СТОЛИЧНЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

Факультет: психологический.

Специальность: психология.

# РЕФЕРАТ

# ПО

ЭСТЕТИКЕ

Тема: Трагическое и комическое; их проявления в жизни и в искусстве.

## Студентка 2 курса:

Мозжерина Лилия Владимировна.

2002 год

# План:

1. Трагедия – невосполнимая утрата и утверждение бессмертия.

1. Общефилософские аспекты трагического.
2. Трагическое в искусстве.
3. Трагическое в жизни.
4. Сущность трагического.
5. Комическое – социокультурная реальность.
6. Выражение и восприятие комизма.
7. Комическое как противоречие.
8. Разрушающее и созидающее в смехе.
9. Типы и оттенки комизма. Мера смеха.
10. История комедийного анализа жизни.
11. Взаимодействие комического и трагического.

Эстетически оценивая явления, человек определяет меру своего господства над миром. Эта мера зависит от уровня и характера развития общества, его производства. Последнее раскрывает то или иное значение для человека естественно – природных свойств предметов, определяет их эстетические свойства. Этим объясняется, что эстетическое проявляется в разных формах: прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое и т. д.

Расширение общественной практики человека влечет за собой расширение круга эстетических свойств и эстетически оцениваемых явлений.

Остановимся более подробно на таких эстетических формах, как трагическое и комическое.

1. **Трагедия – невосполнимая утрата и утверждение бессмертия.**

В истории человечества нет сколько–нибудь примечательной эпохи, которая не была бы насыщена трагедийными событиями. Человек смертен, и каждая личность, живущая сознательной жизнью, не может так или иначе не осмыслить своего отношения к смерти и бессмертию. Наконец, большое искусство в своих философических размышлениях о мире всегда внутренне тяготеет к трагедийной теме. Через всю историю мирового искусства проходит как одна из генеральных тема трагического. Другими словами, и история общества, и история искусства, и жизнь личности так или иначе соприкасаются с проблемой трагического. Все это и обусловливает важность ее для эстетики.

20 век – век величайших социальных потрясений, кризисов, бурных перемен, создающих то в одной, то в другой точке земного шара сложнейшие, напряженнейшие ситуации. Поэтому теоретический анализ проблемы трагического для всех нас есть в известном смысле самоанализ и осмысление мира, в котором мы живем.

Определяя суть Четвертой симфонии П. И. Чайковского, И. И. Соллертинский пишет: *«Трагедия – гибель – праздник…»* (И. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. Л. – М., 1946, стр. 98.) Перед нами эстетическая формула трагического, по которой построена не только эта симфония, но и поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Повествуя о смерти вождя революции, поэт передает скорбь народа. И вдруг где – то на самой высшей, на самой страшной ноте поэт произносит, казалось бы, кощунственно – праздничные слова: «Я счастлив».

*Я счастлив,*

*что я*

*этой силы частица,*

*что общие*

*даже слезы из глаз.*

(В. Маяковский. Избранные произведения, т. 2. М., 1953, стр. 180).

В этом переходе от скорби к радости – один из великих секретов трагического. Еще Давид Юм в трактате «О трагедии» обращал внимание на то, что трагическая эмоция включает в себя скорбь и радость, ужас и удовольствие. (Д. Юм. О трагедии. «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 161). Чтобы объяснить природу этого явления, взглянем на исторические истоки трагического в искусстве. У разных народов есть легенды об умирающих и воскресающих богах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Адонисе (Финикия), Аттисе (Малая Азия), Мардуке (Вавилония). Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем по поводу их воскресения. В основе этих легенд лежит наблюдение над хлебным зерном, «умирающим», когда оно брошено в землю, и вновь «воскресающим» в колосе. По мере нарастания социальных противоречий земледельческая основа этих мифов усложнялась: со смертью и воскресением богов стали связывать надежды на избавление от земных страданий, на вечную жизнь (легенда о Христе).

Трагическая гибель оборачивается воскресением, а скорбь – радостью; эта закономерность проявляется в искусстве разных народов. Древнеиндийская эстетика выражала эту закономерность через понятие «самсара», которое означает круговорот жизни и смерти, перевоплощение умершего человека в другое живое существо в зависимости от характера прожитой им жизни. Концепция метемпсихоза (посмертного перевоплощения душ) у древних индийцев была связана с идеей эстетического совершенствования, восхождения к более прекрасному. («Древнеиндийская философия». М., 1963, стр. 178). В Ведах, древнейшем памятнике индийской литературы, утверждалась красота загробного мира и радость ухода в него. (П. Д. Шантепи – де – ля Соссей. Иллюстрированная история религий, т. 2. Спб., стр. 41).

У древних мексиканцев тоже существовала проблема инобытия умерших, однако, здесь *«конечная судьба определяется не моральным поведением людей, а характером смерти, с которой они покидают этот мир».* (Мигель Леон – Портилья. Философия нагуа. Исследование источников. М., 1961, стр. 226).

Человеческое сознание издревле не могло смириться с небытием. Как только люди начинали думать о смерти, они утверждали бессмертие, а «в нетях», в небытии люди отводили место злу и провожали его туда смехом.

Парадоксально, но о смерти говорит не трагедия, а сатира. Сатира доказывает смертность живущего и даже торжествующего зла. А трагедия утверждает бессмертие, раскрывает добрые и прекрасные начала в человеке, которые торжествуют, побеждают, несмотря на гибель героя.

*Трагедия – скорбная песнь о невосполнимой утрате, радостный гимн бессмертию человека.* Именно эта глубинная природа трагического проявляется, когда чувство скорби разрешается радостью («Я счастлив»), смерть – бессмертием.

У истоков трагического идея бессмертия раскрывается в примитивной, иллюзорной форме – в виде идеи о существовании загробной жизни и воскресении погибшего героя. В этих представлениях таится реальная философско-эстетическая проблематика: земное бессмертие существует. Герой остается жить и в результатах своей деятельности, и в ее продолжении в памяти, делах, подвигах народа. Такова истина, стоящая за мифами о воскресении. *Трагедийное произведение раскрывает в гибнущей личности то, что находит продолжение в человечестве.*

1. **Общефилософские аспекты трагического.**

Человек уходит из жизни невозвратимо. Смерть – превращение живого в неживое. Однако в живом остается жить умершее: культура хранит все, что прошло, она – внегенетическая память человечества. Каждый человек – целая Вселенная. Г. Гейне говорил, что *под каждым надгробием – история целого мира, который не может уйти бесследно.*

Осмысляя гибель неповторимой индивидуальности как непоправимое крушение целого мира, трагедия вместе с тем утверждает прочность, бесконечность мироздания, несмотря на уход из него конечного существа. И в самом этом конечном существе трагедия находит бессмертные черты, роднящие личность с мирозданием, конечное – с бесконечным. *Трагедия – философское искусство, ставящее и решающее высшие метафизические проблемы жизни и смерти, осознающее смысл бытия, анализирующее глобальные проблемы его устойчивости, вечности, бесконечности, несмотря на постоянную изменчивость.*

В трагедии, как полагал Гегель, гибель не есть только уничтожение. Она означает также сохранение в преображенном виде того, что в данной форме должно погибнуть. Подавленному инстинктом самосохранения существу Гегель противопоставляет идею освобождения от «рабского сознания», способность жертвовать своей жизнью ради высших целей. Умение постигнуть идею бесконечного развития для Гегеля есть важнейшая характеристика человеческого сознания.

К. Маркс уже в ранних работах критикует идею индивидуального бессмертия Плутарха, выдвигая в противоположность ей идею общественного бессмертия человека. Для Маркса несостоятельны люди, боящиеся, что после их смерти плоды их деяний достанутся не им, а человечеству. Продукты человеческой деятельности есть лучшее продолжение человеческой жизни, тогда как надежды на индивидуальное бессмертие иллюзорны.

В осмыслении трагедийных ситуаций в мировой художественной культуре обозначились две крайние позиции: экзистенциалистская и буддистская.

Экзистенциализм превратил смерть в центральную проблему философии и искусства. Немецкий философ К. Ясперс подчеркивает, что знание о человеке есть трагическое знание. В книге «О трагическом» он отмечает, что не в самой смерти как таковой заключена суть трагического: *«То, что человек не бог, означает, что человек маленький и что он погибнет».* (К. Ясперс. «О трагическом». Мюнхен, 1954, стр. 28). Трагическое, по его мнению, начинается там, где все свои возможности человек доводит до крайности, зная, что погибнет. Это как бы самоосуществление личности ценой собственной жизни. *«Поэтому в трагическом знании существенно, от чего человек терпит и из – за чего он гибнет, что он берет на себя, перед лицом какой действительности и в каком виде он предает свое бытие».* (К. Ясперс «О трагическом». Мюнхен, 1954, стр. 29). Ясперс исходит из того, что трагический герой в себе самом несет и свое счастье и свою гибель.

Трагический герой – носитель чего – то выходящего за рамки индивидуального бытия, носитель власти, принципа, характера, демона. Трагедия показывает человека в его величии, свободном от добра и зла, пишет Ясперс, обосновывая это положение ссылкой на мысль Платона о том, что из мелкого характера ни добро, ни зло не проистекают, а великая натура способна и на великое зло, и на великое добро.

Трагизм существует там, где сталкиваются силы, каждая из которых считает себя истинной. На этом основании Ясперс считает, что истина не едина, что она расщеплена, и трагедия раскрывает это.

В некоторых трагедиях герой (Эдип, Гамлет) сам спрашивает об истине. Мир требует от человека всеобщего знания. Неизбежная недостаточность знания, невежество часто становятся источником величайших трагедий.

В трагическом осмысляются всеобщие проблемы бытия, оно связано с поиском выхода для человечества. В этой категории, подчеркивает Ясперс, отражается не просто вызванное частными неполадками несчастье человека, а бедствия всего человечества, некие фундаментальные несовершенства бытия. *«Трагическое воззрение – это способ, в котором человеческая нужда рассматривается как метафизически основанная. Без метафизической основы существует просто нужда, несчастье, трагическое появляется только при трансцендентальном знании. Сочинения, в которых изображается только ужасное как таковое, ограбление, убийство, интрига – словом, все ситуации ужасного, - не являются трагедией. Для трагедии нужно, чтобы герой был одарен трагическим знанием и чтобы зритель был в таком же состоянии».* (К. Ясперс. «О трагическом». Мюнхен, 1954, стр. 42).

Таким образом, экзистенциалисты абсолютизируют самоценность личности и подчеркивают ее некоммуникабельность, отторженность от общества, что приводит их концепцию к парадоксу: гибель личности перестает быть общественной проблемой. Если личность отторгнута от людей, какое им дело до ее смерти? Личность, оставшуюся один на один с мирозданием, не ощущающую вокруг себя человечества, охватывает ужас неизбежной конечности бытия. Наделяемая сверхценностью, отторгнутая от людей личность на деле оказывается абсурдной, а ее жизнь – лишенной смысла и ценности.

