Міністерство освіти і науки України

МІЖНАРОДНИЙ НАУКОВО-ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Чернігівський інститут інформації, бізнесу і права

Факультет лінгвістики і права

Кафедра права України

Реферат

з дисципліни: “Естетика ”

на тему: “Категорі естетики “комічне” і “трагічне”. Функції мистецтва ”

Студент: Кузьменко С.М.

Спеціальність: Правознавство

курс 3 група ЗПТ-071

Викладач: Кухар Т.В.

Чернігів

2007

**Категорія естетики “комічне” і “трагічне”.**

Третьою основною естетичною категорією є комічне. Комічне, як і трагічне, має міфілогічні джерела і пов’язане з життєстверджуючим, оптимістичним світосприйняттям бога Вакха – бога вина, виноробства, щедрого виночерпія.

Щодо мистецької практики, то привертає увагу той факт, що навіть у ХХ столітті триває своєрідне відкриття саме авторів комічних творів. Йдеться про спадщину Менандра – видатного комедіографа доби еллінізму.

Як зазначають фахівці, раніше знали, якою славою користувався він, знали, що його наслідували римські комедійні поети, котрі постійно посилались на нього. Було відомо, що антична критика високо цінувала Менандрові комедії, що вивчали у школах та декламували на банкетах, що він написав понад 100 п’єс. Проте твори Менандра загубились, за винятком деяких фрагментів і збірки афоризмів, яку склали в давні часи шанувальники поета. Таку саму високу оцінку спадщині Менандра дає і мистецтвознавець В. Ярхо у роботі «Біля джерел європейської комедії».

Проте ХХ ст. принесло справжню радість усім шанувальникам давньогрецької культури. У 1905 році, а потім у 1956 році археологами були знайдені рукописи Менандра і відновлені тексти його п’єс «Полюбовний суд», «Відлюдник» та інші. Це, у свою чергу, дало змогу реконструвати більш об’єктивну картину розвитку комічного жанру в давньогрецькій літературі. На противагу добре знаним «політичним» комедіям Арістофана комедії Менандра присвячені повсякденним життєвим проблемам. Не гротескні образи, не фантастичні істоти і не герої міфів, а сучасники письменника, здебільшого представники нижчих верств населення: городяни, селяни, гетери, воїни, раби – були персонажами його комедій. Менандр показує життя приземлене, героїв списує з людей звичайних.

Отже, мистецька практика щодо втілення комічних суперечностей розпочалася з часів античності, була багатожанровою і стала фундаментом у розробці комедійних тем, відтворенні гумористичних, сатиричних, іронічних або гротескних характерів.

Теоретичне осмислення комічного також має тривалу і складну історію, витоки якої тяжіють до естетики Арістотеля. Важливо зазначити, що саме Арістотель запропонував такий підхід до аналізу комічного. Цей аналіз спирався на принцип контрасту, протистояння: потворного і прекрасного, трагічного і комічного. Арістотелівський підхід в історії естетики повторюватиметься неодноразово, змінюючись залежно від того, якої системи категорій дотримується дослідник. Так, комічне розглядається через протистояння нікчемного і піднесеного, псевдозначного і значного, безкінечної доцільності і безкінечного свавілля.

На межі ХІХ і ХХ ст. з’являються дослідження Зігмунда Фрейда «Дотепність і її ставлення до безсвідомого» та Анрі Бергсона «Сміх», які відкривають нові шляхи у дослідженні комічного завдяки наголосу на ролі безсвідомомих психічних процесів у виникненні сміху – емоційно-естетичної реакції на комічне.

У сучасній естетичній науці стосовно сміху вживають поняття «синкретичний», тобто такий, який об’єднує різні форми сміху. Комічне має різноманітні форми, що протистоять високим естетичним ідеалам. Це гумор, сатира, іронія, сарказм, гротеск. Спираючись на форми комічного, митець створює такі самі різноманітні відтінки відбиття сміху в мистецьких творах. І хоч, скажімо, творчість таких письменників, як Ф. Рабле, М. Гоголь, М. Твен, Б. Шоу, К. Чапек, А. Чехов, Остап Вишня, пов’язана з жанром комедії, кожний з них створив, власний, «сміховий» світ.

