этой связь создает такой своеобразный феномен, как "мир людей". Трагедии Шекспира лишены зависимости героя от сил судьбы или воли бога. Практически каждая пьеса английского драматурга несет в себе проблему моральных поисков, действует соответственно своему пониманию чести, обязанности, достоинства.

Можно согласиться с утверждением исследователей творчества Шекспира, что "новый человек" во времена Шекспира уже определил свою мораль - макиавелизм в политике, война всех против всех в социальной жизни, вера в силу денег во всех сферах жизни, даже в самых интимных, таких как любовь, дружба, - чувств, которые особенно ценил Шекспир, то есть всего того, что обобщенно можно назвать людностью.

В отличие от художников средневековья, Шекспир, по существу, не нарушает проблем религиозных чувств человека; религия не выступает значительным фактором в развертывании трагического действия. Своеобразная нейтральность относительно религиозных чувств является важным признаком мировосприятия человека позднего Возрождения. В эти сутки внимание концентрируется на морально-этических ценностях, на верности идеалам. Поэтому смерть как обязательный элемент трагического действия является в то же время свидетельством верности идеалам человека, верности данной клятве - независимо от того, касается это государственных проблем ("Гамлет") или личных человеческих чувств ("Ромео и Джульетта").

Традиционно трагедии У. Шекспира оцениваются через привлечение категории "время", и одно из исторического достояния шекспировского опыта видится в умении драматурга соединить "вечные жизненноважные понятия" с конкретно-историческим периодом. Кроме того, трагедии Шекспира - это столкновение гармоничного человека с дисгармоничной действительностью, высокой "идеальной морали" с жестокой реальностью, в которой главенствует этика компромиссов. Шекспир мечтает о целостной, универсальной личности, реальное существование которой не возможно. Рассматривая историю становления трагического как эстетичной категории и трагедии в искусстве, следует отметить достижения Шекспира были заторможены развитием трагического жанра в условиях классицизма. Наследство Шекспира является образцом художественного освоения трагического жанра. Однако приобретенные теоретические знания о природе трагического не получают последующего развития. Одна из причин этого заключается, по нашему мнению, в принципе подражание античных образцов, что являются одним из постулатов классицизма.

Классицизм, который достиг определенных вершин именно на французской почве, был художественным выразителем идеологии абсолютизма. Это приводило до того, что классицисты настоящими героями считали представителей лишь определенных социальных слоев. Поэтому герой трагедии классицизма - это обязательно король, полководец, выдающийся политический деятель. Искусство классицизма развивалось за четко сформулированными законами, и любая попытка разрушить закон, привнести индивидуально-творческое видение рассматривалась теоретиками классицизма как насаждение порочных идей, порочного пути. Так, эстетики классицизма Н. Буало считал сформулированные им законы развития искусства абсолютными и общезначимыми. Из-за этот выдающееся достояние в разработке трагического жанра классиком французской литературы Ж. Расином было достигнуто не благодаря эстетичным требованиям классицизма, а вопреки ним.

Специфическую функцию относительно развития трагедии имела критика классицизма со стороны Г.Е. Лессинга. Подходяще критикуя классицизм за догматизм и формализм в искусстве, призывая к правдивому отображению жизни, Лессинг, по существу, трансформировал трагедию в драму: исторические события, государственные проблемы были изменены повседневной жизнью, семейными и бытовыми вопросами. Исследователи эстетичного наследства Лессинга справедливо отмечают, что если классицизм сохранял трагическое через его формализацию, введение в культурный образец, то Лессинг, разрушив формализм, то есть то что было простой формой исторического сознания и своей пустотой не удовлетворяло его, тем самым вообще забрал его из драмы. Это не означает, что его теория не была для в свое время истинной и прогрессивной, просто на этом пути трагическое себя исчерпало: интерпретировать "катарсис" и искать настоящий смысл "Поэтики" Аристотеля стало отныне делом теоретиков и историков.

Проблема трагического занимает важное место в эстетичных взглядах К. Маркса и Ф. Энгельса. Поводом для анализа природы трагедии стала пьеса немецкого драматурга Фердинанда Лассаля "Франц фон Зиккинген". В 1859 Г.Ф. Лассаль посылает свою пьесу на рецензию к Марксу и Энгельса. Они всесторонне ее проанализировали и в листах к драматургу выразили свое понимание трагического конфликта, который возникает в результате противоречия "между исторически необходимым требованием и практической невозможностью ее осуществления". Трагический герой, по мнению основоположников марксизма, всегда олицетворяет в себе идею будущего. В конкретный исторический период герой не может утвердить "исторически необходимое требование" и погибает. Однако остается его пример, который предоставляет воодушевления следующим поколением.