Для буддизма человек, умирая, превращается в другое существо. Если экзистенциализм приравнивает жизнь к смерти (жизнь столь же абсурдна, как и смерть), то буддистская идеология приравнивает смерть к жизни (человек, умирая, продолжает жить, поэтому смерть ничего не меняет). И в том и в другом случае фактически снимается всякий трагизм.

Гибель личности приобретает трагическое звучание только там, где человек, обладая самоценностью, живет во имя людей, их интересы становятся содержанием его жизни. В этом случае, с одной стороны, существует неповторимо индивидуальное своеобразие и ценность личности, а с другой – погибающий герой находит продолжение в жизни общества. Поэтому гибель такого героя трагедийна и рождает чувство безвозвратной утраты человеческой индивидуальности (и отсюда скорбь), и в то же время возникает –идея продолжения жизни личности в человечестве (и отсюда мотив радости).

Источником трагического являются специфические общественные противоречия – коллизии между общественно необходимым, назревшим требованием и временной практической невозможностью его осуществления. Неизбежная недостаточность знания, невежество часто становятся источником величайших трагедий. Трагическое – сфера осмысления всемирно – исторических противоречий, поиск выхода для человечества. В этой категории отражается не просто вызванное частными неполадками несчастье человека, а бедствия человечества, некие фундаментальные несовершенства бытия, сказывающиеся на судьбе личности.

1. **Трагическое в искусстве.**

Каждая эпоха вносит свои черты в трагическое и наиболее выпукло подчеркивает определенные стороны его природы.

Так, например, греческой трагедии присущ открытый ход действия. Грекам удавалось сохранить занимательность своих трагедий, хотя и действующим лица, и зрителям часто сообщалось о воле богов или хор предрекал дальнейшее течение событий. Да зрители и хорошо знали сюжеты древних мифов, на основе которых по преимуществу создавались трагедии. Занимательность греческой –трагедии прочно основывалась не столько на неожиданных поворотах сюжета, сколько на логике действия. Смысл трагедии заключался не в необходимой и роковой развязке, а в характере поведения героя. Таким образом, пружины сюжета и результаты действия обнажены. Гибель и несчастья трагического героя заведомо известны. И в этом наивность, свежесть и красота древнегреческого искусства. Такой ход действия играл большую художественную роль, усиливая трагическую эмоцию зрителя. Например, *Еврипид «сообщал зрителю гораздо раньше о всех тех бедствиях, какие должны разразиться над головою его действующих лиц, стремясь внушить сострадание к ним еще тогда, когда сами они были далеки от того, чтобы считать себя заслуживающими сострадания».* (Г. Э. Лессинг. Избранные произведения. М., 1953, стр. 555).

Героям античной трагедии часто присуще знание будущего. Прорицания, предсказания, вещие сны, вещие слова богов и оракулов – все это органично входит в мир трагедии, ничуть не снимая, не притупляя интереса зрителя. «Занимательность», интересность для зрителя в греческой трагедии прочно основывались не столько на неожиданных поворотах сюжета, сколько на логике действия. Весь смысл трагедии заключался не в необходимой и роковой развязке, а в характере поведения героя. Здесь важно то, что происходит, и особенно то, как происходит.

Герой античной трагедии действует в русле необходимости. Он не в силах предотвратить неотвратимое, но он борется, действует, и только через его свободу, через его действия и реализуется то, что должно произойти. Не необходимость влечет античного героя к развязке, а он сам приближает ее, осуществляя свою трагическую судьбу.

 Таков Эдип в трагедии Софокла «Эдип – царь». По своей воле, сознательно и свободно доискивается он до причин несчастий, павших на голову жителей Фив. И когда оказывается, что «следствие» грозит обернуться против главного «следователя» и что виновник несчастья Фив – сам Эдип, убивший по воле рока своего отца и женившийся на своей матери, он не прекращает «следствия», а доводит его до конца. Такова и Антигона – героиня другой трагедии Софокла.

В отличие от своей сестры Исмены Антигона не подчиняется приказу Креонта, под страхом смерти запрещающего похоронить ее брата, который сражался против Фив. Закон родовых отношений, выражающийся в необходимости похоронить тело брата, чего бы это ни стоило, одинаково действует по отношению к обеим сестрам, но Антигона потому и становится трагическим героем, что она в своих свободных действиях осуществляет эту необходимость. Античный хор поет об Антигоне:

*В цвете юности, свободно*

*Ты за долг идешь на смерть*.

(«Греческая трагедия». М., 1956, стр. 151).

Греческая трагедия ***героична****.* У Эсхила Прометей совершает подвиг во имя самоотверженного служения человеку и расплачивается за передачу людям огня. Хор поет, возвеличивая Прометея:

*Ты сердцем смел, ты никогда*

*Жестоким бедам не уступишь.*

(Греческая трагедия». М., 1956, стр. 61).

Цель античной трагедии – **катарсис.** Другими словами, чувства, изображенные в трагедии, очищают чувства зрителя. Как алмаз можно шлифовать только алмазом, ибо это самое твердое вещества на земле, так чувства можно шлифовать только чувствами, ибо это самое тонкое, хрупкое вещества в мироздании

 В средние века трагическое выступает не как героическое, а как ***мученическое*.** Его цель – ***утешение.***

В отличие от Прометея восприятие трагедии Христа насквозь пронизано страдательными, скорбными нотами, освещено мученическим светом. Это хорошо показано в литургической драме «Плач трех Марий»:

«*Мария старшая* (*…здесь она целует Магдалину и обнимает ее обеими руками):* Оплакивай скорбно вместе со мной (*здесь она показывает на Христа)* смерть моего сладчайшего сына…

*Мария Магдалина (здесь она приветствует Марию обеими руками)*: Мать Иисуса распятого (*здесь она вытирает слезы),* вместе с тобой я буду оплакивать смерть Иисуса…

*Мария, мать Иакова (здесь она указывает по кругу на всех присутствующих и потом, поднеся руку к глазам, говорит)*: Кто есть здесь, кто не заплакал бы, если бы он увидел мать Христа в такой скорби…» (Хрестоматия по истории западноевропейского театра», том 1. М., 1953, стр. 63).

В средневековом театре всячески подчеркивалось мученическое, страдательное начало в актерской трактовке образа Христа. Порой актер настолько сильно «вживался» в образ распятого, что и сам оказывался недалек от смерти. Вот как описывает один из современников исполнение мистерии Страстей в Меце (1437 г.): *«И исполнял роль господа бога священник по имени Николь… Жизнь упомянутого кюре была в большой опасности, и он едва не умер, будучи на кресте, так как у него перестало биться сердце, и он бы умер, если бы ему не оказали помощь».* (Хрестоматия по истории западноевропейского театра», том 1. М., 1953, стр. 109).

Героями христианской трагедии большей частью бывали мученики. *«Но мы живем в такое время, когда голос здравого рассудка раздается слишком громко, чтобы всякий сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев все свои гражданские обязанности, смел притязать для себя на титул мученика».* (Г. Э. Лессинг. Избранные произведения, стр. 517 – 518).

Средневековой трагедии чуждо понятие *катарсиса.* Это не трагедия очищения, а трагедия утешения. Не случайно сказание о Тристане и Изольде заканчивается словами, обращенными ко всем страдающим от любви: «*Пусть найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви».*

Для средневековой трагедии утешения характерна логика: тебе плохо, но они (герои, а вернее, мученики трагедии) лучше тебя, и им хуже, чем тебе, поэтому утешайся в своих страданиях тем, что бывают страдания горше, а муки тяжелее у людей, еще меньше, чем ты, заслуживающих этого. Утешение земное (не ты один страдаешь) усиливается утешением потусторонним (там ты не будешь страдать и тебе воздастся по заслугам).

Если в античной трагедии самые необычные вещи совершаются вполне естественно, то в средневековой трагедии важное место занимает сверхъестественность, чудесность происходящего.

На рубеже средневековья и эпохи Возрождения возвышается величественная фигура Данте. На его трактовке трагического лежат глубокие тени средневековья и вместе с тем сияют солнечные отблески надежд нового времени.

У Данте нет сомнения в необходимости вечных мучений Франчески и Паоло, своей любовью нарушивших моральные устои своего века и монолит существующего миропорядка, пошатнувших, преступивших запреты земли и неба. И вместе с тем в «Божественной комедии» отсутствует второй «столп» эстетической системы средневековой трагедии – сверхъестественность, волшебство. Для Данте и его читателей абсолютно реальна география ада и реален адский вихрь, носящий влюбленных. Здесь та же естественность сверхъестественного, реальность нереального, которая была присуща античной трагедии. И именно этот возврат к античности на новой основе делает Данте одним из первых выразителей идей Возрождения.

 Трагическое сочувствие Данте к Франческе и Паоло куда более откровенно, чем у безымянного автора сказания о Тристане и Изольде – к своим героям. У последнего это сочувствие противоречиво, непоследовательно, оно часто или сменяется моральным осуждением, или объясняется причинами волшебного характера (сочувствие к людям, выпившим волшебное зелье). Данте прямо, открыто, исходя из побуждений своего сердца, сочувствует Паоло и Франческе, хотя и считает непреложным то, что они должны быть обречены на вечную муку, и раскрывает трогательно – мученический (а не героический) характер их трагизма:

*Дух говорил, томимый страшным гнетом,*

*Другой рыдал, и мука их сердец*

*Мое чело покрыла смертным потом;*

*И я упал, как падает мертвец.*

(Данте Алигьери. «Божественная комедия». Ад. М., 1961, стр. 48).

Средневековый человек объяснял мир богом. Человек нового времени стремился показать, что мир есть причина самого себя. В философии это выразилось в классическом тезисе Спинозы о природе как *причине самой себя.* В искусстве этот принцип на полвека раньше воплотил и выразил Шекспир. Для него весь мир, в том числе сфера человеческих страстей и трагедий, не нуждается ни в каком потустороннем объяснении, в его основе лежит не злой рок, не бог, не волшебство или злые чары. Причина мира, причины его трагедий – в нем самом.

Ромео и Джульетта несут в себе обстоятельства своей жизни. Из самих характеров рождается действие. Роковые слова: *«Зовут его Ромео: он сын Монтекки, сын вашего врага» -* не изменили отношения Джульетты к возлюбленному. Она не скована никакими внешними регламентирующими началами. Единственная мера и движущая сила ее поступков – это она сама, ее характер, ее любовь к Ромео.

Эпоха Возрождения по-своему решала проблемы любви и чести, жизни и смерти, личности и общества, впервые обнажив социальную природу трагического конфликта.

 Трагедия в этот период открыла состояние мира, утвердила активность человека и свободу его воли.

