

Київський національний університет імені Тарас Шевченка  
Філософський факультет  
Кафедра етики, естетики та культурології

**Категорія комічного в некласичній естетиці**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 033 «Філософія»  
на здобуття освітнього ступеня бакалавра філософії

Студент-виконавець:

Стрихар Дмитро Максимович \_\_\_\_\_

4 курс

Денна форма навчання

Науковий керівник:

Тормахова Анастасія Миколаївна,

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри етики, естетики та культурології

\_\_\_\_\_  
(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

Київ-2021

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b>	<b>3</b>
<b>Розділ 1. Форми комічного в класичній естетиці</b>	<b>3</b>
<b>1.1. Комічне як предмет теоретичного дослідження</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Сатирична форма комічного</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Іронія в класичній естетиці</b>	<b>14</b>
<b>Висновки до розділу 1</b>	<b>19</b>
<b>Розділ 2. Форми комічного в неklasичній естетиці</b>	<b>20</b>
<b>2.1. Іронія в неklasичній естетиці</b>	<b>20</b>
<b>2.2. Гумор як предмет естетичного дослідження</b>	<b>26</b>
<b>2.3. Пародія в часи постмодерну</b>	<b>34</b>
<b>Висновки до розділу 2</b>	<b>39</b>
<b>Розділ 3. Сучасні сміхові практики</b>	<b>41</b>
<b>3.1. Стендап комедія та її роль в мистецькому просторі сьогодення</b>	<b>41</b>
<b>3.2. Політична сатира в контексті сучасної культури</b>	<b>44</b>
<b>Висновки до розділу 3</b>	<b>50</b>
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>51</b>
<b>Список використаних джерел</b>	<b>53</b>

## Вступ

**Актуальність теми дослідження.** Категорія комічного, з'явилася разом із появою естетичної думки і почала свій стрімкий розвиток саме в некласичну епоху. Комічне пройшло довгий шлях розвитку, упродовж якого відбувалось становлення його різних форм. В час політичної поляризації, «культурних війн», зростаючої невизначеності, сумнівів, страху, фейкових новин та постправди, вкрай потрібні нові шляхи досягнення консенсусу, діалогу. Комічне, що часто асоціюється з викривальною функцією, в умовах сьогодення є вкрай актуальним. Дослідження категорія комічного є, безсумнівно, складною проблемою. Досі не вдалося дати універсального визначення даної категорії, яке охоплювало б усі форми та практики комічного. Здається, що це просто неможливо через багатогранність категорії та величезну різноманітність її форм. Саме тому важливим та актуальним завданням є окреслення рис комічного в контексті дискурсу некласичної естетики та провідних сміхових практик сьогодення.

**Об'єкт дослідження:** форми комічного в класичному та некласичному філософсько-естетичному дискурсі.

**Предмет дослідження:** естетичні аспекти категорії комічного.

Основною **метою** даного дослідження є виявлення та осмислення естетичних аспектів, пов'язаних з процесом виникнення форм комічного в контексті некласичної естетики. Виходячи з цієї мети, були сформульовані наступні **завдання**:

- виявити умови, при яких комічне сприймається як естетичний об'єкт;
- розглянути історію формування категорії комічного та становлення підвалин, які заклали основи його сучасного розуміння;

- дослідити засоби надання комічному його загально визначеного значення;
- з'ясувати, в чому полягає різниця між сатирою та іронією;
- виявити основні підходи, якими керуються коміки в сучасних сміхових практиках;
- охарактеризувати специфіку розвитку комічного в сьогоденні;
- продемонструвати сутність пастишу в естетиці постмодернізму;
- визначити сучасні форми комічного.

**Стан вивченості обраної теми:** в філософсько-естетичному дискурсі наявне теоретичне осмислення естетичної категорії комічного, водночас можна казати про недостатній рівень систематизації та узагальнення щодо даної категорії. Упродовж останніх років можна спостерігати зростання інтересу до сміхових практик в західному світі, що впливає на збільшення кількості нових досліджень. Різні форми комічного відображають проблемні аспекти, що наві у сфері політики, повсякденному житті, демонструючи зміни у історичному розвитку суспільства. Відбувається становлення нових форм, які адаптуються відповідно до змін суспільного мислення, саме тому розвідки у даному напрямку є актуальними.

