***Трагічне***

Звернувшись до людини, до її моральних та соціальних проблем, мистецтво стимулювало виникнення особливого його виду - драми у двох різновидах: трагедії і комедії, з якими пов'язане становлення ще двох естетичних категорій - ***трагічного***і ***комічного.***

Аристотель, аналізуючи сутність поетичного пізнання людського світу, до якого відносить і драму, так визначає його значущість. Поезія, пише він у відомій праці "Поетичне мистецтво", філософічніша і серйозніша за історію, бо говорить більше про загальне, тоді як Історія - лише про одиничне. Саме ця властивість пов'язувала драму, наприклад, з тим, що вона не просто відтворює реальні події життя, історії чи людських вчинків, а й досліджує, шукає їхні причини. Розвиток драматичного пов'язаний з пізнанням закономірностей і рушійних сил людської поведінки. Найважливішим досягненням драматичного мистецтва є виявлення протиріччя як рушійної сили людської Історії.

Драматичне мистецтво зародилось у Давній Греції на ґрунті культових свят, пов'язаних зі смертю та воскресінням бога Діоніса. Скорбота з приводу смерті і радість у зв'язку з воскресінням, емоційне збудження та звільнення від емоційної напруги - такі основні передумови драматичної дії, що сформувалися ще в стародавніх містеріях. Отже, драма - це передусім дія. Дія героя, особистості, в якій обов'язково є конфлікт, тобто протирічна ситуація; дія завжди приходить до завершення, оскільки має якусь ціль, нехай навіть фіктивну чи уявну. З досягненням мети або відмовою від її здійснення закінчується І дія - такі загальні закони драматургії як для трагедії, так І для комедії.

Драматичне мистецтво виникло спочатку у формі трагедії, потім з'явилась і комедія. Нові часи дали нам ще один різновид - драму у вузькому значенні слова. Визначаючи різницю між цими видами драматичного мистецтва, Гегель наголошував на таких найбільш значущих її особливостях: в основі трагедії лежить конфлікт, що стосується субстанціональних сил людини і суспільства; узагальнено його можна визначити як конфлікт між свободою дії людини і об'єктивною необхідністю, яка протистоїть цій свободі. В комедії, навпаки, конфлікт пов'язаний з суб'єктивністю або зовнішнім випадком, які сприймаються помилково як суттєві. Драма у вузькому значенні слова е чимось середнім між трагедією І комедією, має безліч модифікацій.

Класичні форми трагічних конфліктів, втілені у творах мистецтва, свідчать про зростаюче розуміння людством протиріччя між свободою людської діяльності і вчинків та об'єктивною дійсністю, яка протистоїть волі людини.

Історично першою формою трагічного конфлікту є конфлікт життя та смерті. Трагічність смерті могла усвідомлюватися лише на тлі вже усвідомлюваного безсмертя людського роду, яке стало можливим лише завдяки Історії, тобто трагічна самосвідомість була естетичною формою історичної свідомості.

Проте істинний трагізм виникає в ситуації, коли в центрі трагічної колізії - вільно діюча особистість. Гегель, у зв'язку з цим, роз'яснює різницю між нещастям і трагедією: прикрі неприємності можуть трапитися з людиною без усякого сприяння з її боку, без будь-якої провини, просто внаслідок збігу зовнішніх випадковостей, якихось обставин (хвороба, втрата багатства, смерть тощо). Справді, трагічне страждання накладається на індивідів тільки як наслідок їхніх особистих дій, спрямованих на відстоювання чогось усім своїм Існуванням; це такою ж мірою виправдано, як і сповнено провини .

Отже, лише особиста дія героя створює трагічну колізію - колізію свободи і необхідності. Розуміння меж свободи та необхідності визначається рівнем розвитку соціальної практики та історично конкретними формами соціальної активності особистості. Якщо звернутися до античної трагедії, то в ній необхідність сприймалась як рок, доля, тобто вона усвідомлювалась як неминучість настання певної події. Оскільки доля - це об'єктивна приреченість подій, то в основу колізії античної трагедії найчастіше закладалося незнання як причина негативного вчинку, а відповідно і трагічної провини героя.

Герой трагедії Софокла "Едіп-цар" потрапляє у трагічну колізію внаслідок особистої дії через своє незнання. На Фіви, де царює Едіп, Аполлон насилає чуму, щоб покарати вбивцю попереднього царя Лая. Едіп береться відшукати вбивцю, аби відвернути від міста кару. Він не знає, що старик, вбитий ним по дорозі у Фіви, і є цар Лай, його справжній батько (Едіп вважає своїм батьком Поліба, царя Коринфа).