Трагический характер сплавлен из особого материала; казалось бы, суть трагедии Гамлета – в тех событиях, которые с ним произошли. Но подобные несчастья обрушились и на Лаэрта. Почему же мы не говорим о его трагедии? Лаэрт пассивен, а Гамлет сам, сознательно идет навстречу трагическим обстоятельствам. Он выбирает схватку с «морем бед». Именно об этом выборе и идет речь в знаменитом монологе:

*Быть или не быть, вот в чем вопрос.*

*Достойно ль*

*Смиряться под ударами судьбы,*

*Иль надо оказать сопротивленье*

*И в смертной схватке с целым морем бед*

*Покончить с ними? Умереть. Забыться.*

(В. Шекспир. «Гамлет». М., 1964, стр. 111).

В одном из шутливых афоризмов Б. Шоу говорится о том, что умные приспосабливаются к миру, дураки стараются приспособить мир к себе, поэтому изменяют мир и делают историю дураки. Этот афоризм в парадоксальной форме собственно излагает гегелевскую концепцию трагической вины. Благоразумный человек, действуя по здравому смыслу, руководствуется лишь устоявшимися предрассудками своего времени. Трагический же герой действует сообразно с необходимостью осуществить себя, невзирая ни на какие обстоятельства. Герой трагедии действует свободно, сам выбирая направление и цели действий. И в этом смысле его активность, его собственный характер есть причина его гибели. Трагическая развязка внутренне заложена в самой личности. Внешние обстоятельства могут лишь проявить или не проявить свойства трагического героя, но причина его поступков – в нем самом. Следовательно, он сам в себе несет свою гибель, на нем лежит трагическая вина.

Н. Г. Чернышевский справедливо говорил, что видеть в погибающем виноватого – мысль натянутая и жестокая, и подчеркивал, что вина за гибель героя лежит на неблагоприятных общественных обстоятельствах, которые нужно изменить. Однако нельзя не учитывать рациональное зерно гегелевской концепции трагической вины: характер трагического героя активен; он сопротивляется грозным обстоятельствам, стремится действием разрешить сложнейшие вопросы бытия.

Гегель говорил о способности трагедии исследовать состояние мира. В «Гамлете» оно, например, определяется так: «*распалась связь времен», «весь мир – тюрьма, и Дания – худшее из подземелий», «век, вывихнутый из суставов».* Глубокий смысл имеет образ всемирного потопа. Существуют эпохи, когда история выходит из берегов. Потом долго и медленно она входит в русло и продолжает то неспешное, то бурное течение в века. Счастлив поэт, в век выхода истории из берегов коснувшийся пером своих современников: он неизбежно прикоснется к истории; в его творчестве так или иначе отразятся хотя бы некоторые из существенных сторон глубинного исторического процесса. В такую эпоху большое искусство становится зеркалом истории. Шекспировская традиция – отражение состояния мира, общемировых проблем – принцип современной трагедии.

 В античной трагедии необходимость осуществлялась через свободное действие героя. Средние века преобразовали необходимость в произвол провидения. Возрождение совершило восстание против необходимости и против произвола провидения и утвердило свободу личности, что неизбежно оборачивалось ее произволом. Ренессансу не удалось развить все силы общества не вопреки личности, а через нее и все силы личности – на благо общества, а не во зло ему. Великих надежд гуманистов на создание гармонического, универсального человека коснулась своим леденящим дыханием надвигавшаяся эпоха буржуазности и индивидуализма. Трагедию крушения этих надежд почувствовали наиболее прозорливые художники: Рабле, Сервантес, Шекспир.

Эпоха Возрождения породила трагедию нерегламентированной личности. Единственным регламентом для человека стала первая и последняя заповедь Телемской обители: «*Делай что хочешь»* (Рабле. «Гаргартюа и Пантагрюэль»). Однако, освободясь от пут средневековой религиозной морали, личность подчас утрачивала и всякую мораль, совесть, честь. Наступающая эпоха индивидуализма проявила готовность преобразить раблезианский тезис «делай что хочешь» в гоббсов лозунг «война всех против всех». Раскованны и не ограничены в своих действиях шекспировские герои (Отелло, Гамлет). И столь же свободны и ничем не регламентированы действия сил зла (Яго, Клавдий).

Иллюзорными оказались надежды гуманистов на то, что личность, избавившись от средневековых ограничений, разумно и во имя добра распорядится своей свободой. Утопия нерегламентированной личности на деле обернулась абсолютной ее регламентацией. Во Франции 17 в. эта регламентация проявилась: в сфере политики – в абсолютистском государстве, в сфере науки и философии – в учении Декарта о методе, вводящем человеческую мысль в русло строгих правил, в сфере искусства – в классицизме. На смену трагедии утопической абсолютной свободы приходит трагедия реальной абсолютной нормативной обусловленности личности. Всеобщее начало в образе долга личности по отношению к государству выступает в качестве ограничений ее поведения, и эти ограничения вступают в противоречие со свободой воли человека, с его страстями и желаниями. Этот конфликт становится центральным в трагедиях Корнеля и Расина.

В искусстве романтизма (Г. Гейне, Ф. Шиллер, Дж. Байрон, Ф. Шопен) состояние мира выражается через состояние духа. Разочарование в результатах Великой французской революции и вызванное им неверие в общественный прогресс порождают характерную для романтизма мировую скорбь. Романтизм осознает, что всеобщее начало может иметь не божественную, о дьявольскую природу и способно нести зло. В трагедиях Байрона («Каин») утверждается неизбежность зла и вечность борьбы с ним. Воплощением такого всесветного зла выступает Люцифер. Каин не может примириться ни с какими ограничениями свободы и мощи человеческого духа. Смысл его жизни – в бунте, в активном противостоянии вечному злу, в стремлении насильственно изменить свое положение в мире. Зло всесильно, и герой не может его устранить из жизни даже ценой своей гибели. Однако для романтического сознания борьба не бессмысленна: трагический герой не позволяет установить безраздельное господство зла на земле. Своей борьбой он создает оазисы жизни в пустыне, где царствует зло.

Искусство критического реализма раскрыло трагический разлад личности и общества. Одно из величайших трагедийных произведений 19 в. – «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Годунов хочет использовать власть на благо народа. Но на пути к власти он совершает зло - убивает невинного царевича Димитрия. И между Борисом и народом пролегла пропасть отчужденности, а потом и гнева. Пушкин показывает, что нельзя бороться за народ без народа. Мощный, активный характер Бориса многими своими особенностями напоминает героев Шекспира. Однако ощущаются и глубокие отличия: у Шекспира в центре стоит личность, в пушкинской трагедии судьба человеческая - судьба народная; деяния личности впервые сопоставляются с благом народа. Такая проблематика – порождение новой эпохи. Народ выступает как действующее лицо трагедии и высший судья поступков героев.

Эта же особенность присуща оперно-музыкальным трагедийным образам М. П. Мусоргского. Его оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» гениально воплощают пушкинскую формулу трагедии о слитности человеческой и народной судеб. Впервые на оперной сцене предстал народ, одушевленный единой идеей борьбы против рабства, насилия, произвола. Углубленная характеристика народа оттенила трагедию совести царя Бориса. При всех своих благих помыслах Борис остается чуждым народу и втайне страшится народа, который именно в нем видит причину своих бедствий. Мусоргский глубоко разработал специфические музыкальные средства передачи трагического жизненного содержания: музыкально – драматические контрасты, яркий тематизм, скорбные интонации, мрачная тональность и темные тембры оркестровки (фаготы в низком регистре в монологе Бориса «Скорбит душа…).

 Большое значение для развития философского начала в трагедийных музыкальных произведениях имела разработка темы рока в Пятой симфонии Бетховена. Эта тема получила дальнейшее развитие в Четвертой, Шестой и особенно Пятой симфониях Чайковского. Он обращается к теме трагической любви в своих симфонических произведениях «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини». В последней рок разбивает счастье, и в музыке с нарастанием звучит отчаяние. Мотив отчаяния появляется и в Четвертой симфонии, однако здесь герой находит опору в могуществе вечной жизни народа. В Шестой симфонии Чайковского раскрыто пробуждение духовных сил героя. Напряженный трагизм завершается в финале темой мучительной печали расставания с жизнью. Трагическое в симфониях Чайковского выражает противоречие между человеческими устремлениями и жизненными препятствиями, между бесконечностью творческих порывов и конечностью бытия личности.

 В критическом реализме 19 в. (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Гоголь, Толстой, Достоевский и другие) нетрагический характер становится героем трагических ситуаций. В жизни трагедия стала «обыкновенной историей», а ее герой – отчужденным, «частным и частичным» (Гегель) человеком. И поэтому в искусстве трагедия как жанр исчезает, но как элемент она проникает во все роды и жанры искусства, запечатлевая нетерпимость разлада человека и общества.

Для того чтобы трагизм перестал быть постоянным спутником социальной жизни, общество должно стать человечным, прийти в гармоничное соответствие с личностью. Стремление человека преодолеть разлад с миром, поиск утраченного смысла жизни – такова концепция трагического и пафос разработки этой темы в критическом реализме 20 в. (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Л. Франк, Г. Бёлль, Ф. Феллини, М. Антониони, Дж. Гершвин и другие).

 Трагическое искусство выявляет общественный смысл жизни человека и показывает, что бессмертие человека осуществляется в бессмертии народа. Важная тема трагедии – «человек и история». К. Маркс в своем конспекте «Эстетики» Ф. Т. Фишера записал, что подлинная тема трагедии – революция. Революционная коллизия должна стать центральным пунктом современной трагедии. В ней мотивы и основания действий героев коренятся не в их личных прихотях, а в том историческом движении, которое поднимает их к борьбе на своем гребне. «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Разгром» А. Фадеева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, картина К. Петрова – Водкина «Смерть комиссара» раскрывают революцию не как фон событий, а как состояние мира, Здесь трагическое выступает как высшее проявление героического: активность характера трагического героя поднимается до наступательности. Сталкиваясь с грозным состоянием мира, своей борьбой и даже гибелью герой совершает прорыв к более высокому, более совершенному состоянию. Личная ответственность героя за свое свободное, активное действие, получившая отражение в гегелевской категории трагической вины, в трактовке М. А. Шолохова возвысилась до *исторической ответственности.* Тема ответственности личности перед историей глубоко раскрыта в «Тихом Доне». Всемирно-исторический контекст действий человека превращает его в сознательного или невольного участника исторического процесса. Это делает героя ответственным за выбор пути, за правильность решения вопросов жизни и понимание ее смысла. Характер трагического героя выверяется самим ходом истории, ее законами. Характер шолоховского героя противоречив: он то мельчает, то углубляется внутренними муками, то закаляется тяжкими испытаниями. Трагична его судьба: ураган клонит к земле и оставляет невредимым тонкий и слабый березняк, но выворачивает с корнем могучий дуб.