Щодо специфічних ознак конкретних форм комічного, то гумор – це м’яка, доброзичлива форма сміху, специфічне переживання суперечливості об’єкта, в естетичній оцінці якого поєднується серйозне і смішне. На відміну від гумору сатира – гостра форма комічного, специфічний засіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як щось невідповідне, за допомогою перебільшення, загострення. Мистецтво неодноразово використовувало сатиру для соціальної критики, відкриття повторних явищ у дійсності або негативних рис характеру людини. Сатира, як і гумор, широко використовується у мистецтві впродовж усієї його історії.

Однією із форм комічного є іронія. Іронічний сміх ще називають інтелектуальним, підкреслюючи цим глибокий внутрішній зміст, який вкладається в емоційну реакцію людини на певний конфлікт. Іронічний сміх заснований на контрасті вже побаченого і прихованого, коли за формально позитивною оцінкою стоять доступні лише небагатьом заперечення і глузування.

На відміну від гумору і сатири іронію досить рідко використовують у мистецтві, адже втілення в мистецькому творі іронічного сміху, з одного боку, підвладне лише високообдарованому митцю, а з іншого – потребує освіченої, інтелектуально розвиненої аудиторії. Серед блискучих зразків «іронічних» творів слід назвати твори Еразма Ротердамського «Похвала глупості» і Джонатана Свіфта «Казка бочки», «Скромна пропозиція для дітей ірландських бідняків».

Комічне в соціальному аспекті виражає життєдіяльність індивіда, яка не відповідає суспільно-іронічній необхідності. Для суб’єкта комічного не існує руху історії, її суперечностей, тому фактично не існує проблем пізнання, освоєння і перетворення соціальної дійсності. Комічне розкриває людину як соціально пасивну істоту, яка байдужа до боротьби за нове. На противагу трагічним героям, які уособлюють суспільно значиму діяльність, пристрасть, бажання оновлення дійсності, суб’єкт комічного позбавлений цих благородних, піднесених якостей.

До основних естетичних категорій належить і категорія «трагічне».

Як відомо, термін «трагедія» має міфілогічні витоки і пов’язаний з культом бога Діоніса, який поєднував протилежні функції: родючості землі, виноградства, символ високих врожаїв і функцій смерті, виступав як волордар душ мертвих.

Бог Діоніс як носій землеробського культу протиставлявся богу Аполону як виразнику психології родової аристократії.

На честь бога Діоніса влаштовувалися щорічні релігійно-культові свята – діонісії, на прикінці яких в жертву богу приносили козла.

Класичним зразком трагічного є давньогрецька трагедія, а перше теоретичне пояснення її специфіки пов’язане з працею Арістотеля «Поетика».

На думку Арістотеля, трагедія має перевагу над іншими жанрами, оскільки здатна емоціно впливати на людину, стимулює катарсичне співпереживання, спонукає читача і глядача до співучасті в морально-психологічній оцінці подій, які розгортаються. За Арістотелем, трагедія має складатися з шести елементів: фабули, характеру, мовного висловлювання, думок, сценічного оформлення і музичної композиції.

Особливого значення Арістотель надав фабулі, її окремим елементам. Фабула, на думку філософа, повинна бути чіткою, мати такий обсяг, щоб її легко було запам’ятати. Він вважав, що дія трагедії мала відбуватися протягом одного обороту сонця. Теорія трагічного Арістотеля спирається на мистецьку практику, передусім на творчість Гомера та Сокофла.

Важливе місце в розмовах Арістотеля про трагедію посідають людські почуття, передусім страждання і страх. Через сприйняття страждання героя глядач переживає стан катарсису – очищення, починає співчувати герою, аналізує та оцінбє власне життя. Так виявляється естетична і морально-етична сутність трагічного.

В умовах античності трагедія насамперед розглядається як розкол цілого на ворогуючі частини наслідком чого є загосрення трагічних конфліктів влади, обов’язку, честі.

В античних трагедіях важливу роль відіграють доля, рок, які тяжіють над героєм. Спроба героя піднятися над долею призводить до його загибелі. Найбільш послідовно принципи давньогрецької трагедії втілені у творчості Есхіла, Сокофла та Евріпіда.