Розгортання дії трагедії - це рух від незнання до знання, до формування трагічної вини. Водночас - це й очищення, тобто не відмова від скоєного (адже за вчинком - незнання), а прийняття того, що велить доля. Усвідомивши, що він сам винний у негараздах міста, Едіп приводить у дію вирок, прийнятий щодо вбивці ще на початку трагедії - виколює собі очі І подається у вигнання.

Якщо ж звернутися до пізнішої епохи, зокрема до творів Шекспіра, і порівняти сутність трагічної колізії царя Едіпа і короля Ліра, то без особливих труднощів удається виявити значно вищий рівень історичної свідомості, що й відбиває сутність діалектики свободи і необхідності в людській життєдіяльності.

Король Лір абсолютно вільний у своїх вчинках індивід-він господар держави. Його рішення розділити королівство нічим, крім особистої волі, не детерміноване. Трагедія короля Ліра - наслідок його особистої дії. У долі короля Ліра особливо відчутне усвідомлення того, що свобода дії людини має свої межі, вони зумовлені діяльністю інших людей, а отже, тим рухом подій, який складається об'єктивно з безлічі індивідуальних особистих дій І вчинків. Шекспір у своїх трагедіях вперше порушує питання про природне право людини свідомо і вільно приймати рішення - діяти або не діяти, виходячи із особистого інтересу.

Розвиток загального світогляду, вихід на Історичну арену широких соціальних верств, наростання особливих, кардинальних подій зробили зрозумілішими причини трагічних колізій, що їх Ф. Енгельс дуже чітко визначив як колізію між історично необхідною вимогою І практичною неможливістю її здійснення. Причому можливі два типи колізій: а) свідомість не може охопити історично необхідну вимогу внаслідок обтяженості старими історичними формами; б) окремі особи піднімаються до усвідомлення історичної істини, що неминуче веде їх до загибелі, бо доля всіх справжніх героїв може бути тільки трагічною. Саме такий підхід дає змогу розрізняти тісно пов'язані між собою історичну та особисту трагедії, тобто трагедію старого порядку, який вірить у свою правомірність і захищає її, та трагедію нового, на боці якого е історичне виправдання, тобто майбутнє, але немає ще реальної соціальної сили, здатної пересилити інерцію минулого. Навіть якщо герой, виступивши проти існуючого порядку, керується своїм власним інтересом, тобто до кінця не усвідомлює загального значення своєї діяльності, то і це вже дає підстави твердити про обумовленість колізії об'єктивним станом світу. Отже, об'єктивна сторона (умови) у поєднанні з енергією та активністю суб'єктивних поривань (наявні можливості) і є тим єдиним загальним процесом, який визначає динаміку історичного розвитку людства. Герой у цьому процесі відрізняється від рядових дійових осіб тим, що його діяльність освячена певною мірою всезагальним, субстанцій-ним значенням.

У XX ст. західна естетика змінила свої уявлення про трагічне порівняно з класичним його розумінням. Увага зосередилася здебільшого на внутрішньоособистих переживаннях. Історичні події, соціальний осередок хоч і сприймалися як необхідні, та все ж вважалися зовнішніми обставинами, які не обумовлюють суті трагічного конфлікту.

У класичних системах трагічне уявлялось якимось перехрестям найзагальніших протиріч між ідеальним і реальним, Індивідом і суспільством, старим і новим порядками, між прагненнями людини І "хитрістю" світового розуму тощо. Історія ніби наповнювала трагічне змістом. Творці ж нового мистецтва та автори сучасних естетичних теорій вказують на іншу причину глобальної важливості, яка обумовлює трагічність людського життя. Віднаходять вони її в якихось постійних, вічних умовах існування. При цьому зауважимо, що сучасне розуміння трагічного позначене крайнім песимізмом. Убогість індивідуального існування, поразки, що постійно переслідують людину, зовсім позбавлені виправдувального космічного і справедливого порядку, як це було в античності, або якоїсь історичної доцільності, що непідвладна розумінню окремої особи. То є спроби осягнути трагізм без його позитивного розв'язання або виправдання.

Відправним пунктом трансформації категорії трагічного для західної культури XX ст. можна вважати формування "трагічного почуття існування", яке стало домінуючим і протиставним усім іншим поглядам на життя. Мі-гель де Унамуно, написавши книгу "Трагічне відчуття життя у людей і народів" (1913 р.), ніби дав цим наймення сучасній Історичній добі. Це був час, коли відкидалися схеми, і сила розуму, перевага віддавалась переживанням, а не роздумам, інтуїції, а не інтелектові, підсвідомості, а не свідомості та її контролю. Книга "Трагічне відчуття життя..." Унамуно побудована за схемою заперечення загального й абстрактного, перекреслення тієї філософії, яка йде від однієї лише ясності розуму, нехтуючи людиною із плоті і крові.