В музыке новый тип трагедийного симфонизма разработан Д. Д. Шостаковичем. Если в симфониях П. И. Чайковского рок всегда извне вторгается в жизнь личности как мощная, бесчеловечная, враждебная сила, то у Шостаковича подобное противостояние возникает лишь однажды – когда композитор раскрывает катастрофическое нашествие зла, прерывающее спокойное течение жизни ( тема нашествия в первой части Седьмой симфонии).В Пятой симфонии, где композитор художественно исследует проблему становления личности, зло раскрывается как изнанка человеческого. Финал симфонии жизнерадостен и разрешает трагедийную напряженность первых частей. В Четырнадцатой симфонии Шостакович решает вечные темы любви, жизни, смерти. И музыка и стихи полны глубокой философии и трагизма. Заканчивается симфония стихами Рильке:

*Всевластна смерть.*

*Она на страже*

*И в счастья час.*

*В миг высшей жизни она в нас страждет,*

*Ждет нас и жаждет –*

*И плачет в нас.*

Используя в качестве контраста образ смерти, композитор утверждает красоту жизни.

1. **Трагическое в жизни.**

 Проявления трагического в жизни многообразны: от смерти ребенка или смерти человека, полного творческой энергии – до поражения национально – освободительного движения; от трагедии отдельного человека – до трагедии целого народа. Трагическое может быть заключено и в борьбе человека с силами природы. Но главный источник данной категории – борьба между добром и злом, смертью и бессмертием, где смерть утверждает жизненные ценности, раскрывает смысл существования человека, где происходит философское осмысление мира.

Первая мировая война, например, вошла в историю как одна из самых кровопролитных и жестоких войн. Никогда (до 1914 г.) противоборствующие стороны не выставляли таких огромных армий для взаимного уничтожения. Все достижения науки и техники были направлены на истребление людей. За годы войны было убито 10 млн. человек, ранено 20 млн. человек. Кроме того, значительные людские потери понесло мирное население, погибавшее не только в результате боевых действий, но и от голода и болезней, свирепствовавших в военное лихолетье.

 Война повлекла за собой колоссальные материальные потери. С лица земли стирались города и селения, железные дороги и мосты, фабрики и заводы. Налоги, дороговизна, безработица тяжким бременем ложились на трудящихся воевавших стран. Война породила массовое революционное и демократическое движение, участники которого требовали коренного обновления жизни.

Затем пришла к власти в Германии в январе 1933 г. фашистская национал-социалистская рабочая партия, партия реванша и войны. Уже к лету 1941 г. Германия и Италия оккупировали 12 европейских стран и распространили свое господство на значительную часть Европы. В оккупированных странах они установили фашистский оккупационный режим, названный ими «новым порядком»: ликвидировали демократические свободы, распустили политические партии и профсоюзы, запретили стачки и демонстрации. Экономика порабощенных стран использовалась в интересах оккупантов. Промышленность работала по их заказам, сельское хозяйство снабжало их сырьем и продовольствием, рабочая сила использовалась на строительстве военных объектов. Все это привело ко Второй мировой войне, в результате которой фашизм потерпел полное поражение. Но какой ценой это все обошлось? Вторая мировая война наложила печать на всю историю мира второй половины 20 в.

В отличие от первой мировой войны во второй мировой войне большинство людских потерь пришлось на гражданское население. Только в СССР погибшие составили не менее 27 млн. человек. В Германии в концентрационных лагерях было уничтожено 12 млн. человек. Жертвами войны и репрессий в западноевропейских странах стало 5 млн. человек. На каждого убитого в военных действиях приходилось два раненых или попавших в плен. К этим 60 млн. погубленных жизней в Европе следует добавить многие миллионы людей, погибших на Тихоокеанском и других театрах второй мировой войны.

 Не успел народ оправиться от одной мировой трагедии, как 6 августа 1945 г. американский самолет сбросил атомную бомбу на японский город Хиросиму. Атомный взрыв причинил ужасные бедствия: 90% зданий сгорело, остальные обратились в развалины. Из 306 тыс. жителей Хиросимы сразу погибло более 90 тыс. человек. Десятки тысяч людей погибли позднее от ран, ожогов и радиоактивного облучения. Со взрывом первой атомной бомбы человечество вступило в «атомную эру». Оно получило в свое распоряжение неисчерпаемый источник энергии и в то же время страшное оружие, способное уничтожить все живое.

Не успело человечество вступить в 21 в., как новая волна трагических событий захлестнула всю планету. Это и активизация террористических акций, и природные катаклизмы, и экологические проблемы. Так, например, хозяйственная деятельность в ряде государств сегодня развита настолько мощно, что она воздействует на экологическую обстановку не только внутри отдельной страны, но и далеко за ее границами.

Характерные примеры.

- Великобритания «экспортирует» 2/3 своих промышленных выбросов.

- 75-90% кислотных дождей Скандинавских стран имеют заграничное происхождение.

- От кислотных дождей в Великобритании страдает 2/3 лесных массивов, а в странах континентальной Европы - около половины их площадей.

- В США не хватает того кислорода, который естественно воспроизводится на их территории.

- Крупнейшие реки, озера, моря Европы и Северной Америки интенсивно загрязняются промышленными отходами предприятий самых различных стран, использующих их водные ресурсы.

- С 1950 по 1984 год производство минеральных удобрений возросло с 13,5 млн. тонн до 121 млн. тонн в год. Их использование дало 1/3 прироста сельскохозяйственной продукции.

Вместе с тем резко возросли в последние десятилетия использование химических удобрений, а также различных химических средств защиты растений стало одной из важнейших причин глобального загрязнения окружающей среды. Разносимые водой и воздухом на огромные расстояния, они включаются в геохимический круговорот веществ по всей Земле, нанося нередко значительный ущерб природе, да и самому человеку. Весьма характерным для нашего времени стал быстро развивающийся процесс вывода экологически вредных предприятий в слаборазвитые страны.

Огромные и все более расширяющиеся масштабы использования природных минеральных ресурсов привели не только к истощению сырья в отдельных странах, но и к существенному обеднению всей сырьевой базы планеты.

На наших глазах заканчивает эра экстенсивного использования потенциала биосферы. Это подтверждается следующими факторами:

- Сегодня осталось ничтожно мало неосвоенных земель для ведения сельского хозяйства;

- Систематически увеличивается площадь пустынь. С 1975 по 2000 года она возрастает на 20%;

- Большую тревогу вызывает сокращение лесного покрова планеты. С 1950 по 2000 год площадь лесов уменьшится почти на 10%, а ведь леса это легкие всей Земли;

- Эксплуатация водных бассейнов, в том числе Мирового океана, осуществляется в таких масштабах, что природа не успевает воспроизвести то, что забирает человек.

Постоянное развитие промышленности, транспорта, сельского хозяйства и т.д. требует резкого увеличения затрат энергии и влечет за собой все возрастающую нагрузку на природу. В настоящее время в результате интенсивной человеческой деятельности происходит даже изменение климата.

По сравнению с началом прошлого века содержание углекислого газа в атмосфере возросло на 30%, причем 10% этого прироста дали последние 30 лет. Повышение его концентрации приводит к так называемому парниковому эффекту, в результате которого происходит потепление климата всей планеты.

Ученые считают, что такого рода изменения осуществляются уже в наше время. В результате человеческой деятельности произошло потепление в пределах 0,5 градуса. Однако если концентрация углекислого газа в атмосфере удвоится по сравнению с ее уровнем в доиндустриальную эпоху, т.е. увеличатся еще на 70%, то произойдут очень резкие изменения в жизни Земли. Прежде всего, на 2-4 градуса, а на полюсах на 6-8 градусов повысится средняя температура, что, в свою очередь, вызовет необратимые процессы:

- таяние льдов;

- поднятие уровня мирового океана на один метр;

- затопление многих прибрежных районов;

- изменение влагообмена на поверхности Земли;

- сокращение количества осадков;

- изменение направления ветра.

Ясно, что подобные изменения поставят перед людьми огромные проблемы, связанные с ведением хозяйства, воспроизведением необходимых условий их жизни.

Сегодня, как справедливо одним из первых отметки В.И. Вернадский, человечество обрело такую мощь в преобразовании окружающего мира, что оно начинает существенно влиять на эволюцию биосферы как целого.

Хозяйственная деятельность человека в наше время уже влечет за собой изменение климата, она воздействует на химический состав водного и воздушного бассейнов Земли на животный и растительный мир планеты, на весь ее облик. А это трагедия всего человечества в целом.

1. **Сущность трагического.**

Трагедия – суровое слово, полное безнадежности. Оно несет в себе холодный отблеск смерти, от него веет ледяным дыханием. Но подобно тому как свет и тени заката делают предметы для зрения объемными, сознание смерти заставляет человека острее переживать всю прелесть и горечь, всю радость и сложность бытия. И когда смерть рядом, то в этой «пограничной» ситуации ярче видны все краски мира, его эстетическое богатство, его чувственная прелесть, величие привычного, отчетливей проступают истина и фальшь, добро и зло, сам смысл человеческого существования.

Трагедия – всегда *оптимистическая трагедия,* в ней даже смерть служит жизни.

Итак, трагическое раскрывает:

1. гибель или тяжкие страдания личности;
2. невосполнимость для людей ее утраты;
3. бессмертные общественно ценные начала, заложенные в неповторимой индивидуальности, и ее продолжение в жизни человечества;
4. высшие проблемы бытия, общественный смысл жизни человека;
5. активность трагического характера по отношению к обстоятельствам;
6. философски осмысленное состояние мира;
7. исторически, временно неразрешимые противоречия;
8. трагическое, воплощенное в искусстве, оказывает очищающее воздействие на людей.

Большое искусство всегда нетерпеливо к грядущему. Оно торопит жизнь. То, что Гегель называл трагической виной героя, есть удивительная способность жить, не приноравливаясь к несовершенству мира, а исходя из представлений о жизни, какой она должна быть. Такое несогласие с окружающей средой чревато пагубными последствиями для личности: над ней нависают грозовые тучи, из которых, в конце концов, ударяет молния смерти. Однако именно не желающая ни с чем сообразовываться личность прокладывает путь к более совершенному состоянию мира, страданием и гибелью открывает новые горизонты человеческого бытия.

Центральная проблема трагедийного произведения – расширение возможностей человека, разрыв тех границ, которые исторически сложились, но стали тесными для наиболее смелых и активных людей, одухотворенных высокими идеалами. Трагический герой прокладывает путь к будущему, он взрывает устоявшиеся границы, он всегда на переднем крае борьбы человечества, на его плечи ложатся наибольшие трудности. Трагедия дает концепцию жизни, она раскрывает ее общественный смысл. Суть и цель человеческого бытия невозможно найти ни в жизни для себя, ни в жизни, отрешенной от себя: развитие личности должно идти не за счет, а во имя всего общества, во имя человечества. С другой стороны, все общество должно развиваться в человеке и через человека, а не вопреки ему и не за счет его. Таков высший эстетический идеал, таков путь к гуманистическому решению проблемы человека и человечества, таков концептуальный вывод, предлагаемый всемирной историей трагедийного искусства.