Зовсім в іншому аспекті подана трагедія в часи середньовіччя. Присвячуючи своє життя богу, трагічний герой уособлював передусім ідею страждання, мучеництва. Наслідком трагічної дії виступали почуття втіхи, розради. У сучасній літературі можна навіть зустріти визначення середньовічної трагедії як «трагедії втіхи і розради».

На межі середньовіччя і доби Відродження формується творчість видатного італійського поета, засновника італійської літературної мови Данте Аліг’єрі. Вершиною творчості Данте є написання впродовж 1307 – 1327 рр. поема «Божественна комедія», що складалася з трьох частин – «Пекло», «Чистилище», «Рай» і 100 пісень, які сприймаються як своєрідна поетична енцмклопедія середньовіччя. Цей твір примусив сучасників принципово по-новому подивитися на «вічні» проблеми: сенс людського життя, філософію смерті, значення моральних цінностей. Ці «вічні» проблеми мають лише трагічне вирішення, адже фіналом людського життя є смерть. Проте тема вічності життя через спадковість поколінь пов’язала дантівську інтерпритацію трагічного з поняттям пафосу - глибоким внутрішнім переживанням, хвилюванням і пристрастю.

Важливі теоретичні зміни в розумінні природи трагічного виникають завдяки творчості англійського драматурга Уїльяма Шекспіра. Видатний гуманіст доби пізднього Відродження, Шекспір у своїй творчості відобразив соціальні суперечності, які передували Англійській революції XVII ст.

У творчій спадщині Шекспіра трагедія займає особливе місце. Впродовж життя він написав як трагічні хроніки «Генріх IV», «Річард ІІ», «Річард ІІІ», так і твори, в основнову яких було покладено зображення глибоких соціальних конфліктів, відбито масштабні суспільні суперечності - «Гамлет», «Король Лір», «Макбет».

У трагедіях Шекспіра, на відміну від попередніх епох, наголос робиться на долі людини, що пов’язана з іншими людьми, цій зв’язок створює такий своєрідний феномен, як «світ людей». Трагедії Шекспіра позбавлені залежнсті героя від сил долі чи волі бога. Практично кожна п’єса англійського драматурга несе в собі проблему моральних пошуків, діє відповідно до свого розуміння честі, обов’язку, гідності.

Можна погодитися з твердженням дослідників творчості Шекспіра, що «нова людина» за часів Шекспіра вже визначила свою мораль – макіавелізм у політиці, війна всіх проти всіх у соціальному житті, віра в силу грошей в усіх сферах життя, навіть до найінтимніших, таких як любов, дружба, - почуттів, які особливо цінував Шекспір, тобто всього того, що узагальнено можна назвати людністю.

На відміну від митців середньовіччя, Шекспір, по суті, не порушує проблем релігійних почуттів людини; релігія не виступає значним чинником у розгортанні трагічної дії. Своєрідниа нейтральність щодо релігійних почуттів є важливою ознакою світосприймання людини пізнього Відродження. У цю добу увага концентрується на морально-етичних цінностях, на вірності ідеалам. Тому смерть як обов’язкови елемент трагічної дії є водночас свідченням вірності ідеалам людини, вірності даній клятві – незалежно від того, стосується це державних проблем («Гамлет») чи особистих людських почуттів («Ромео і Джульєта»).

Традиційно трагедії У. Шекспіра оцінбються через залучення категорії «час», і одне з історичних надбань шекспірівського досвіду вбачається в умінні драматурга поєднати «вічні» смисложиттєві поняття з конкретно-історичним періодом. Окрім того, трагедії Шекспіра – це зіткнення гармонійної людини з дисгармонійною дійсністю, високої «ідеальної» моралі з жорстокою реальністю, в якій панує єтика компромісів. Шекспір мріє про цілісну, універсальну особистість, реальне існування якої немжливе. Розглядаючи історію становлення трагічного як естетичної категорії і трагедії у мистецтві, слід зазначити досягнення Шекспіра були загальмовані розвитком трагічного жанру в умовах класицизму. Спадщина Шекспіра є зразком художнього освоєння трагічного жанру. Проте набуті теоретичні знання про природу трагічного не отримують подальшого розвитку. Одна з причин цього полягає, на нашу думку, в принципі наслідування античних зразків, що є одним з постулатів класицизму.