Нові елементи, запропоновані "Трагічним відчуттям життя..." - це передусім звернення до почуттів, велич у нікчемності, нестерпність існування конкретної людини, звинувачення на адресу культури, позитивна оцінка безумства, святість ідіотів тощо. Саме вони, ці елементи, повинні були у нових умовах замінити зміст класичного розуміння трагічного. Відмінною рисою подібних спроб слід вважати індивідуалізацію трагічного, тобто визнання того, що єдина можливість пізнання трагічного - звернення до існування, до самої свідомості індивіда, обумовленої цим існуванням. Однак логічна еволюція "трагічного відчуття життя" та спроб його осмислення завершилася естетизацією абсурду (інакше й бути не могло), бо пов'язана з тотальним вилученням з мистецтва значного, піднесеного героя, який усім єством своїм пов'язаний з вузловим протиріччям епохи, є своєрідним обранцем, на долю якого випала висока місія.

Та ось на зміну трагічному героєві приходить супермен, герой детективу, авантюрист. Це не означає, що XX ст. не знає трагічних колізій, навпаки, загроза світової війни, екологічної катастрофи, перенаселення та чимало інших проблем, вирішення яких не терпить зволікання, вимагає від мистецтва бути на рівні свого покликання. Питання "бути чи не бути" звучить однаково як для окремої людини, так і для суспільства, для людства в цілому. Адресоване воно усім, незалежно від раси, віросповідання, соціального статусу людини. І зрозуміле всім. Отже, суть трагічного набуває дещо іншого відтінку, відбиваючи вічний потяг до подолання історичних меж людської свободи, боротьби за майбутнє, до утвердження ідеалів навіть ціною особистого життя.

Реальна історія здійснюється не тільки як трагедія, а й як комедія. З цього приводу К. Маркс писав, що історія діє ґрунтовно і проходить через численні фази, забираючи до могили застарілу форму життя. Останньою фазою всесвітньо-історичної форми є її комедія. Такий хід історії потрібен для того, щоб людство весело розлучилося зі своїм минулим .

Сміх, як відомо, звільняюче діє на людину, а почуття гумору вважається одним з найблагородніших людських почуттів. Звичайно, комічне і смішне - не одне й те саме, як І не все смішне - комічне. Останнє скоріш є продуктом розвинутої людської культури, здатністю поглянути на себе збоку, піднятися над повсякденними своїми інтересами. Комічне, як і трагічне, пов'язане зі свободою людини, впевненістю її в безумовній можливості піднятися над собою, над власними Інтересами. Гегель вважав, що загальним підґрунтям комедії є світ, в якому людина як суб'єкт зробила себе повним господарем того, що є значущим для неї як сутнісний зміст її знань і здійснень; це світ, цілі якого руйнують самі себе своєю несуттєвістю. Протиріччя між значущістю форми і нікчемністю змісту, що вгадується критично спрямованим розумом, створює комічність колізії.

Почуття гумору, як і будь-яке інше естетичне почуття, не дається людині таким від народження, воно розвивається разом із розвитком особистості і стає показником динамічної пружності людського розуму й фантазії. За визначенням І. Канта, гумор у позитивному значенні є саме здатність, талант людини без усяких на те підстав набувати доброго настрою, коли про все судять не так, як звичайно, а навіть навпаки, але, звичайно ж, за певними принципами розуму.

Почуття гумору з необхідністю потрібне не тільки письменникові, художнику, а й читачеві, глядачу. Трапляються люди, які не відчувають комізму колізії, які зовсім нечуттєві до гумору. Цікаво, наприклад, як Гоголь, проаналізувавши першу виставу своєї комедії "Ревізор", визначив причину невдачі її постановників. Передусім, вважає Гоголь, невдало підібрано актора, який зробив Хлестакова звичайним брехуном, не зрозумівши справжньої природи комізму героя. Письменник упевнений, що більший успіх був би скоріше у випадку, якби на роль Хлестакова призначили найбезталаннішого актора, переконавши його в тому, що Хлестаков - людина спритна, розумна і навіть благородна. І це тому, підкреслює Гоголь, що Хлестаков зовсім не дурить - він не брехун за ремеслом, він сам забуває, що бреше, і навіть сам вірить в те, про що говорить .