1. **Комическое – социокультурная реальность.**

«Толковый словарь русского языка» поясняет: «Смех – короткие и сильные выдыхательные движения при открытом рте, сопровождающиеся характерными прерывистыми звуками». Все верно. Но если бы в смехе было лишь это, то он годился бы только на то, чтобы рушить карточные домики, и никогда не стал бы предметом эстетического рассмотрения.

На деле смех, как отметил Салтыков – Щедрин, оружие очень сильное, ибо ничто как не обескураживает порока, как сознание, что он угадан, и что по поводу его уже раздался смех. (Салтыков – Щедрин. Полн. Собр. Соч., том 13. Л., 1936, стр. 270). Герцен писал, что «смех одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил и жег, как молния. От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой». (А. И. Герцен. Собр. Соч. в тридцати томах, том 14. М., 1958, стр. 117). Для В. Маяковского острота – «оружия любимейшего род».

Можно было бы бесконечно продолжить восторги и славословия в честь смеха. И это не плохой объем поклонения. Во всяком случае, лучше поклонение юмору, чем обожествленной личности. В известном смысле смех и обожествленная личность – соперники, взаимоисключающие друг друга. Победа одного почти исключает бытие второго.

Все панегирики в честь смеха утверждают за ним славу мощнейшего оружия. В век атомной бомбы славить оружие было бы негуманно, однако, в отличие от всякого другого оружия, смех обладает колоссальной избирательностью. «Пуля – дура», не разбирает, в кого летит, ей это безразлично. Смех всегда «метит шельму». Он может попасть только в уязвимое место личность или в уязвимую личность. Смех – могучее средство общественного воздействия, грозное и гуманное оружие.

*Комическое – реальность.* Идеалисты отрицают объективную основу комического. Вот так, например, немецкий писатель и эстетик Жан Поль рассматривает природу комизма на материале одного из эпизодов «Дон – Кихота» Сервантеса. Когда Санчо Панса висит всю ночь в воздухе над мелкой канавой, считая, что под ним зияет пропасть, то при данном предположении его действия вполне понятны. Он был бы глупцом, решившись спрыгнуть и разбиться. Почему же мы смеемся? Суть комического для Жана Поля в «подстановке»: «Мы ссужаем *его* (Санчо Панса) стремлению *наше* понимание дела и взгляд на вещи и извлекаем из такого противоречия бесконечную несообразность…*комическое*…всегда *обитает не в объекте смеха, а в субъекте».* (Жан Поль. «Дошкольная эстетика». Гамбург, 1804, стр. 104).

Однако, в эпизоде с Санчо Панса дело не в том, что мы подставляем под чужое стремление противоположное понимание обстоятельств. Комическое заключено в самом объекте. Комичен сам Санчо Панса, так как при всей трезвости мышления он оказался трусоват и не смог разобраться в реальной обстановке. Эти качества противоположны идеалу, и потому, естественно, они служат объектом осмеяния.

Человеческое общество – истинное царство комедии, так же как и трагедии. Человек – единственное существо, которое может и смеяться, и вызывать смех, или, точнее, человеческое, общественное содержание есть во всех объектах комедийного смеха. Порою исследователи ошибочно ищут источник комизма в естественных особенностях явлений природы: в причудливости облаков, утесов, минералов (например, сталактитов), в необычности облика и поведения обезьян, медведей, лис, в странном виде кактусов. Немецкий философ А. Цейзинг говорит, что в одной из сцен «Гамлета» Шекспир смеется над комичными метаморфозами облаков. Но так ли это?

*Гамлет.* Вы видите вот то облако, почти что вроде верблюда?

*Полоний.* Ей – богу, оно действительно похоже на верблюда.

*Гамлет.* По-моему, оно похоже на ласточку.

*Полоний.* У него спина, как у ласточки.

*Гамлет.* Или как у кита?

*Полоний.* Совсем как у кита.

Однако Шекспир здесь осмеивает не «метаморфозы облаков», а метаморфозы беспринципного, угодливого Полония.

Некоторые теоретики приводят на первый взгляд более убедительные примеры природного комизма – животное в басне. Однако еще эстетика 18 в. доказала, что животные в баснях олицетворяют те или иные человеческие характеры. Комическое всегда *объективная общественная ценность* явления. Естественные свойства животных (подвижность и гримасничанье обезьяны, развитые инстинкты лисы, помогающие ей обманывать врагов, неповоротливость медведя и т. д.) ассоциативно сближаются с человеческими привычками, поступками, манерами и становятся объектом эстетической оценки на основе общественной практики. Они предстают в своем комизме лишь тогда, когда через их природную форму просматривается социальное содержание – человеческие характеры, отношения людей и т. д. Через природные явления осуществляется осмеяние человеческих недостатков: суетливости, хитрости, неуклюжести, медлительности, тугодумия.

Смех могут вызвать разные явления: и щекотание, и горячительные напитки, и веселящий газ. В Африке отмечены случаи инфекционно – эпидемического заболевания, выражающегося в долгом, изнурительном смехе. Скупой Рыцарь улыбается своим сокровищам, а Чичиков – по поводу счастливого исхода своего бесчестного дела.

Однако не все смешное комично, хотя комическое всегда смешно.

Комическое – прекрасная сестра смешного, порождающая социально значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, светлый, высокий смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие. В зависимости от обстоятельств явление может быть или смешно, или комично. Когда у человека неожиданно падают брюки, окружающие могут рассмеяться. Однако здесь нет истинного комизма. Но вот в короткометражном венгерском фильме «Месть брака» изображен нерадивый работник пошивочной мастерской, надевший брюки собственного производства. Когда падают брюки с этого виновника собственных злоключений, смех обретает комедийный характер.

Комизм социален своей *объективной* (особенности предмета) и своей *субъективной* (характер восприятия) стороной. Восприятие комического всегда социально обусловлено. То, что смешно одному, другому может представляться печальным. Историческое, национальное, классовое и общечеловеческое находятся в комическом в сложном диалектическом единстве.

**7. Выражение и восприятие комизма.**

Смех заразителен и тяготеет к коллективности, на людях он более интенсивен. Благоприятнейшие для комического те искусства, которые рассчитаны на *массовую* аудиторию, - театр, кино, цирк. Характерно, что актеры, хорошо знающие особенности восприятия комического, обычно обращаются с комедийным текстом не прямо к телезрителям, а к аудитории, с которой есть обратная связь. Аркадий Райкин, например, доверял телевизору транслировать эстрадное выступление, при котором живое общение с публикой и ее комедийная реакция озвучивают смехом телепередачу.

Комическое находит отражение и в музыке, которая говорит с людьми на непосредственном языке души. Для восприятия комического в инструментальной музыке важен рецепционный настрой слушателя, обусловливаемый, в частности, авторским обозначением жанра произведения. Трансформация жанров – один из способов создания комического в музыке. Например, Й. Гайдн в Лондонских симфониях нарушает логику танцевально-бытовых жанров неожиданными паузами, контрастами, благодаря чему возникает комический эффект.

Жанр комической оперы оформился с появлением в Италии оперы – буфф в 30 – х годах 18 в. Высший ее расцвет – творчество Дж. Перголези. Полная веселого юмора, опера – буфф демократизировала театр и музыку, которая стала проста и песенна и включила в себя фольклорные мотивы. Во Франции комическая опера возникла из ярмарочных представлений. Она отвечала культурным запросам третьего сословия. Опера – буфф повлияла на творчество венских классиков, а через них на европейскую музыку, развив многие особенности музыкально – комедийной выразительности: гомофонный склад, периодичность, моторность, скороговорка, ясная гармоническая логика, мотивная расчлененность, связь бытовой народной мелодией. Эти особенности стали основой комического музыкального языка. Так, например, в арии Фарлафа из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и в арии Варлаама из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» звучит комедийная скороговорка.

Единственный вид искусства, неспособный отразить комическое, - архитектура. Комическое здание или сооружение – беда и для зрителя, и для жителя, и для посетителя. Архитектура, прямо выражая идеалы общества, не может в силу своей специфики что – либо непосредственно критиковать, отрицать, а следовательно, и осмеивать. Между тем комическое в искусстве всегда включает в себя высокоразвитое критическое начало. Смех – *эмоционально насыщенная эстетическая форма критики.* Он предоставляет художнику (например, Рабле, Вольтеру) безграничные возможности для серьезно – шутливого и шутливо – серьезного обращения с предрассудками своего времени.

Комедия – плод развившейся цивилизации. Смех по своей природе демократичен. Он враждебен иерархичности, преклонению перед чинами и дутыми авторитетами. Он выступает как сила, враждебная всем формам неравноправия, насилия, самовластия, фюрерства. А. И. Герцен писал: «Если низшим позволить смеяться над богом Аписом – значит расстричь его из священного сана в простые быки». (Герцен А. И. Об искусстве. М., 1954, стр. 223). На этой особенности смеха основана сатира чудесной сказки Андерсена о голом короле. Ведь король лишь до тех пор король, пока окружающие относятся к нему как подданные. Но стоило людям поверить глазам своим, понять, что король голый, народ засмеялся – и прощай чинопочитание, преклонение.

Комичность врага – его ахиллесова пята. Вскрыть комичность противника – значит одержать первую победу, мобилизовать силы на борьбу с ним, преодолеть страх и растерянность.

Комическое – критика современности. Смех современен, его мишень всегда конкретна и определенна. Даже если сатирик пишет о давно минувшем, его смех злободневен. В истории села Горюхина, или города Глупова, или в «Пошехонской старине» цель и адрес сатиры – современность.

Чешский писатель К. Чапек в рассказе «Александр Македонский» выступает против самовластия. Рассказ написан в форме письма Александра своему учителю Аристотелю. Автор рисует образ узурпатора, требующего восхваления своей персоны, и показывает, как в процессе обожествления личности лжепропаганда и фарисейство сочетаются с угрозами и прямым насилием. Пышность двора Александра вызвала недовольство представителей старой македонской гвардии. *«В этой связи я был, к сожалению, вынужден казнить моих старых соратников…Я очень жалел их, но другого выхода не было…»* – пишет новоявленный император. (Чапек К. Рассказы, очерки, пьесы. М., 1954, стр. 61).