Класицизм, який досяг певних вершин саме на французькому грунті, був художнім виразником ідеології абсолютизму. Це приводило до того, що класицисти справжніми героями вважали представників лише певних соціальни верств. Тому герой трагедії класицизму – це обов’язково король, полководець, видатний політичний діяч. Мистецтво класицизму розвивалося за чітко сформулюваними законами, і будь-яка спроба зруйнувати закон, привнести індивідуально-творче бачення розглядалася теоретиками класицизму як насаджування хибних ідей, хибного шляху. Так, естетик класицизму Н. Буало вважав сформульовані ним закони розвитку мистецтва абсолютними і загальнозначущими. Через це видатні надбання у розробці трагічного жанру класиком французької літератури Ж. Расіном були досягнуті не завдяки естетичним вимогам класицизму, а всупереч їм.

Специфічну функцію щодо розвитку трагедії мала критика класицизму з боку Г.Е. Лессінга. Слушно критикуючи класицизм за догматизм і формалізм у мистецтві, закликаючи до правдивого відображення життя, Лессінг, по суті, трансформував трагедію у драму: історичні події, державні проблеми були змінені повсякденним життям, сіменими і побутовими питаннями. Дослідники естетичної спадщини Лессінга справедливо зазначають, що якщо класицизм зберігав трагічне через його формалізацію, введення у культурний зразок, то Лессінг, зруйнувавши формалізм, тобто те що було простою формою історичної свідомості і своєю порожнечею не задовольняло його, тим самим взагалі забрав його із драми. Це не означає, що його теорія не була для свого часу істинною і прогресивною, просто на цьому шляху трагічне себе вичепало: інтерпретувати «катарсис» і шукати справжній сенс «Поетики» Арістотеля стало відтепер справою теоретиків та істориків.

Проблема трагічного посідає важливе місце в естетичних поглядах К. Маркса і Ф. Енгельса. Приводом для аналізу природи трагедії стала п’єса німецького драматурга Фердінанда Лассаля «Франц фон Зіккінген». У 1859 р. Ф. Лассаль надсилає свою п’єсу на рецензію до Маркса і Енгельса. Вони всебічно її проаналізували і у листах до драматурга висловили своє розуміння трагічного конфлікту, який виникає внаслідок суперечності «між історично необхідною вимогою і практичною неможливістю її здійснення». Трагічний герой, на думку основоположників марксизму, завжди уособлює в собі ідею майбутнього. У конкретний історичний період герой не може утвердити «історично необхідну вимогу» і гине. Проте залишається його приклад, який надає наснаги наступним поколінням.

Відштовхуючись від п’єси Лассаля, побудованої на реальному матеріалі XVI ст., К. Маркс і Ф. Енгельс провели аналогії між різними історичними подіями та історичними особами і показали об’єктивні причини виникнення «революційної трагедії». Пізніше, у 30 – 40-х роках ХХ ст., у соціалістичному мистецтві сформується принцип «оптимістичної трагедії» - свідомий наголос на безсмертні прогресивного ідеалу, за утвердження якого гине герой. У творчості багатьох митців ХХ ст., які працювали в трагічному жанрі, яскраво відчутні ознаки саме «оптимістичної трагедії». Осбливо чітко таке розуміння трагічного простеження при вирішенні митцем теми війни.

Естетична думка ХХ ст. активно продовжує розробку проблеми трагічного. При цьому йдеться не про якусь окрему країну або про конкретну практику мистецтва. У поняття трагічного починають вкладати глибоко філософський, моральний зміст. Трагічне аналізується в широкому контексті загальних смисложиттєвих проблем, проблем майбутнього людської цивілізації.

**Функції мистецтва**

Проблема функцій належить до фундаментальних теоретичних питань естетитки. Її основу зумовлює історичний чинник, адже функції мистецтва виникають і складаються впродовж усього розвитку цивілізації у зв’язку з формуванням нових потребі особливостей поведінки людини.