Важко взагалі знайти в житті людини щось таке, над чим не сміються люди. Найбанальніші речі можуть викликати сміх, але так само сміються і над значними, глибокими явищами, якщо в них з'явиться якась несуттєва сторона, яка суперечить звичкам і повсякденному досвідові людей. Сміх тоді є лише виявленням самовдоволеного практичного розуму, знаком того, що ми досить розумні, аби розпізнати контраст і відчути себе вищими за комічного героя. Буває також сміх знущальний, дошкульний, сміх від відчаю тощо. Комічному ж, навпаки, властива безкінечна доброзичливість І впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними протиріччями, а не сумне переживання. Зашкарублий розум не здатний до цього якраз у тому випадку, коли він найбільш смішний для інших.

Комічне найчастіше пов'язується із ситуацією, коли самі по собі незначні і неважливі цілі здійснюються з виглядом великої серйозності та зі значними приготуваннями. Але якщо людина і не досягає в цьому випадку своєї мети, то нічого не втрачає, оскільки вона бажала чогось насправді незначного, що не впливає на її життя. Комічною є і ситуація, коли індивід бере на себе вирішення якихось надзвичайних завдань, але абсолютно нездатний до цього. Комічні колізії створюються і за рахунок зовнішнього випадку, збігу протилежних інтересів і характерів. Щоправда, тут не повинно допускатися перемоги хибного протиріччя, безглуздості і дурниць.

Сміх є необхідним елементом комічного, завдяки якому відбувається розв'язання самої колізії, а водночас і душевна розрядка глядача, слухача, читача від напруги співпереживання. Джерело комічного - це не тільки підміна змісту, значення, а й порушення міри, створення ілюзії. Тому сміх супроводжує викриття нікчемності, що претендує на якусь значущість, сміх зміцнює гідність людини.

Комічне є різноманітним, має різні ступені і форми вираження, такі, зокрема, як гумор, сатира, сарказм, іронія. Усі вони є знаряддям подолання недоліків у людині та соціальних процесах, руйнації хибних ілюзій людей про себе, засобом ствердження торжества ідеалу через заперечення старого, того, що віджило.

***Комічне***

Внутрішні взаємозв'язки категорій естетики набувають завершення у комічному, оскільки воно фіксує відсутність у явищах духовних підстав для піднесення та утвердження ідеї в образі. Категорія "комічне" відображає суперечності життя у формі естетичного піднесення над негативними його проявами та долання вад його носіїв сміхом. Сприймання явищ як комічних зумовлене такою їх внутрішньою суперечністю, за якої духовна обмеженість прагне маскуватися зовні ефектною формою. В історії естетичної думки комічне характеризується як наслідок суперечності потворного — прекрасному (Арістотель), низького — піднесеному (І. Кант), хибного — значущому (Г. Гегель), нікчемного — великому (Ліппс) тощо. Видається, що найбільш чітке визначення комічного належить М. Чернишевському. В дисертації "Естетичні відношення мистецтва до дійсності" філософ пише: комічне — "внутрішня пустота і нікчемність, що прикривається зовнішністю, яка претендує на зміст і реальне значення" [20, с. 97]. У такий спосіб він розширює визначення німецького філософа, учня Г, Гегеля, Ф.-Т. Фішера ("Естетика, або наука про прекрасне"), який пише: "Комічне — це перевага образу над ідеєю".

Початий розробки естетики комічного належать Платону (трактати "Філеб", "Бенкет") та Арістотелю ("Поетика"). У Давньому Римі дослідником комічного був Цицерон ("Про оратора", "Про обов'язки"). У добу Середньовіччя сміх перебуває поза межами офіційних сфер ідеології. Раннє християнство засуджує сміх (Тертуліан, Кіпріан, Іоанн Златоуст, Климент Александрійський), вважаючи, що християнству подобає лише серйозність. Розвиток жанру комедії у добу Відродження, а також переклад "Поетики" Арістотеля сприяли інтересу до теорії комічного (трактати Маджи "Про комічне", "Міркування про трагедію і комедію"). Питань комічного торкаються у своїх працях Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс, Д. Юм у зв'язку з дослідженням природи афектів. Відмінності високого стилю (трагедія) та низького (комедія) розкриті у трактатах Буало "Про поетичне мистецтво" та Дюбо "Критичні міркування щодо поезії й живопису". Теорія комічного набуває всебічного осмислення в естетиці Просвітництва (Шефтсбері, Дідро, Лессінг, Вольтер) та романтизму (Шеллінг, Жан-Поль, Кант, Шлегель, Гегель, Гейне). Теорії сміху присвячені праці А. Бергсона "Про сміх", 3. Фройда "Дотепність та її відношення до без свідомого".