Розгляд історичних форм комічного здійснювався в роботах Б. Дземідока [15], Фолі [18], Д. Волсдрофа [42], Н. Чернишевського [9], Е. Блума [14], Ф. Джеймісона [25] та М. Бахтіна [3]. Особливості сучасних практик комічного аналізують Д. Фокс [19], Р. Холберт [23,10], А. Кавалець [26], Д. Найвен [33], та В. Пропп [7].

Розуміння того, чим саме є іронія, як в класичному, так і в неklasичному періоді не можливе без робіт Б. Дземідока [15], Я. Васіліу [40], Н. Нокса [28, 29], М. Свабі [38] та Д. Мюке [31].

**Методи дослідження:** системний метод, метод порівняння, аксіоматичний метод та метод аналізу.

**Структура роботи:** обумовлена метою і завданнями дослідження, реалізація яких визначена логікою роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, та списку використаних джерел (42 позиції). Загальний обсяг роботи – 56 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ФОРМИ КОМІЧНОГО В КЛАСИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ

### 1.1. Комічне як предмет теоретичного дослідження

В дослідженні представлено чотири форми категорії комічного: «сатиру», «іронію», «гумор» та «пародію», та проаналізовано їх вплив на форми прояву комічного – «сміхові практики». Дані форми були обрані, так як є найбільш впливовими та розповсюдженими на сьогоднішній день. У роботі досліджуються основні відмінності класичної категорії комічного від категорії некласичної.

Під класичною категорією, в даному дослідженні, розуміється синтез між двома формами комічного, «арістофанівською» сатирою, «сократичною», та Гелівською іронією. Сатира, розуміється, Арістофаном, як моральна настанова, коли іронія більше тяжіє до насмішки, або показу неправоти свого співрозмоника, та тлумачиться класичними філософами, такими як, Арістотель, Платон, та Гегель як щось негативне. Тобто класична категорія «комічного» несе в собі в основному утилітарну функцію, та використовувалась в класичний період, для повчання аудиторії як «гарний хід» в словесній аргументації. Але це розуміння, через швидкозмінність та плинність категорії «комічного», не залишилось на своєму «класичному» місці. Звісно заперечувати актуальність класичної категорії, є не зовсім доречним, але треба не забувати про плинність часу та стрімку зміну світогляду філософів та людства в цілому. Тому, задля забезпечення «повноти картини», слід розглядати категорію «комічного» методом історичного дискурсу та подальшого аналізу форм категорії «комічного», в їх історичних проявах. Некласична категорія комічного, розглядається в роботі по тому ж самому принципу, що і класична, як синтез форм комічного. Формами некласичної категорії «комічного» виступають: «іронія», «гумор» та «пародія», або «пастиш». В історичному дискурсі, першою формою, яка зазнала найбільших змін та розвитку в некласичному

періоді є «іронія». Тут відбувається трансформація аристотелівського, сократичного, та гегелівського концептів. Іронія більше не відповідає суто утилітарним функціям. К'єркегор у своїй праці критикує Гегеля, та розуміє іронію дещо по-іншому. На відміну від Гегеля, іронія вже має певні позитивні ознаки: оперативність становить гордість, тоді як марнославство представляє підступну загрозу, що нависає над негативом. Ближче до нашого часу, а саме в двадцятому столітті, ця форма комічного, знову зазнає змін, Норман Нокс та Борисєв визначають її вже, як щось нейтральне, та вважають що, іронія за своєю суттю не завжди є негативною. Іронія, може навіть мати грайливий, добрий характер.

Далі в ході дослідження, та історичного розвитку форм категорії комічного, розглядається гумор, який стає предметом окремих розвідок в часи модерну. На відміну від свого розуміння в класичний період, де ця форма сприймалась лише як щось негативне та навіть табуйоване, в некласичному часі «гумор» став формою, що здобуває позитивних конотацій. Це стало можливим завдяки Анрі Бергсону, який у своїй праці «Сміх», намагається показати його всебічно. Дана форма категорії комічного, в розумінні Бергсона, знижує емоційні бар'єри та формує соціальну поведінку, отже є цінною завдяки своєму використанню, як певний інструмент для набуття базових комунікативних компетенцій.

Наступним періодом за «модерном» слідує «постмодерн» зі своєю формою категорії комічного, такою як «пародія», або «пастиш». Її розробці посприяв, Фрідріх Джеймісон у своїй праці «Постмодернізм, або культурна логіка капіталізму». Він був зацікавлений розумінням естетичних настанов культури, часу постмодерну, а саме стану постмодерності. Форма комічного «пастиш», для нього є частиною пародії, та розуміється, як «мікс» жанрів та світоглядів.