 Александр готов пойти не только на эти потери: «*Обстоятельства требуют от меня все новых личных жертв, и я несу их, ропща, мысля лишь о величии и силе своей прославленной империи. Приходится привыкать к варварской роскоши и к пышности восточных обычаев».* Читатель от души сочувствует «бедному» Александру, понимая, как ему «морально тяжело» терпеть роскошь. «*Я взял себе в жены, -* пишет далее Александр Македонский, - *трех восточных царевен, а ныне, милый Аристотель, я даже провозгласил себя богом».*

С истинной самоотверженностью он идет на это новое *«лишение*», которого требует от него историческая необходимость: «*Да, мой дорогой учитель, богом! Мои верные…подданные поклоняются мне и во славу мою приносят жертвы. Это политически необходимо, для того чтобы создать мне должный авторитет у этих горных скотоводов и погонщиков верблюдов. Как давно было время, когда вы учили меня действовать согласно разуму и логике! Но что поделаешь, сам разум говорит, что следует приноравливаться к человеческому неразумению»*. Фюрерство – это всегда крещендо безумия. Но даже великий полководец не может держаться на одних мечах: «*И вот сейчас я прошу вас, моего мудрого друга и наставника, философски обосновать и убедительно мотивировать грекам и македонцам провозглашение меня богом. Делая это, я поступаю как отвечающий за себя политик и государственный муж».* И он заканчивает свое письмо намеком на санкции в случае «непатриотического» поведения Аристотеля: «*Таково мое задание. От вас зависит, будете ли вы выполнять его в полном сознании политической важности, целесообразности и патриотического смысла этого дела».* (Чапек К. Рассказы, очерки, пьесы, стр. 62, 63).

Так с помощью силы, фарисейства и «*философского обоснования*» Александр возвел себя в боги. Однако, когда «*земному богу»* удается взойти на вершины единовластия, человечество не отказывает себе в праве опубликовать что – нибудь вроде переписки Александра с его учителем. И тогда божественная личность вдруг превращается в личность комическую. А то, что общество начинает осмеивать, подлежит исправлению или уничтожению.

Смех – чрезвычайно доходчивая и заразительная форма эмоциональной критики, предполагающая *сознательно – активное восприятие* со стороны аудитории. Критика, изобличение в комизме не выражаются прямо, и воспринимающий юмор подводится к самостоятельному критическому отношению к осмеиваемому явлению. Л. Фейербах в «Лекциях о сущность религии» отметил, что остроумная манера писать предполагает ум также и в читателе, она высказывает не все, она предоставляет читателю самому сказать себе об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо.

Недоверие к уму аудитории порождает смех плоский, а порой и пошлый. В отличие от трагедии, комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. И воспринимающему (реципиенту) предстоит уже самостоятельно противопоставить в своем сознании высокие эстетические идеалы комическому явлению.

**8.Комическое как противоречие.**

Сущность комического – *в противоречии.* Комизм – результат контраста, разлада, противостояния: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), нелепого – рассудительному (Жан Поль, А. Шопенгауэр), бесконечной предопределенности – бесконечному произволу (Ф. Шеллинг), автоматического – живому (А. Бергсон), ложного, мнимо основательного – значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязающей на значительность (Н. Г. Чернышевский), нижесреднего – вышесреднему (Н. Гартман) и т. д. Каждое из этих определений, выработанных в истории эстетической мысли, выявляет и абсолютизирует *один из типов комедийного противоречия.* Однако формы комического противоречия разнообразны. В нем всегда присутствуют *два противоложных начала,* первое из которых кажется положительным и привлекает к себе внимание, но на деле оборачивается отрицательным свойством. И. Кант видел сущность комического во внезапном разрешении напряженного ожидания в ничто. Французский философ – просветитель 18 в. Ш. Монтескье писал: «Когда безобразие для нас неожиданно, оно может вызвать своего рода веселье и даже смех». (Монтескье Ш. Избранные произведения. М., 1955, стр. 753).

Для противоречий, порождающих комическое, характерно то, что первая по времени восприятия сторона противоречия выглядит значительной и производит на нас большое впечатление, вторая же сторона, которую мы воспринимаем по времени позже, разочаровывает своей несостоятельностью.

Психологический механизм комедийного смеха, как ни странно, сродни механизму испуга, изумления. Эти разные проявления духовной деятельности роднит то, что это переживания, не подготовленные предшествующими событиями. Человек настроился на восприятие значительного, существенного, а перед ним вдруг предстало незначительное, пустышка; он ожидал увидеть прекрасное, человеческое, а перед ним – безобразное, бездушный манекен, живая кукла. Смех – всегда радостный «испуг», радостное «разочарование – изумление», которое прямо противоположно восторгу и восхищению. Воспринимая комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», мы, выходит, обманываемся, думая, что городничий правильно принимает Хлестакова за ревизора, и заблуждаемся, предполагая, что человек, которого принимают за ревизора, должен быть если не мало-мальски солидным и положительным, то хотя бы персоной, которую действительно стоит бояться. Оказывается, перед нами фитюлька.…Существует огромное, кричащее несоответствие между тем, кто есть на самом деле Хлестаков, и тем, за кого его принимают, между тем, каким должен быть государственный чиновник, и тем, каков он на самом деле. Самое главное схватить это противоречие: за внешним увидеть внутреннее, за частным – общее, за явлением – сущность. Радостно сознавать, что все опасное для общества не только грозно, но и внутренне несостоятельно, комично. Страшен мир фитюлек и мертвых душ, но он и комичен: он ниже совершенства, он не соответствует высоким идеалам. Осознав это, мы поднимаемся над опасностью. Даже самая грозная опасность не победит нас. Она может принести нам гибель, но трагедию можно пережить, однако наши идеалы должны быть выше и потому сильнее, а значит, и непобедимы, и поэтому мы смеемся над мертвыми душами, над городничими, над породившей их действительностью.

Н. В. Гоголь не знает выхода из тех противоречий, которые он раскрывает в своих произведениях, и потому его смех – это смех сквозь слезы. Но у него есть огромное моральное и эстетическое превосходство над изображаемым им миром фитюлек и держиморд. Вот почему из души художника и его читателей излетает светлый смех.

Что было бы, если бы неожиданность, молниеносность отсутствовали в остроте? Все было бы обыденным, размеренным. Не возникло бы столь непривычного и острого противопоставления факта высоким эстетическим идеалам. Не было бы столь высокой активности нашей мысли в процессе восприятия этого противопоставления. Не вспыхнул бы тот свет, в котором явление предстает в своем комическом виде.

Значение неожиданности в комическом раскрывает античный миф о Пармениске, который, однажды испугавшись, потерял способность смеяться и очень страдал то этого. Он обратился за помощью к Дельфийскому оракулу. Тот посоветовал ему поискать изображение Латоны, матери Аполлона. Пармениск ожидал увидеть статую прекрасной женщины, но вместо этого ему был показан… чурбан. И Пармениск рассмеялся!

Этот миф наполнен богатым теоретико-эстетическим содержанием. Смех Пармениска был вызван несоответствием между тем, что он ожидал, и тем, что неожиданно увидел в действительности. При этом удивление имеет *критический* характер. Если бы Пармениск вдруг увидел еще более прекрасную женщину, чем он предполагал, то, само собой разумеется, он не рассмеялся бы. Неожиданность здесь помогает Пармениску активно противопоставить в своем сознании высокий эстетический идеал (представление о красоте матери Аполлона – Латоны) явлению, которое, претендуя на идеальность, далеко не соответствует идеалу.

В музыке комизм раскрывается через художественно организованные алогизмы и несоответствия, а также через соединение разнохарактерных мелодий, которые всегда содержат в себе элемент неожиданности. В арии Додона (опера «Золотой петушок» Н. А. Римского – Корсакова) сочетание примитива и изысканности создает гротесковый эффект. Д. Д. Шостакович в опере «Нос» также использует черты гротескового контрапункта: тема стилизуется под баховский речитативно – патетический тип мелодии и сопоставляется с примивитизированным галопом.

 Инструментальная музыка может выражать комическое и не прибегая к «внемузыкальным средствам», в отличие от музыкальных жанров, связанных со сценическим действием или имеющих литературную программу. Р. Шуман, по его словам, впервые сыграв Рондо соль мажор Бетховена, начал хохотать, так как «трудно себе представить что – либо более забавное, чем эта шутка». Он впоследствии обнаружил в бумагах Бетховена, что это произведение озаглавлено «Ярость по поводу потерянного гроша, излитая в форме рондо». О финале Второй симфонии Бетховена тот же Шуман писал, что это величайший образец юмора в инструментальной музыке. А в музыкальных моментах Ф. Шуберта ему слышались неоплаченные счета портного – такая житейская досада звучала в них. Для создания комического эффекта в музыке часто используется внезапность. Так, в одной из Лондонских симфоний Й. Гайдна встречается шутка: внезапный удар литавр встряхивает публику, вырывая ее из мечтательной рассеянности. В «Вальсе с сюрпризом» И. Штрауса плавное течение мелодии неожиданно нарушается хлопком пистолетного выстрела. Это всегда вызывает веселую реакцию зала. В «Семинаристе» М. П. Мусоргского мирские мысли, передаваемые неспешной мелодией, внезапно нарушаются скороговоркой, передающей зазубривание латинского текста. В эстетическом фундаменте всех этих музыкально – комедийных средств лежит эффект неожиданности.

Русская народная сказка знает своего Пармениска – царевну Несмеяну. Заколдованная злым волшебникам, она разучилась смеяться. Все попытки развеселить ее тщетны. На тему этой сказки В. М. Васнецов написал картину. На ней изображена сидящая на высоком троне Несмеяна, погруженная в себя, не замечающая окружающего. Она потеряла что – то очень ценное, но не в силах вспомнить, что именно. Вокруг трона – шуты и придворные. Скоморохи, плясуны, гусляры, сказители играют на гуслях, на балалайках, пляшут вприсядку, «выкомаривают» с прибауткой и шуткой, поют веселые песни, загадывают смешные загадки. А за распахнутым окном, полный удали и величия, смеется народ. Но никто не может рассмешить царевну. Волны смеха разбиваются о ее трон. Возвысившийся над народом может стать объектом смеха, но не его субъектом. Царство полно смеха, а царевна не смеется. Для смеха недостаточно комического в действительности, необходима еще и способность к его восприятию, *чувство юмора.* Смех в представлении народа не безобидное баловство. Лишиться способности смеяться – значит утратить важные свойства души. И вероятно, нет несчастья горше, чем быть «несмеянной» властительницей сказочно – комедийного царства.

Чувство юмора как разновидность эстетического чувства всегда опирается на высокие эстетические идеалы. В противном случае юмор превращается в скепсис, цинизм, сальность, пошлость, скабрезность. Юмор предполагает способность хотя бы эмоционально, в самой общей эстетической форме схватывать противоречия действительности. Юмор присущ эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально – критически оценивать сущность явления, склонному к богатым и неожиданным сопоставлениям и ассоциациям.