Естетична теорія розкрила виразність самовияву комічних явищ, наголосивши, що вона негативна. Формою естетичної реакції на обмеженість їх змісту є сміх. Сміхова реакція на негативне — спосіб творення відстані між ним і духовною позицією суб'єкта відношення. Тому сміх над негативним має катарсичну дію. Його мета — загострити увагу на недоліках, суперечностях та кричущих вадах явища. Засобами сміху негативне відкривається настільки яскраво, що його вади стають очевидними і маскувати їх стає надзвичайно складно. Сміх є своєрідним "лікарем" життя: ефект катарсису має очисну дію, звільняючи свідомість від тягаря негативних виявів життя, що народжують відчуття безвиході. Скидаючи з п'єдесталу явища та осіб, що посіли його безпідставно, сміх розвінчує удавані цінності, формуючи натомість естетично виважений свідомий підхід до дійсності. Сміхова реакція на негативне означає, що особа не розчинилася у негативному, не сприйняла його, а піднеслася над ним і з позицій вищості сміхом реагує на негативне. Багатство естетичних якостей дійсності відображається в амбівалентності сприйняття їх суб'єктом. На естетично визначеному спрямуванні сміху як важливого джерела боротьби за досконалість наголошував М. Гоголь. Він зазначав: "Сміху боїться і останній негідник, до усього байдужий, боїться навіть той, хто нічого не боїться. Значить він служить добрій справі" [7, с. 135].

Зауважимо, що сміхова реакція не поширюється на фізичні вади людини — на людську біду. Моральне почуття накладає заборони на негативну реакцію і переводить її в духовну взаємодію — щире співчуття. Вболівання, прагнення допомогти - це естетичне реагування на названі явища. Більш того, якщо особа, незважаючи на фізичну неміч, каліцтво, не скорилася обставинам і живе духовно багатим життям, наше реагування набуває характеру піднесеного схиляння перед силою волі, мужністю.

Виборювання поля краси і добра естетично визначеними засобами означає витіснення сміхом злого й антиестетичного, тобто має морально виважений характер. Комічне виявляє слабкі сторони явищ і в естетично визначений спосіб — з допомогою адекватної міри сміху — сприяє їх удосконаленню. Тобто, сміх не перешкоджає повному самоздійсненню явища. Він ранить, часом дуже боляче, і цим допомагає подолати негативні прояви дійсності, негативні риси об'єкта. Якщо ж явище не здатне змінитися на краще, сміх виявляє цю нездатність, тобто засвідчує естетичну вичерпність його якостей. Саме тому явища, що відживають, виявляють таку вразливість до сміху. Цінність сміху в цьому випадку — в його очисній дії.

У складних ситуаціях зіткнення старого і нового життєдайна сила сміху сприяє рішучому поступу в невідоме майбутнє. Сміх допомагає весело прощатися з минулим. Моральна виправданість сміху над застарілим зумовлена об'єктивними підставами: це сміх над намаганням явища визначати собою перебіг подій та слугувати моральним авторитетом. Комічний ефект виникає саме тоді" коли виявляється безпідставність претензій на значущість. Отже, сміх робить добру справу в усіх випадках, коли його метою е спростування удаваних цінностей і у такий спосіб звільнення свідомості для нового, більш досконалого в людських стосунках, у суспільному житті, духовному досвіді тощо. О. Фортова визначила ціннісне спрямування критичного ставлення до дійсності, характерне для комічного, як діалектичний процес: "Через знищення до творення — така функція комічного в розвитку людства" [19, с. 91].

Сміх — засіб зняття енергетичної напруги, спосіб порятунку від явищ, що лякають неминучістю і невідворотністю. Так, людство сміхом рятується від страху смерті: у культурі багатьох народів маски смерті є неодмінним атрибутом карнавального дійства. Народ як родове ціле демонструє свою невмирущість, висміюючи безсилля смерті здолати життя. З цього походить властиве народній сміховій культурі оптимістичне, життєствердне начало. Амбівалентність образу та оптимізм — естетичні характеристики народної сміхової культури — живляться над особистісним характером сміху. Сміхове бачення світу — не витвір окремої особистості, а виявлення загального сприйняття життя народним "хоровим" цілим. Упевненість у подоланні зла та наснагу протистояти йому народжує спільність почувань — адже сміється "весь світ".