Отже некласична категорія комічного, стала більш «незалежною» від утилітарності класичної категорії, та розуміється здебільшого як така, що несе

позитивний сенс. Іронічна форма стала сприйматись як дещо дружнє та грайливе, а гумор з табуованої форми, перетворився на корисну для використання в соціумі практику. В некласичній естетиці категорія комічного ознаменувалась появою ряду нових форм, серед яких вищезгаданна пародія, та її форма – «пастиш». Категорія комічного реалізується у ряді сміхових практик. Серед яких в даній роботі розглядається найбільш широко відомі на сьогоднішній день, такі як «стендап комедія», та «політична сатира». Ці прояви хоч, і є складовою некласичної категорії комічного, включають в себе також елементи класичної категорії. В «політичній сатирі», наприклад, простежується багато паралелей з Арістофанівською сатирою, та його моралізаторськими цілями, адже метою деяких політичних коміків є навчання аудиторії «мислити», на прикладі пародії над політичним діячем та показанням тих його сторін, які є часто не помітними. В стендап комедії, переважають в більшості форми некласичного комічного, в основному пастиш та гумор, бо основними елементами виступів коміків є поєднання з соціумом, яке досягається посередництвом гумору, та певний мікс всіх жанрів повсякденного життя, до якого вони приходять через пастиш.

Отже, в дослідженні були обрані саме ці чотири форми категорії комічного, адже вони є взаємоіснуючими, і розвиток однієї неможливий без іншої. Також в роботі звертається увага на прояви форм комічного, для того щоб підкреслити їх актуальність у сучасному філософсько-естетичному дискурсі.

## **1.2. Сатирична форма комічного**

Сатира є широкодоступною, зрозумілою у своєму заявленому повідомленні та, як здається, досить простою для ідентифікації. В історії можна знайти незліченну кількість прикладів - від античності до нашого часу. Для того, щоб зробити нагальну ілюстрацію розуміння класичної сатири, буде зосереджено увагу на одному з найдавніших практиків західної сатиричної



традиції, Арістофані. Це дослідження могло включати авторів інших історичних періодів, але робота з давньогрецьким автором, таким як Арістофан, вносить особливу ясність у розумінні класичного погляду на «сатиру». По-перше, він стоїть на самому початку західної традиції, з якої вона прогресує в сучасну, неklasичну модель, та є зазвичай простішим для аналізу сатиричної динаміки його комедії, ніж у більш пізній традиції.

Сатира рідко, якщо взагалі колись, буває «чистою» або не опосередкованою іншими жанрами, але Арістофан дотримується більш чіткого, цілеспрямованого, сатиричного голосу, ніж більшість дослідників більш пізнього періоду. Друга причина зосередитися на Арістофані - це його надзвичайна літературна самосвідомість. Він визначає себе як сатирика і вказує на дидактичну значимість його праці в суспільстві, яке потребує морального керівництва. Ця самосвідомість пропонує нам оманливе «вікно» у розум сатирика. Арістофан знаходить у своїх п'єсах привід виступити від першої особи та визнати своє обурення та бажання виправити ситуацію, тому публіці рекомендується прийняти його голос за номінал. Але тут ми (занадто рано) починаємо бачити іронію, якою так відома сатира, дистанціювання голосу від суб'єктивності – тобто, комедію - і напругу, яка виникає в результаті зіткнення між дидактичними твердженнями сатирика та його потребою розважати саму аудиторію.

Зрештою, сатира не може існувати без дидактизму, але її «успіх» залежить лише від комедії, кінцевої обов'язкової умови жанру. Тобто, якщо сатира не вдається у комедії, вона зазнає невдачі як сатира. Якщо вона зазнає невдачі у своєму дидактизмі - тобто, коли сатира не відповідає своїм вимогам щодо фактичної моральної настанови - ефективність сатири не тільки залишається незмінною, але навіть може бути посилена комедією, яка виникає з іронії дидактизму. Арістофан пропонує нам вражаючий показ цієї складної динаміки. Арістофан писав комедії для сцени, використовуючи вигаданих персонажів для драматизації винайдених сюжетів, тобто, вже існує відстань між авторським