Питанням функціональності естетичних наук займалася ще з часів античності, зокрема у теоретичних розробках Арістотеля цій проблемі було приділено значну увагу. Дваньогрецький філософ чітко виділив три основні функції мистецтва: пізнавальна; виховна; емоційного впливу.

У порцесі подальшої розробки проблеми функціональності естетична думка повністю підтримала ідеї Арістотеля щодо пізнавальної та виховної функції. Певних коригувань зазнала також інтерпритована античним мислителем функція емоційного впливу. Арістотель тлумачив її через давньогрецьке поняття «гедонізм» - чуттєва насолода, тоді як естетика ХІХ – ХХ ст. емоційно-чуттєве начало перевела у площину естетичного.

Сучасна естетична наука розширила арістотелівську модель: соціальна; пізнавальна; сугестивна; виховна; компенсаційна; комунікативна; передбачення.

Соціальна функція. Інтерес до соціального аспекта мистецтва з боку його практиків і теоретиків пов’заних з ХХ ст. Дослідженням соціальної природи мистецтва активно займався французький філософ і письменник Ж. П. Сартр, який висунув концепцію його «соціальної заангажованості». Німецький теоретик Т. Адорно назвав «ідеологічним» мистецтво зазначеного періоду, а його співвітчизник В. Беньямін проголосив ідею «політизації мистецтва», сконцентрувавши увагу на двох формах суспільної свідомості – політиці та мистецтві.

Необхідно враховувати, що в 20 – 30-х роках ХХ ст. неоднаразово виникали ситуації, коли соціальна функція мистецтва висувалася на перше місце саме митцями. На думку художників, мистецтво повинно було повести аудиторію на «барикади», примусити її розпочати активні дії у вирішенні соціальних і політичних проблем. Отже, наприкінці 20-х років митці щиро сприймали соціальну функцію мистецтва через ідею політичного та ідеологічного виховання народу, адже жорсткі ідеологічні обмеження ще не стали обов’язковою нормою його розвитку.

Особливу роль у мистецтві радянського періоду відіграла теорія «соціального замовлення», що стала предметом гострих дискусій на прикінці 20-х та в 30-ті роки. Розглядаючи соціальну функцію мистецтва взагалі і теорію «соціального замовлення» зокрема, ми зупинилися на необхідності її принаймні двоаспектної інтерпритації. З одного боку, соціальна функція мистецтва, як уже зазначалося, безпосередньо пов’язана з суспільно-політичними процесами у державі, з іншого – вона потребує більш загальнотеоретичного осмислення і виховання специфіки природи мистецтва.

Слід пам’ятати, що у різні часи свого існування мистецтво виконувало соціальну функцію, реалізовуючи через систему художніх образів поставлене перед ним «соціальне замовлення». На «замовлення» працювала значна частина митців доби Просвітництва. Отже, аналіз соціальної функції мистецтва дає змогу звернутися до загальнотеоретичної проблеми.

Складність осмислення цієї проблеми полягає у необхідності чітко усвідомити і зрозіміти, хто виконує функції замовника і на кого покладається завдання виконання цього замовлення. У зв’язку з цим треба звернутися до складного питання, пов’язаного з проблемою художньої цінності мистецького твору. Історія світової культури свідчить, що сучасники практично ніколи не сприймали створене мистецтво за його життя, прирікаючи художника як на матеріальну скруту, так і на трагедію самотності.

Отже, як можна переконатися, справжнім випробувачем для мистецтва виявляється час. І тільки витримавши це випробування, твір мистецтва може вважатися духовною пам’яттю людства, у чому, власне, і полягає його надзавдання.

Пізнавальна функція. Основою мистецтва, як і інших форм суспільного пізнання, є зв’язок: Суб’єкт – Об’єкт; Митець – Дійсність. Проте на відміну від науки, де Фенномен пізнання існує в межах об’єктивного характеру наукового знання та об’єктивна істина тяжіє над науеовцем, вимагаючи від нього жорстокого протокольного мислення, специфіку пізнання в мистецтві визначають суб’єктивний характер відображення, метафоричне ставлення до дійсності, активне використання емоціно-чуттєвого начала, що сприяє створенню художньої картини світу.