"Народна сміхова культура" — поняття, запроваджене М. Бахтіним для означення місця комічного у житті народу, постає виявом внутрішнього опору владній силі та примусу. Вчений наголошує на амбівалентності народної сміхової культури, тобто цілісності заперечно-стверджувального змісту сміху [2, с. 21]. Народна культура виробила масову — карнавальну форму вияву єдності почуття. Карнавал не знає поділу на глядачів і учасників. У масовому дійстві беруть участь усі, здобуваючи у такий спосіб відчуття всезагальної об'єднаності відношенням. За зовні веселими формами карнавал демонструє народну силу та духовні уподобання. Карнавал — одна зі стійких форм творення спорідненості почуттів, що склалася ще в часи Давнього Вави лону, пізніше поширилася на терени Римської імперії, згодом — у середньовічній Європі. Донині вона широко укорінена в культурі країн Латинської Америки, куди потрапила після відкриття Американського континенту європейцями.

Форми, в яких здійснювалося реагування на негативні явища, утворювали певний асоціативний ряд, тобто мали не прямий, а прихований характер. Відтак, естетичне реагування виникало як об'єктивний наслідок сприйняття форми прояву явища, і лише згодом, у процесі роздумів над формою, відкривався прихований глибинний сміховий пласт змісту. Скажімо, скоморохи Київської Русі, блазні у царських і королівських палацах Європи мали привілей говорити правду, але лише у "блазнівській", комічній ("необов'язковій") формі. Соціальне становище цих людей ("позастанове") мало свідчити, що вони говорять "ні від кого", а тому сприймати їх слова не обов'язково, як і реагувати на них. Однак у таких "необов'язкових" формах прихований глибокий зміст, що відображав не сприйняття насильства влади над людиною. Карнавальні, блазнівські форми — це ще і спосіб продукування спорідненості естетичного реагування на явища, які небезпечно виставляти у комічному світлі "від себе", тобто надавати реагуванню індивідуалізованих форм. Але оскільки об'єктом сміху найчастіше були (і залишаються) сильні світу цього — правителі, можновладці, представники духовної та світської гілок влади, потрібна неабияка мужність, щоби бодай у такий спосіб виголосити правду. Сміхом заперечуються не соціальні структури як такі, а спроби влади вдатися до примусу, погроз, застрашування та насильства.

Сміх — один із вагомих естетично оформлених способів самовиразу, спрямованих на власну особу. Виявом вищої форми самоусвідомлення є здатність сміятися над собою. Піднестися до бачення власних недоліків, сміхом розвінчувати їх — це здатність, що потребує великої мужності й свідчить про справжню силу духу. Це означає, що особа усвідомила власні слабкості Й піднеслася над ними, зробивши їх предметом сміху. Отже, внутрішньо вона вже подолала їх у собі.

Як неодноразово зазначали відомі теоретики естетики (Шіллер, Шеллінг, Гоголь, Бєлінський), уміння бачити недоліки у собі самому і сміятися над ними — вища форма естетичної освіченості. Йдеться не лише про певну особистість, а й про духовне здоров'я народу, здатного сміятися над собою. Ця проблема широко осмислена у цитованій праці М. Бахтіна, зокрема стосовно невмирущої сили народного життя. В епоху Середньовіччя народна сміхова культура виконувала роль своєрідного антипода героїко-трагічній традиції офіційної християнської культури. Остання, заперечуючи тілесне начало людини як гріховне, абсолютизувала цінність її духовного начала. Врівноважуючи однобічність такого розуміння, народ утверджував життєвість та її джерела як основу вічного відродження життя. Таку функцію зокрема виконує карнавальний сміх над матеріально-тілесним низом людини, його амбівалентністю, що є і поглинаючим, і народжуючим началом.

Ідея амбівалентності буття як становлення відтворюється у карнавальних дійствах у вигляді діалектики смерті й безсмертя, символами котрих слугують, скажімо, ножі, вбивство, вагітність, пологи, вогонь. Цій самій меті підпорядковані гротескові образи людського тіла [2, с. 274—275]. Щодо естетичної форми комічного та її духовної функції, М. Бахтін зауважує: "Сміх — не зовнішня, а суттєва внутрішня форма, котру не можна змінити на серйозну, не знищивши при цьому і не спотворивши самого змісту розкритої сміхом істини" [2, с. 105].

У добу Середньовіччя поширеними формами народної сміхової культури, окрім всенародного карнавального сміху, були фабльо (у Франції), швалки (у Німеччині), фарс, тваринний епос (на Русі) та ін. Гостросатиричний зміст творів пом'якшували сміховою формою та традиційними прийомами висміювання. Професійне мистецтво створило багату сміхову культуру, надавши її виявам градацій і нюансів у різних формах комічного — від найгостріших (сарказм, сатира) до доброзичливих (гумор, жарт) та "перехідної" (іронія).