Отталкиваясь от пьесы Лассаля, построенной на реальном материале XVI ст., К. Маркс и Ф. Энгельс провели аналогии между разными историческими событиями и историческими лицами и показали объективные причины возникновения "революционной трагедии". Позже, в 30 - 40-х годах ХХ ст., в социалистическом искусстве сформируется принцип "оптимистичной трагедии" - сознательное ударение на бессмертные прогрессивного идеала, за утверждение которого погибает герой. В творчестве многих художников ХХ ст., которые работали в трагическом жанре, ярко ощутимые признаки именно "оптимистичной трагедии". Особенно четко такое понимание трагического прослеживания при решении художником темы войны.

Эстетичное мнение ХХ ст. активно продолжает разработку проблемы трагического. При этом идет речь не о какой-то отдельной стране или о конкретной практике искусства. В понятие трагического начинают вкладывать глубоко философское, моральное содержание. Трагическое анализируется в широком контексте общих жизненноважных проблем, проблем будущего человеческой цивилизации.

## Функции искусства

Проблема функций принадлежит к фундаментальным теоретическим вопросам естетики. Ее основу предопределяет исторический фактор, ведь функции искусства возникают и складываются на протяжении всего развития цивилизации в связи с формированием новых потребности особенностей поведения человека.

Вопросом функциональности эстетичных наук занималась еще со времен античности, в частности в теоретических разработках Аристотеля этой проблеме было уделенный значительное внимание. Древнегреческий философ четко выделил три основные функции искусства: познавательная; воспитательная; эмоционального влияния.

У процессе последующей разработки проблемы функциональности эстетичная мысль полностью поддержала идее Аристотеля относительно познавательной и воспитательной функции. Определенные коррекции испытала также интерпретирована античным мыслителем функция эмоционального влияния. Аристотель истолковывал ее через давньогрецьке понятие "гедонизм" - чувственное наслаждение, тогда как эстетика ХІХ - ХХ ст. эмоционально-чувственное начало перевела в плоскость эстетичного.

Современная эстетичная наука расширила аристотелевскую модель: социальная; познавательная; сугестивна; воспитательная; компенсационная; коммуникативная; предвидение.

Социальная функция. Интерес к социальному аспекту искусства со стороны его практиков и теоретиков, связанных с ХХ ст. Исследованием социальной природы искусства активно занимался французский философ и писатель Ж.П. Сартр, который выдвинул концепцию его "социальной заангажированности". Немецкий теоретик Т. Адорно назвал "идеологическим" искусство отмеченного периода, а его соотечественник В. Биньямин провозгласил идею "политизации искусства", сконцентрировав внимание на двух формах общественного сознания - политике и искусстве.

Необходимо учитывать, что в 20 - 30-х годах ХХ ст. неоднократно возникали ситуации, когда социальная функция искусства выдвигалась на первое место именно художниками. По мнению художников, искусство должно было повести аудиторию на "баррикады", принудить ее начать активные действия в решении социальных и политических проблем. Следовательно, в конце 20-х годов художники искренне воспринимали социальную функцию искусства через идею политического и идеологического воспитания народа, ведь жесткие идеологические ограничения еще не стали обязательной нормой его развития.

Особенную роль в искусстве советского периода сыграла теория "социального заказа", что стала предметом острых дискуссий в конце 20-х и в 30-ые годы. Рассматривая социальную функцию искусства вообще и теорию "социального заказа" в частности, мы остановились на необходимости ее по крайней мере двухаспектной интерпретации. С одной стороны, социальная функция искусства, как уже отмечалось, непосредственно связана с общественно-политическими процессами в государстве, с другого - она нуждается в более общетеоретическом осмыслении и воспитании специфики природы искусства.

Следует помнить, что в разные времена своего существования искусство выполняло социальную функцию, реализовывая через систему художественных образов поставленное перед ним "социальный заказ". На "заказ" работала значительная часть художников времени Просветительского. Следовательно, анализ социальной функции искусства дает возможность обратиться к общетеоретической проблеме.

Сложность осмысления этой проблемы заключается в необходимости четко осознать и понять, кто выполняет функции заказчика и на кого возлагается задание выполнения этого заказа. В связи с этим нужно обратиться к сложному вопросу, связанному с проблемой художественной ценности художественного произведения. История мировой культуры свидетельствует, что современники практически никогда не воспринимали созданное искусство за его жизнь, обрекая художника как на материальное затруднение, так и на трагедию одиночества.