Активная, творческая форма чувства юмора – *остроумие.* Если юмор – это способность к восприятию комизма, то остроумие – к его творению, созиданию. Остроумие – это талант так концентрировать, заострять и эстетически оценивать реальные противоречия действительности, чтобы нагляден, ощутим стал их комизм.

1. **Разрушающее и созидающее в смехе.**

Комедийный смех богат взрывчатым критическим содержанием. Но в критическом пафосе смеха нет зряшного, мефистофельского отрицания. Истинное остроумие человечно. Комедийный смех не есть всеобщее, слепо – беспощадное отрицание, разрушение. Основание остроумия – не философия вселенского нигилизма, а высокие эстетические идеалы, во имя утверждения которых и ведется критика. Поэтому смех – *критическая сила, столь же отрицающая, сколь и утверждающая.* Смех стремится разрушить существующий несправедливый мир и создать новый, принципиально отличный от него, - идеальный. Смех предполагает не только сокрушение, но и творческое созидание. Жизнеутверждающий, жизнетворящий, радостный, веселый аспект комического имеет историческую, мировоззренческую и эстетическую значимость.

Творческая, жизнетворящая сила смеха давно подмечена людьми. В древнейшем искусстве существовали смеховые культы, ритуальный смех, бранно – пародийные образы божеств. Ритуальный смех первобытной общины включал в себя и –отрицающие и жизнеутверждающие начала, он был устремлен и к осуждению, казни, убиению несовершенного мира, и к его возрождению на новой основе. В древнеегипетском папирусе, хранящемся в Лейдене, божественному смеху отводится роль творения мира: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром… Он разразился смехом во второй раз – появились воды…» Для древних греков смех был тоже жизнетворцем, созидателем, радостной, веселой народной стихией. История европейской комедии восходит к культу греческого бога Диониса.

 Какие же свойства комического обнажаются у его истоков? Во время празднеств в честь Диониса обычные представления о благопристойности временно теряли силу. Устанавливалась атмосфера полной раскованности, отвлечения от привычных норм. Возникал условный мир безудержного веселья, насмешки, откровенного слова и действия. Это было чествование созидательных сил природы, торжество плотского начала в человеке, получавшее комическое воплощение. Смех здесь способствовал основной цели обряда – обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу. Это же было присуще римским сатурналиям, во время которых, прорываясь сквозь оковы официальной идеологии, народ хотя бы на время возвращался к легендарному «золотому веку» - царству безудержного веселья. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, сочетавших одновременно и прославление и осмеяние победителя, оплакивание, возвеличение и осмеяние покойника.

В средние века народный смех, противостоящий строгой идеологии церкви, звучал на карнавалах, в комедийных действах и процессиях, на праздниках «дураков», «ослов», в пародийных произведениях, в стихии фривольно – площадной речи, в остротах и выходках шутов и «дураков», в быту, на пирушках, с их «бобовыми» королями и королевами. Комедийно – праздничная, внеофициальная жизнь общества – карнавал несет и выражает народную смеховую культуру, воплощающую в себе идею вселенского обновления. В этом радостном жизнеутверждении и обновлении – один из важнейших принципов эстетики комического. Смех не только казнит несовершенство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости, преображает и обновляет его. В карнавальном средневековом празднестве особенности смеха как отрицающей и одновременно утверждающей силы обнажаются и предстают в своем полном и подлинном виде.

Народное празднично – смеховое мировосприятие существенным образом восполняло удручающую серьезность и односторонность официальной религиозно – государственной идеологии. М. М. Бахтин писал: «…*карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Карнавал не созерцают – в нем живут, и живут все, потому сто по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны». (*Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, стр. 10).

 Шут – герой карнавала, его высший и полномочный представитель. Шуты были комическими актерами – импровизаторами, для которых сцена – весь мир, а комедийное действо – сама жизнь. Они жили, не выходя из комедийного образа, их роль и личность совпадали. Они – искусство, ставшее жизнью, и жизнь, поднятая до искусства; шут – амфибия, свободно существующая сразу в двух средах: реальной и идеальной (художественной).

Стихия народно – праздничного, «карнавального» смеха не только бушевала на городской площади, но и врывалась в литературу, например в жанре *пародии.* Идеи и сюжеты официально – церковной идеологии, а также важнейшие литературные произведения той эпохи имеют свои комедийные подобия («Литургия пьяниц», пародии на «Отче наш», пародийные варианты «Песни и Роланде» и др.).

 Человек – мера всех вещей. Его природа, принимаемая без всякого ханжества, его естественное состояние и потребности – мера всех ценностей. И эта полная физической и духовной силы, брызжущая умом и чувственностью природа раскрепощается в веселом и озорном, фривольном и грубоватом, дерзком и жизнерадостном, *всенародном, праздничном карнавальном смехе.* Он универсален, то есть направлен на все и на всех (в том числе и на самих смеющихся): весь мир предстает в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности. Это смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий; он и отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. В этом существенные отличия карнавального смеха от сатирического. Сатирик знает только отрицающий смех и ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему. Этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Всякий комедийный смех тяготеет к коллективности. Во всенародности карнавального смеха наиболее полно проявляются общие принципы эстетики комического. Разным формам комического непременно присущи отрицание и утверждение. Даже в резко критикующей мир сатире отрицание основывается на положительной, жизнеутверждающей программе – идеалах. В карнавальном смехе в нерасчлененном виде слитно существуют и утверждение и отрицание, и юмористическое и сатирическое начала, которые постепенно вычленяются в самостоятельные типы комизма.

1. **Типы и оттенки комизма. Меры смеха.**

Юмор и сатира – основные типы комизма. *Юмор –* смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый. Он совершенствует явление, очищает его от недостатков, помогает полнее раскрываться всему общественно ценному в нем. Юмор видит в своем объекте какие – то стороны, соответствующие идеалу. Часто наши недостатки есть продолжение наших достоинств. Такие недостатки – мишень для добродушного юмора. Объект юмора, заслуживая критики, все же в целом сохраняет свою привлекательность.

Иное дело, когда отрицательны не отдельные черты, а явление в своей сущности, когда оно социально опасно и способно нанести серьезный ущерб обществу. Здесь уже не до дружелюбного смеха, и рождается смех бичующий, изобличающий, сатирический. *Сатира* отрицает, казнит несовершенство мира во имя его коренного преобразования в соответствии с идеалом.

Между юмором и сатирой целая гамма *оттенков смеха.* Насмешка Эзопа, раскатистый карнавальный хохот Рабле, едкий сарказм Свифта, тонкая ирония Эразма Роттердамского, изящная, рационалистически строгая сатира Мольера, мудрая и злая улыбка Вольтера, искристый юмор Беранже, карикатура Домье, гневный гротеск Гойи, колючая романтичная ирония Гейне, скептическая ирония Франса, веселый юмор М. Твена, интеллектуальная ирония Шоу, смех сквозь слезы Гоголя, разящая сатира и сарказм Салтыкова – Щедрина, душевный, грустный, лиричный юмор Чехова, печальный и сердечный юмор Шолом-Алейхема, озорная, веселая сатира Гашека, оптимистическая сатира Брехта, по – народному жизнерадостный, неиссякаемый юмор Шолохова.… Какое богатство!

Целый спектр оттенков смеха передает и музыка. Так, в произведениях М. П. Мусоргского «Семинарист», «Калистрат», «Блоха» звучат и юмор, и ирония, и сарказм. Смех сквозь слезы слышится в музыке Р. К. Щедрина к «Мертвым душам» Гоголя. Композитор наделяет гоголевских героев не только тематическими и ритмическими характеристиками, но и тембровыми: Манилова характеризует флейта, Коробочку – фагот, Ноздрева – валторна, а Собакевича – два контрабаса.

Многообразие оттенков смеха (*карнавальный смех, юмор, сатира, ирония, сарказм, шутка, насмешка, каламбур)* отражает эстетическое богатство действительности. Формы и мера смеха определяются и объективными эстетическими свойствами предмета, и мировоззренческими принципами художника, его эстетическим отношением к миру, и национальными традициями художественной культуры народа.

Комическое всегда национально окрашено, выступает в национально – неповторимой форме, его национальное своеобразие исторически изменчиво. Рассмотрим это на примере Франции. Многие исследователи комического (З. Фрейд, К. Фишер, Т. Липпс) относят *каламбур* к низшему сорту шутки. Однако для Франции 17 – 18 вв. каламбур был высшей формой остроумия. Его легкость, блеск, беззаботная веселость эстетически соответствовали характеру жизни высших слоев общества, определявших духовную жизнь нации. Способность каламбурить высоко ценилась и служила своеобразной визитной карточкой человека. Существует притча: Людовик IV захотел испытать остроумие одного придворного и сказал ему, что он, король, хочет быть сам сюжетом остроты. В ответ кавалер удачно скаламбурил: «Король – не сюжет, король – не подданный». Во французском языке слово «sujet» одновременно означает «сюжет» и «подданный». Отсюда игра слов в ответе. Это характерный пример французского галантного остроумия.

В конце 18 в. Великая французская революция вместе с королевским двором смела и галантный аристократический каламбур. Господствовать в области комизма стал *гротеск.* Его острие зло жалило аристократию. Святыни монархической государственности были повержены, освистаны и осмеяны с высоты идеалов всеобщей свободы, равенства и братства. Однако в середине 19 в. стало ясно, что эти идеалы не осуществились, хотя и ценности аристократического прошлого померкли безвозвратно. Безверие и отсутствие ясных идеалов породили во Франции особый род остроумия – *благг.* Эта беспощадная насмешка над тем, чему люди привыкли поклоняться, - дитя общественных разочарований. Утраченные иллюзии стали обыкновенной историей, а в сфере юмора это выразилось в безрадостном, подернутом цинизмом смехе, для которого нет ничего заповедного, неприкосновенного. Характерный пример благга: «Эта женщина как республика, она была прекрасна во времена империи».

В 20 в. возник *гегг –* новая форма юмора, окрашенного неопасным ужасом, отражающего отчуждение людей в индустриальном обществе. Вот типичный американский рекламный рассказ, построенный по принципу гегга. Два враждующих машиниста повели навстречу друг другу поезда, полные пассажиров. На полотно выбегает ребенок с мячом. Поезда сталкиваются, но… катастрофы не происходит, они разлетаются в разные стороны благодаря мячу. «Покупайте мячи фирмы такой – то!» На этом же принципе построены знаменитые кадры путешествия Чарли Чаплина между шестернями огромной машины в кинофильме «Новые времена». Под влиянием американской культуры гегг получил распространение и в смеховой культуре Франции.

 Каламбур, гротеск, благг, гегг – формы французского юмора, обусловленные характером жизни нации на разных этапах ее развития. Сказанное, конечно, не значит, что гротеск не существовал раньше или что каламбур умер вместе с падением аристократии. Нет, речь идет лишь о преимущественном развитии тех или других оттенков комизма, той или иной эстетики остроумия в разные периоды развития страны.