З часів античності комічне ввійшло в сферу естетичного завдяки творчості Аристофана — видатного давньогрецького комедіографа. Він перший у світовій культурі ризикнув виставити у комічному світлі богів Олімпу (комедія "Хмари"). У новоєвропейську культуру комічне потрапляє з доби Відродження, створюючи багату скарбницю художніх форм вияву сміхового бачення світу. До всесвітньо відомих майстрів сміху належать Дж. Боккаччо (Італія), У. фон Гуттен (Німеччина), Е. Роттердамський (Голландія), В. Шекспір (Англія), М. Сервантес (Іспанія), Ф. Рабле (Франція). Саме у творчості названих митців складаються естетичні форми комічного: сатира, сарказм, іронія, гумор, жарт. (Щоправда, вже Цицерон у трактаті "Про оратора" визначає такі види смішного, як дотепність, гумор, колючість, іронія). Окремі форми комічного збагачувалися та вдосконалювалися у після ренесансний період. Скажімо, у романтизмі одним з провідних художніх засобів виразу світовідчуття героя була романтична іронія. Великий внесок у мистецтво комічного та його естетику зробили представники німецького, англійського, американського романтизму (Гофман, Гейне, Байрон, Шеллі, По). Західноєвропейська та східнослов'янські культури збагатили художню практику та естетичну теорію гострими сатиричними формами завдяки творчості Дж. Свіфта (Англія), М. Салтикова-Щедріна (Росія), Т. Шевченка та М. Гоголя (Україна).

Комічне — одна з форм перебування людини у свободі. Це спосіб позбутися серйозності, що властива буденній свідомості, схильній зводити дріб'язкові цінності у ранг вищих, надавати їм глобального значення. Ф. Ніцше влучно визначив комічне як "художнє звільнення від огиди, що спричинена безглуздим" [15, с. 83].

Отже, основними формами комічного, що склалися в історичному досвіді реагування людства на негативні явища дійсності, є: сарказм, сатира, іронія, гумор, жарт. Вони є градацією здатності сміхової реакції на негативні явища.

Гумор — вид комічного, що відображає специфіку естетичного переживання суперечності предмета сприймання: у вигляді поєднання у відношенні серйозного і сміхового начал. Особливістю гумору є утвердження об'єкта небайдужості акцентом на духовній цінності його якостей. Невипадково частим предметом жартів є забудькуватість і неуважність талановитих та геніальних особистостей, зумовлена концентрацією уваги на суттєвому при ігноруванні другорядного та дріб'язкового — несуттєвих подробиць життя. Ситуації, що виникають при цьому, створюють ефект несподіванки, підсилюючи позитивну оцінку явища. Гумористичний сміх доброзичливий, а отже, не відсторонений від предмета а, навпаки, в основі своїй ствердний. Теорія гумору ґрунтовно розроблена в естетиці романтиків, зокрема, у праці Жан-Поля "Підготовча школа естетики". Вона містить аналіз смішного, гумору, сатири, бурлеску, іронії.

Іронія — особливий вид комічного і категорія естетичного відношення, що відображає двоїстість смислу: видимого і прихованого. Це обернене відношення, в якому за зовні позитивною формою оцінки криється знущальний і викривально-заперечний зміст. Іронія укорінена в культурі з часів античності, але особливо широкого застосування набуває в добу Відродження у філософії гуманістів, згодом — у філософії та естетиці Просвітництва і романтизму. В естетиці К. Зольгера іронія трактується як центральний принцип творчості, що опосередковує всі складові художнього твору як цілісності, вибудовуючи їх згідно з ідеєю діалектичної єдності: реальність й ідеал, об'єктивне і суб'єктивне, матеріал й ідея тощо. Іронія розглядається також як властивість самого історичного буття та наслідків людських зусиль, що переводяться об'єктивною логікою розвитку явищ у свою протилежність.

Сатира (від лат. satura — мішанина) — гостра і знущальна форма емоційно-естетичного відношення, що заперечує саму сутність предмета висміювання, а отже, і його право на існування. Способом естетичного відношення є вияв внутрішньої нікчемності явища через загострення його вад, гіперболізацію (перебільшення), що акцентує риси недосконалості. Ідеал утверджується засобами сатири через викриття "анти ідеалу". Ефект вияву недосконалості засобами сатири настільки дієвий, що, як зазначав М. Чернишевський, "змушує публіку здригнутися, викликаючи відразу та гнів". Сатира індивідуалізує предмет відношення, заглиблюючись у його зміст, щоб відкрити невідповідність образу та ідеї, профанацію ідеї в образі. Тому сатира має національний та історичний зміст, конкретну спрямованість на виявлення потворного, що прагне сховатися під маскою значущого і піднесеного. Особливої сили й естетичної виразності сатира набуває у добу критичного реалізму, хоча чудові її взірці наявні й у мистецтві Відродження (Роттердамський) та Просвітництва (Свіфт).