Следовательно, как можно убедиться, настоящим испытателем для искусства оказывается время. И только выдержав это испытание, произведение искусства может считаться духовной памятью человечества, в чем, собственно, и заключается его сверхзадание.

Познавательная функция. Основой искусства, как и других форм общественного познания, имеется связь: Субъект - Объект; Художник - Действительность. Однако в отличие от науки, где феномен познания существует в пределах объективного характера научного знания та объективная истина тяготеет над ученым, требуя от него жестокого протокольного мышления, специфику познания в искусстве определяют субъективный характер отображения, метафорическое отношение к действительности, активное использование эмоционально - чувственного начала, что способствует созданию художественной картины мира.

В этом смысле интересно сопоставить практику осмысления проблем наследственности в отрасли естественных наук и искусства. Так, розроблюючи теорию наследственности, генетики, биологи, медики находились и находятся под давлением объективной истины и, изучая и познавая ее, создают систему практических средств, что способствуют физическому и психическому усовершенствованию человечества. Следовательно, на первое место. Как мы видим. Выходит объективный фактор научного знания.

Суггестивная функция связана с определенным гипнотическим действием. Влиянием на человеческую психику. Суггестивное начало четко прослеживалось еще в доисторическом искусстве. Весомая нагрузка возлагалась на сугестивну функцию средневековым искусством иконописи и архитектуры. При первом приближении может сложиться впечатление, что сугестивна функция родственна с воспитательной. Бесспорно между ними существуют определенные общие черты, однако отождествлять сугестивну и воспитательную функции нельзя в связи с тем, что воспитательная ориентированная на сферу сознательного, тогда как сугестивна связана с позасвідомим человеческой психики. В связи с этим следует отметить, что нереалистичные направления, в частности экспрессионизм и сюрреализм, в своем искусстве ориентировались на сугестивну функцию.

Воспитательная функция. Ее специфической особенностью является наличие во всех формах общественного сознания: религии, политике. В искусстве сверхзаданием воспитательной функции имеется формирование целостной гармоничной особенности, использование разных механизмов влияния для достижения этой цели.

В структуре аристотелевской триады функциональности искусства воспитательной функции отведена вторая позиция. То есть она чтала соединительным звеном между познавательной функцией и функцией эмоционального влияния.

Логика функциональной структуры Аристотеля обусловлена важным для философа концептуальным положением - теорией катарсиса - духовной очистки человека в процессе восприятия произведения искусства. Познавая действительность, художник через систему соответствующих художественных приемов влияет на человека, воспитывает ее, стимулируя процесс эмоционального восприятия произведения. Воспитательная функция непосредственно связана с процессом активизации эмоционально-чувственного начала, которое современная эстетичная наука также отождествляет с компенсационной и коммуникативной функциями.

Компенсационная функция. Эта функция дает возможность человеку в процессе восприятия художественного произведения пережить те чувство, которых она была лишена в жизни. Чрезвычайно показательным здесь имеется феномен мелодрамы - самого популярного жанра в литературе. Сентиментальное начало, эмоционально - романтичный настроение, классический любовный треугольник, четкое распределение героев на позитивных и негативных, - все эти специфические признаки мелодрамы, что выполняли компенсационную функцию, обусловили ее всемирный и вневременный успех.

Коммуникативная функция. Анализируя феномен искусства, научные работники разных исторических периодов подчеркивали его коммуникативное преимущество над другими формами общественного сознания. До анализов коммуникативной функции прямо или опосредствовано обращались Аристотель, Г.Е. Лессинг, И.Г. Гердон, А. Бергсон, Б. Кроче, предоставляя этой проблеме большого значения, ведь общехудожественная связь "художник - аудитория" делает возможным именно коммуникативная функция.

Функция предвидения. Анализируя феномен искусства, исследователи в известной мере касаются вопроса фактора времени. Время - самый главный критерий художественного произведения, предопределяет его долголетие и место в культурном пространстве. В структуре проблемы функциональности часовой момент в первую очередь связан с функцией предвидения - "кассандровским началом". Основой этой функции искусства является давньогрецький миф о дочери Приама и Гекубы - Кассандру, которую Аполлон наделил даром пророчества и которая предрекала падение Трои в период ее наибольшего расцвета.

В искусстве функция предвидения выявляет себя как в прямой, так и в опосредствованной формах. Самым ярким примером такого "прямого варианта" является жанр фантастики в литературе и кинематографе. Логику его эволюции можно проследить от произведений Же. Верна. "Опосредствованный вариант" "кассандровской функции" искусства репрезентировано, в частности, в произведениях ориентации экспрессионизма. Показательным относительно этого стал образ "затерянного поколения" в творчестве Е.Г. Ремарка.