Особенности национального своеобразия культуры каждого народа заключаются не столько в его одежде или кухне, сколько в манере понимать вещи. Эта манера понимать вещи отчетливо и выпукло проявляется в национально окрашенных формах комизма.

Комическое национально своеобразно, и в то же время в нем проступают *интернациональные и общечеловеческие* черты. В силу общности законов социального развития часто одни и те же явления с одинаковой непримиримостью высмеивают все народы.

1. **Историзм комедийного анализа жизни.**

Существенные особенности комического менялись от эпохи к эпохе; менялась и сама действительность, и исходная позиция комедийного анализа жизни.

В древнем комедийном действе критика идет с точки зрения «я». Исходная позиция – *личное отношение* насмехающегося.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает *нормативность* мышления и оценок, что выражается в четком разделении добра и зла, положительного и отрицательного (например, у римского сатирика Ювенала). Исходной точкой сатирического анализа жизни становятся нормативные представления о целесообразном миропорядке.

В эпоху Возрождения комедиография за отправное начало берет *человеческую природу, представление о человеке как мере состояния мира.* Так, в «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского глупость выступает не только как объект, но и как субъект осмеяния. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость, глупость «в меру» судит, казнит и осмеивает глупость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

М. Сервантес вскрывает реальное противоречие развития цивилизации. С одной стороны, невозможно каждому человеку начинать все сначала, не опираясь на предшествующую культуру. С другой стороны, неприемлем и догматизм культуры, ее оторванность от практического опыта народа, фанатическая приверженность идеям, которые окаменели и не соответствуют современной реальности. Это противоречие может превратить в трагедию и комедию всякое доброе начинание, всякую идею, осуществляемую таким непроизвольно догматическим способом. Над мечтателем Дон Кихотом тяготеют нравственные долженствования рыцарства. Всем своим существом, почти как физическое страдание, он ощущает неблагополучие мира. Как рыцарь, он считает своим священным долгом и призванием вмешиваться во все, «странствовать по земле, восстанавливая правду и мстя за обиды». Однако несообразность его поступков с действительностью порождает новую ложь и новые обиды для людей. Санчо Панса, напротив, чужд каким бы то ни было книжным идеям. В нем живут народные верования и предрассудки, народная мудрость и заблуждения. Для него не существует мировых проблем, мироздание – это он сам и его непосредственное окружение. Санчо Панса не считает нужным вмешиваться в само по себе разумное течение жизни. За людьми он оставляет право свободно и беспрепятственно жить так, как они хотят.

Дон Кихот и Санчо Панса – два совершенно различных человеческих начала. Однако при всем различии этих людей им свойственно одно удивительное человеческое качество – бескорыстие. И во имя этого качества мы прощаем героям все их чудачества и безумства, недостатки и глупости. Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого охваченного стяжательством мира. Безумец Дон Кихот оказывается более нормальным, чем «нормальные» люди, преисполненные жадности и властолюбия. Сервантес раскрыл художественные возможности комического – *способность исследовать само состояние мира,* изображая его в определенном разрезе, способность дать и художественную концепцию мира, и гигантскую панораму жизни.

В эпоху классицизма сатира исходила из *абстрактных нравственных и эстетических норм* и объектом сатирического осмеяния был персонаж, концентрирующий в себе абстрактно – отрицательные черты, противоположные добродетели. Так возникает сатира на ханжество, невежество, мизантропию (Мольер).

Традиция Сервантеса – исследование состояния мира – находит продолжение в сатире эпохи Просвещения. Острие ее критики направляется против несовершенства мира и человеческой природы. Выражением нового этапа развития становится созданная Д. Свифтом фигура Гулливера. Он человек – гора, под стать великанам эпохи Возрождения. Однако у Свифта не весь Гулливер с его слабыми и сильными сторонами, а лишь его *здравый смысл* становится мерой сатирического анализа эпохи. Бичуя зло, Свифт отправляется от здравого смысла, поскольку другие качества человека относительны: великан в стране лилипутов, Гулливер оказывается лилипутом в стране великанов. Не выходя за пределы эпохи Просвещения, английский сатирик предвосхищает осознание утопичности ее идей. Описывая школу политических прожектеров, Свифт иронизирует над несбыточностью идей просветителей: это были «совершенно рехнувшиеся люди», они «предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных и добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо; награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги…» (Свифт Д. Путешествие Гулливера. М., 1947, стр. 378 – 379).

Романтизм раскрыл неблагополучное состояние мира через неблагополучное состояние духа, подвергнув художественному исследованию *внутренний мир человека.* Ирония, это «смех – айсберг» с подводным содержанием, превращается в главную форму комизма. Комедийный анализ исходит из представлений о *несбыточном совершенстве мира,* с помощью которых оценивается личность, а с другой стороны, из представлений о *несбыточном совершенстве личности,* которыми выверяется мир. Исходная точка критики все время перемещается от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется самоиронией (например, у Г. Гейне), самоирония перерастает в мировой скепсис. Мировой скепсис романтической иронии – родной брат мировой скорби романтической трагедии.

В 19 в. связи человека с миром углубляются и расширяются. Личность становится средоточием широчайших социальных отношений. Ее духовный мир усложняется. Сатира критического реализма проникает в сердцевину психологического процесса. Отправной точкой критики становится *развернутый эстетический идеал,* вбирающий в себя народные представления о жизни, о человеке, о целях и лучших формах общественного развития. Народный взгляд на мир превращается в исходную точку зрения сатиры. Смех сопоставляет свой объект с человечеством, и в этом – достижение реализма.

Сатирическим пафосом дышит все критическое направление русского искусства. Н. В. Гоголь порой одной фразой включает сатирического персонажа во всеобщее, сопоставляет с жизнью мира. Плюшкин – «прореха на человечестве». Это и характеристика Плюшкина, и характеристика человечества, на рубище которого возможна такая прореха. Гоголевская сатира, говоря словами писателя, поставила «русского лицом к России», человека – лицом к человечеству.

В сатире Маяковского, Зощенко, Булгакова комическое направлено против всего, что враждебно *единству личности и общества.* В финале пьесы В. В. Маяковского «Баня» будущее высылает в современность своего гонца – Фосфорическую женщину, будущее вбирает в себя все лучшее из нашей жизни, отбрасывая дурное (машина времени, мчащая людей в 2030 год, выплевывает Победоносикова и других бюрократов). Само действие пьесы устремляется к грядущему. В сатире Маяковского *будущее* и есть эстетический идеал, с позиций которого рассматриваются вся жизнь и ее теневые стороны, измеряются достоинства лучших и пороки худших людей современности. Образ машины времени, идея убыстрившегося, спрессованного времени очень современны.

Итак, от эпохи к эпохе меняется исходная точка эмоциональной критики в комизме: личное отношение (Аристофан); представления о целесообразности миропорядка (Ювенал); человеческая природа как мера (Сервантес, Эразм Роттердамский, Рабле); норма (Мольер); здравый смысл (Свифт); несбыточное совершенство (Гейне); идеал, отражающий народные представления о жизни (Гоголь, Салтыков – Щедрин); точка зрения будущего (Маяковский). В этом процессе происходит *поступательное расширение и возвышение идеала,* с позиций которого комизм анализирует действительность. Опираясь на все более широкий охват действительности, на все более развитое духовное богатство индивида, этот идеал демократизируется, вбирая в себя народные представления о жизни.

При всем многообразии типов, форм, оттенков комического, при всем его национальном и историческом своеобразии сущность его всегда одна: *оно выражает общественно ощутимое, общественно значимое противоречие, несоответствие явления или одной из его сторон высоким эстетическим идеалам.*

Комедийный смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия.

**В заключение хотелось бы отметить взаимосвязь трагического и комического.**

**Говоря про эстетические категории, следует отметить, что и в жизни, и в художественном творчестве они находятся в сложной и гибкой взаимосвязи и взаимопереходах. Возьмем, например, Дон Кихота Сервантеса. Пожалуй, нет такого эстетического свойства, которого не было бы в его характере. В нем и возвышенные, прекрасные, и эстетически отрицательные черты, и романтическое, и чудесное, и трогательное. И все эти многообразные краски эстетического спектра отчетливо проступают на фоне *трагикомического.* Испанский драматург Лопе де Вега отмечал правомерность соединения трагического и комического в драматургии, так как в самой действительности эти начала находятся «*в смешении».***

 **Не случайно, что гений Чарли Чаплина выразился в трагикомических формах, наиболее полно соответствующих тому миру, в котором он живет. И не случайно, что все большие художественные ценности, по которым наши потомки будут судить о нашей эпохе и ее искусстве, полны трагедийного или комедийного пафоса (творчество Горького, Шолохова, Маяковского, Брехта, Фолкнера, Хемингуэя, Роллана, Эйзенштейна, Пикассо).**

**Взаимодействие человека с реальным миром сложно и многообразно. Обстоятельства текучи и изменчивы, а человек, оставаясь самим собой, в каждой ситуации равен и не равен себе, он тот же и вместе с тем иной. Он в каких – то отношениях хорош, в каких – то отношениях комичен, а в иных трагичен и т. д. Раскрыть это диалектическое *взаимодействие* характера и обстоятельств средствами искусства – значит отразить жизнь эстетически многогранно, объемно, в разных ее эстетических свойствах.**

**Литература:**

1. Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л. – М., 1946 г.
2. Маяковский В. Избранные произведения, том 2. М., 1953 г.
3. Юм Д. О трагедии. «Вопросы литературы». М., 1967 г.
4. Древнеиндийская философия. М., 1963 г.
5. Шантепи – де – ля – Соссей. Иллюстрированная история религий, том 2. Спб.
6. Мигель Леон – Портилья. Философия нагуа. Исследование источников. М., 1961 г.
7. Ясперс К. О трагическом. Мюнхен, 1954 г.
8. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953 г.
9. Греческая трагедия. М., 1956 г.
10. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, том 1. М., 1953 г.
11. Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1961г.
12. Шекспир В. Гамлет. М., 1964 г.
13. Салтыков – Щедрин. Полное собрание сочинений, том 13. Л., 1936 г.
14. Герцен А. И. Собрание сочинений в тридцати томах, том 14. М., 1958 г.
15. Жан Поль. Дошкольная эстетика. Гамбург, 1804 г.
16. Герцен А. И. Об искусстве. М., 1954 г.
17. Чапек К. Рассказы, очерки, пьесы. М., 1954 г.
18. Монтескье Ш. Избранные произведения. М., 1955 г.
19. Свифт Д. Путешествие Гулливера. М., 1947 г.
20. Борев Ю. Эстетика. М., 1975 г.
21. Борев Ю. Эстетика. М., 1988 г.

22. Дивненко О. В. Эстетика. М., 1995 г.