Сарказм (від грец. sarkazmoz — рву м'ясо) — їдка і дошкульна іронія, що має на меті викриття явища через знущання над ним, не залишаючи жодних ілюзій щодо його якостей. Вона не лише боляче ранить, а й заперечує право явища на існування. Естетична форма, в якій здійснюється заперечення, посилений контраст між текстом і підтекстом, тим, що мається на увазі щодо сутності явища, і тим, як ця сутність відкривається у способах її вираження.

Отже, предметом комічного є явища потворного та низького, які перемагають сміх, зокрема такі його естетичні форми, як сатира та сарказм. Диференціація цих форм надзвичайно важлива з огляду естетичної міри сміху. Адже невідповідність міри здатна руйнувати духовно цінні явища. Відтак застосування естетичної міри сміху — необхідна умова естетично визначеного ставлення до явищ дійсності. Характер сміху задля збереження своєї естетичної визначеності має завжди утримувати орієнтацію на ідею досконалості, а відтак його міра має бути завжди детермінована рівнем негативності явища. Оскільки градація рис негативного в явищах надзвичайно широка, амплітуда естетичного реагування у формі комічного так само різноманітна. Це сміх від жартівливого, доброзичливого, схвального — гумористичного до гострого, викривального, нищівного — сатиричного. Лише у такий спосіб, тобто через естетичну міру, сміх відкривається своєю моральною визначеністю і лише в такий спосіб здатний впливати на життя, тобто розширювати та вдосконалювати сферу естетичного.

Естетична міра сміху визначає також рівень спроможності явища до самовдосконалення: свідомого усунення рис, що дискредитують його, спричинюючи негативну реакцію на виявлену обмеженість. Відтак моральну та естетичну максиму сміхової культури можна сформулювати так: сміятися над негативним потрібно і навіть необхідно, однак, міра сміху не повинна перевищувати негативні риси явищ, щоб не набути деструктивного, руйнівного характеру.

Руйнуючи високе і духовно вартісне, сміх набуває цинічного, деструктивного характеру. Безпідставне глузування — велике зло, тому що руйнує духовні структури особистості, дезорієнтує її в житті, намагаючись підмінити високе і шляхетне низьким та потворним. Естетична міра сміху надзвичайно важлива у педагогічному процесі. Йдеться не лише про те, що жарт — чи не найбільш доречна та естетично оформлена реакція на можливу невідповідність поведінки учня ситуації шкільного життя. Він має значно вагоміший педагогічний ефект, адже відсутня повчальність, що створює дистанцію між вчителем та учнем. Окрім того, дотепний жарт — це об'ємна і одночасно оформлена в образ реакція, що, не принижуючи гідності учня, допомагає подивитися на свій учинок збоку і усвідомити його недоречності. Тобто, сміхова реакція у формі жарту діє більш переконливо і впливає значно ефективніше, задіюючи емоційну сферу винуватця створеної ситуації.

Зрозуміло, сміхова реакція виправдана, коли йдеться про недоречності поведінки, спричинені незнанням ситуації чи неповним володінням інформацією щодо неї. Однак вона недоречна і шкідлива, якщо має місце аморальність вчинку, цинізм суджень підлітка тощо. Сміх безсилий, коли до вчинку спонукає жорстокість, підступність, загроза честі чи життю інших. Наголосимо, що виховний вплив комічного справді ефективний лише у випадку, коли віднайдена естетично виважена форма застосування сміху. Він не повинен містити жодних зазіхань на честь і людську гідність особистості.

Доброзичливий сміх широко використовується як ефективний засіб перевірки міри цінності явища. Особистість, що рефлектує над собою, іноді сама у формі жарту зауважує перед собою та іншими свої слабкі місця і, жартуючи щодо цього, обеззброює своїх можливих опонентів, самостійно доходячи висновку про необхідність усунення зауважених негативних моментів.

Отже, комічне виявляє себе у системі естетичних категорій як відношення, що ефективно власними засобами реалізує ідею вдосконалення дійсності чи запереченням негативного у ній, чи акцентуванням на окремих її вадах, у такий спосіб сприяючи усуненню рис, що гальмують повноту естетичних виявів явищ. Сміхова реакція здатна також утверджувати естетичну цінність явищ, підкреслюючи схвальне ставлення до перемоги у них духовного, вічного над плинним, другорядним, несуттєвим.