«Я» та суб'єктивністю його героїв. Значна частина сатири, якою Арістофан був такий відомий, походить не безпосередньо від голосу поета, а від цих персонажів, і з цього спостереження випливає перша інтерпретаційна загадка. Зрештою, так легко припустити, що будь-яка сатира, закладена в уста драматичних персонажів, повинна відображати погляди її творця - самого автора - особливо коли цілями сатири є люди, яких можна перевірити в історичному дискурсі, або речі, знайомі аудиторії. Виходячи з цього припущення, тоді досить просто зробити висновок про те, що саме Арістофан хоче сказати. Сміючись з аудиторією, він намагається висловити суттєву позицію з питань, які він викриває в своїх цілях. Для прикладу, можна розглянути першу п'єсу Арістофана, «Ахарніан» (створена 425 р. до р. Х.). Вона була написана в той час, коли Афіни переживали затяжну війну зі Спартою. Ахарніан традиційно класифікується разом з «Миром» і «Лісистратою», як одна з великих пацифістських п'єс Арістофана. Сатиричні бойові лінії вважаються нескладними: Арістофан не схвалював Пелопонеську війну, хотів миру в Афінах і не підтримував політики воєнних дій політичного та військового керівництва Афін. Отже, його цілями були люди та політика. Наприклад, генерал Перикл, який втягнув афінян у війну, зазнав обстрілу в «Ахарніані», як і консервативна, мілітаристська група ахарнійців [28, с.46-79]. У цей момент досвідчений читач цілком може схилитися до небезпеки навмисного читання в персонажах, автора, але цьому кроку заважає одна з основ класичної сатири - «парабазис». «Це поняття є пунктом у п'єсі, де драматична дія припинена, а керівник хору «відходить вбік» (буквальне значення грецького терміну *παράβασις*), щоб виступити від імені самого драматурга» [37, с.33].

Арістофанові «парабазиси» можуть стосуватися різноманітних тем, часто дотичних до основного сюжету і не завжди явно автобіографічних, але коли вони стверджують, що представляють погляди поета, вони постійно хваляться дидактичною перевагою комедії та відповідальністю поета приймати на себе найбільш суперечливі питання цього дня. Основна риса цієї риторики полягає в

тому, що комедія такого типу є прямолінійною і нескладною: тут поет може просто поглянути глядачам в очі і сказати їм правду. Немає необхідності в нюансах або уточненнях. Сатира вважається посередницькою, реакційною та праведною. Цей поет хоче переконати аудиторію прийняти те, що він говорить у парабазисі, за номінал, а це, у свою чергу, спонукає аудиторію підозрювати, що навіть вигадані сюжети, в які вбудовані парабазиси, можуть містити персонажів, які відображають особисту чи ідеологічну програму поета. «Ахарнія» доволі дивна робота, коли йдеться про проблему інтерпретації сатиричного, дидактичного голосу, адже тут, ми маємо не лише парабазис, який претендує на те, щоб говорити за поета, але вигаданого головного героя з іменем, що зветься: Дікеополіс (Просто місто) який, двічі у п'єсі більш-менш явно говорить власним голосом поета. Я персонажа стає злитим або, можна сказати, плутаним, з поетом. Насправді поет звертається безпосередньо до нас, організовуючи конкретну, пряму реакцію аудиторії. Ми могли б узагальнити позицію, в якій Арістофан хоче, щоб ми розуміли, наступним чином: він пише не просто комедію, а сатиру - тобто комедію, яка спирається на знущання та зловживання «реальними» (а не лише вигаданими) цілями, він здається вбогим, як фігура Телефуса, але насправді він розумний, на відміну від противників, на яких він нападає. Цей поет зухвалий і мужній, він володіє майже героїчною моральною проникливістю і пише комедію, незважаючи на всі ризики для того, щоб насправді навчити свою аудиторію.

Тут виникають претензії, наповнені явною іронією та самознущанням. Але як це впливає на передбачуваний дидактизм уривку? Тут треба повернутися до питання дидактичного змісту та його впливу на аудиторію - і подивитися, як на це можна відповісти конкретно у випадку з ахарніями. Зрештою, виклад передбачає певний ступінь незнання з боку людини, яку треба навчати. Ще один погляд на уривки з Ахарній допоможе глибше зрозуміти дидактичні твердження сатирика. Зокрема, буде корисним зрозуміти, в чому сенс виступу Дікеополіса. Він починає промову з асиміляції відвертої позиції