У цьому сенсі цікаво зіставити практику осмислення проблем спадковості у галузі природничих наук і мистецтва. Так, розроблюючи теорію спадковості, генетики, біологи, медики перебували і перебувають під тиском об’єктивної істини і, вивчаючи та пізнаваючи її, створюють систему практичних засобів, що сприяють фізичному та психічному удосконаленню людства. Отже, на перше місце. Як ми бачимо. Виходить об’єктивний чинник наукового знання.

Сугестивна функція пов’язана з певною гіпнотичною дією. Впливом на людську психіку. Сугестивне начало чітко простежувалося ще у доісторичному мистецтві. Вагоме навантаження покладалося на сугестивну функцію середньовічним мистецтвом іконопису й архітектури. При першому наближенні може скластися враження, що сугестивна функція споріднена з виховною. Безперечно між ними існують певні спільні риси, проте ототожнювати сугестивну і виховну фунуції не можна у зв’язку з тим, що виховна орієнтована на сферу свідомого, тоді як сугестивна пов’язана з позасвідомим людської психіки. У зв’язку з цим слід зазначити, що нереалістичні напрями, зокрема експресіонізм і сюрреалізм, у своєму мистецтві орієнтувалися на сугестивну функцію.

Виховна функція. Її специфічною особливістю є наявність в усіх формах суспільної свідомості: релігії, політиці. В мистецтві надзавданням виховної функції є формування цілісної гармонійної особливості, використання різних механізмів впливу для досягнення цієї мети.

У структурі арістотелівської тріади функціональності мистецтва виховній функції відведено другу позицію. Тобто вона чтала сполучною ланкою між пізнавальною фунуцією і функцією емоційного впливу.

Логіка функціональної структури Арістотеля зумовлена важливим для філософа концептуальним положенням – теорією катарсису – духовного очищення людини в процесі сприйняття твору мистецтва. Пізнаючи дійсність, художник через систему відповідних художніх прийомів впливає на людину, виховує її, стимулюючи процес емоційного сприйняття твору. Виховна функція безпосередньо пов’язана з процесом активізації емоційно-чуттєвого начала, яке сучасна естетична наука також ототожнює з компенсаційною та комунікативною функціями.

Компенсаційна функція. Ця функція дає змогу людині у процесі сприймання художнього твору пережити ті почуття, яких вона була позбавлена в житті. Надзвичайно показовим тут є феномен мелодрами – найпопулярнішого жанру в літературі. Сентементальне начало, еиоційно-роматичний настрій, класичний любовний трикутник, чіткий розподіл героїв на позитивних і негативних, - всі ці специфічні ознаки мелодрами, що виконували компенсаційну функцію, зумовили її всесвітній і позачасовий успіх.

Комунікативна функція. Аналізуючи феномен мистецтва, науковці різних історичних періодів підкреслювали його комунікативну перевагу над іншими формами суспільної свідомості. До аналізів комунікативної функції прямо чи опосередковано зверталися Арістотель, Г.Е. Лессінг, І.Г. Гердон, А. Бергсон, Б. Кроче, надаючи цій проблемі великого значення, адже загальномистецький зв’язок «митець - аудиторія» уможливлює саме комунікативна функція.

Функція передбачення. Аналізуючи феномен мистецтва, дослідники певною мірою торкаються питання чинника часу. Час – найголовніший критерій мистецького твору, зумовлює його довголіття і місце в кулютурному просторі. В структурі проблеми функціональності часовий момент насамперед пов’язаний з функцією передбачення – «касандрівським началом». Основою цієї функції мистецтва є давньогрецький міф про дочку Пріама і Гекуби – Касандру, яку Аполлон наділив даром пророцтва і яка передрікала падіння Трої в період її найбільшого розквіту.

У мистецтві функція передбачення виявляє себе як у прямій, так і в опосередкованій формах. Найяскравішим прикладом такого «прямого варіанта» є жанр фантастики в літературі і кінематографі. Логіку його еволюції можна простежити від творів Ж. Верна. «Опосередкований варіант» «касандрівської функції» мистецтва репрезинтовано, зокрема, в творах експресіоністичної орієнтації. Показовим щодо цього став образ «загубленого покоління» у творчості Е. М. Ремарка.