трагічного героя (Телефус у ганчір'ї) власним голосом поета і готує свою аудиторію (вигадану аудиторію ахарнян, які складають хор, і афінян, що дивляться п'єсу), оголосивши, що комедія говорить про справедливість і правду. Отже, чому Арістофан відчував потребу змусити Дікеополіса стрибнути через стільки обручів, перш ніж нарешті висловити свою думку? Причина полягає в тому, що Дікеополіс хоче захищати мир у той час, коли офіційна політика полягала у переслідуванні війни, його план вести переговори зі Спартою, очевидно, не буде популярним в такому політичному кліматі, що підтверджується початковою ворожістю, з якою він стикається з хором. Але є й інші причини, не останніми з яких є те, що ворожість, яку Арістофан організував на етапі проти Клеона, дозволяє йому комічну притворність для відправлення Дікеополіса з візитом до Евріпіда, щоб він міг позичити деякі трагічні костюми останнього. Тут діють кілька сил: по-перше, Дікеополіс, в рамках сюжету представляє себе як серйозну справу, і вирушає до Евріпіда з цією притворністю серйозності. Однак саме Арістофан влаштовує цей грандіозний комічний подвиг, де Дікеополіс серйозно виступає перед суворою внутрішньою аудиторією, але в той же час (з точки зору Арістофана) також комічно для зовнішньої аудиторії, тобто своїх афінських глядачів. Але навіть це не просто: адже, незважаючи на смішний образ Дікеополіса, одягненого в ганчір'я, коли він приймає голос поета на відкритті своєї промови, навіть цій зовнішній аудиторії закликають асимілюватися самій для внутрішньої аудиторії. Інакше кажучи, якщо аудиторія серйозно сприймає Дікеополіса в рамках параметрів художньої п'єси, це тому, що коли Арістофан поєднує власний голос із Дікеополісом, він також поєднує дві уявні аудиторії в одну для цілей промови. Наслідком цієї дії є спонукання афінських глядачів «сприймати серйозно», принаймні на мить, дидактизм промови Дікеополіса: «Дікеополіс серйозний; Я Дікеополіс; отже, ви повинні прислухатися до того, що ми обоє (персонаж та поет) говоримо» [18, с.33-47].

Але ось у чому проблема: наскільки серйозно ми можемо сприймати Арістофана, який закликає свою аудиторію сприймати «його» серйозно, коли саме це поняття походить від загальноприйнятої риторики сатири? Відповіді на це запитання є доволі важким, оскільки сатира ніколи не дозволяє аудиторії повністю проникнути в її іронізуюче, відокремити сміх, до якого вона прагне, від правди, на яку вона претендує. Ми бачимо цю проблему навіть у наш час, коли маємо повний доступ до нелітературних, аспектів життя сатирика. Але навіть «відверте інтерв'ю» із сатириком, проведене сьогоднішнім співрозмовником, ніколи не зможе пояснити, що таке притворство, а що істина, або що, зрештою, аудиторія повинна винести від сатиричного перформансу. Сатирики можуть висловлювати всілякі претензії щодо того, що вони задумали, і навіть намагатися викласти конкретну дидактичну програму чи порядок денний для своєї роботи, наполягаючи, навіть, що вони цього разу чесно – «з рукою на серці» не мислять нічого додаткового, крім того, що насправді стоїть за їхньою роботою. Однак, як тільки ми повертаємось до перформативного світу сатирика, ми опиняємось у розборі між перформативним «Я» і «Я» сатирика поза кулісами, коли «Я» в один голос наполягають на тому, що кожен говорить «справжню» правду. Тоді у нас не залишається критеріїв, за якими можна визначити, хто є дійсно правдивим. Це може бути порівняно зі смугою Мебіуса: те, що виглядає як смуга з двох сторін, насправді має лише одну, яка постійно рухається навколо без кінця. Тобто істина змішується з вигадкою та з правдою, жартівливе поєднується із серйозним. Дві сторони смуги ні в якому разі не можна відрізнити або порівняти одна з одною.

Ця аналогія повертає нас до взаємозв'язку між змістом та аудиторією у виступі Дікеополіса, де різні аудиторії, які ми ідентифікували, також поєднуються одна з одною, а зміст коливається між серйозним та жартівливим. Основна спрямованість виступу Дікеополіса полягає в тому, що не слід звинувачувати спартанців у початку Пелопонеської війни, коли саме афіняни розпочали все це, прийнявши так званий Мегарський указ (432 р. до р. Х.),

наклавши тим самим економічні санкції проти Мегара, спартанського союзника. Дікеополіс досить тверезо піднімає цю тему: «Чому ми звинувачуємо спартанців у [початку війни]? Бо це були наші люди - я не кажу про місто, пам'ятайте це, я не кажу про місто, - але про кілька виправдань, що роблять проблеми чоловікам, злим, нікчемним, негідним, які почали засуджувати» [2, с.14]. Цікавим є той перехід до комедійності, коли розповідь відразу ж перетворюється на історію про п'яні вечірки та міждержавні викрадення: «Але потім кілька п'яних молодих людей, що грали в котабус (алкогольна гра), поїхали до Мегари та викрали повію Сімету. А потім мегарійці, обжалені часником від свого лиха, у помсту вкрали пару повій Аспазії, і з цього спалахнули всі греки, та почали війну: через трьох повій! А потім у гніві той Перикл, той олімпієць, загримів і збудив Грецію, і почав приймати закони, сформульовані, як пісні в таверні» [11, с.20]. Комічні аспекти цього уривку, звичайно, очевидні, але чи має він, чи, точніше, повинен мати якусь мету, крім цього? Якщо ми уявимо когось із присутніх, хто відмовився сміятися з цього уривку, то Арістофан зазнав би невдачі в цьому випадку - і як комічний поет, і як учитель. А як бути з альтернативою: учасник аудиторії, який сміється з цього маленького польоту фантазії? Він знає, що все це вигадано, але чи відображає це якусь глибшу, приховану правду? Чи чекає Арістофан, що цей глядач змінить свою думку про політику, про спартанців, про фактичні, історичні причини війни? Тобто, виникає питання, що знає аудиторія після виступу Дікеополіса, чого не знала раніше?

Тут ми знову стикаємось з іншим великим парадоксом сатири, який сповідує просвітлення аудиторії, а саме - невід'ємною неоднозначністю, навіть розгубленістю щодо ідентичності задуманої аудиторії сатирика. Сатирики ніколи не можуть бути успішними в осудженні, розвазі та повчанні - трьох визначальних привидів сатири – в одній і тій же групі людей. Зрештою, сатиричним основам потрібно навчити, але тоді публіка не буде насолоджуватися по справжньому, а значить, не буде розважена, і, швидше за

все, люди не оцінять мистецтво сатирика. Ті, хто отримує задоволення від комедії сатиричного виступу, навіть якщо вони насправді заслуговують осуду сатирика, ніколи не визнають цього, і за визначенням (тобто, наскільки вони симпатичні виступу сатирика), відстороняться від перехрестя телескопічної мети сатирика. «Сатирики часто скаржаться на те, що люди в аудиторії не хочуть сприймати себе мішенями, що заслуговують вини» [16, с.255], але сама по собі скарга є парадоксальною, оскільки той, хто вважав себе серйозною ціллю нападу сатирика, більше не буде знаходитись серед тих, хто «насолоджується» витівками сатирика. У цьому випадку сатирик втратив би свою аудиторію. Арістофан розумно розгортає виступ Дікеополіса в «Ахарнянах» таким чином, що припускає, що він був у повній мірі обізнаний з усіма цими парадоксами, судячи з того, як він створює дві фактичні аудиторії, щоб грати різні ролі, які ми сформулювали. Внутрішня аудиторія ахарнян вважається тією, хто повинен скористатися вказівками Дікеополіса, але не обов'язково, щоб ця аудиторія бачила Дікеополіса як художника чи коміка. Звичайно, сам Арістофан грає не для ахарнян, а для афінських глядачів, глядачів театру, що складаються з реальних людей, котрі, як очікується, захоплюються його осудом над ахарнянами. В сатирі ахарнян мається на увазі віддалена можливість того, що є принаймні деякі афіняни, котрі можуть вважати себе такими ж омраченими, такими як передбачається, ахарняни будуть у п'єсі. Але ці афіняни є лише уявними, лише гіпотетично ховаються на задньому плані, оскільки громадян, таких як хор ахарнійців, потрібно вчити «доброчесності». Отже, сатира є підпорядкована цілям моралізаторства та реформування. Маючи значну ідеологічну та емоційну участь, вона нападає на зло і несправедливість, намагаючись викликати гнів у аудиторії та ставлення негативного судження до явищ, які висміюються.

### **1.3. Іронія в класичній естетиці**

Загальноновизнаний термін «іронія» сьогодні завоював собі добру славу. Ми чуємо, бачимо і навіть «відчуваємо» іронію в кожній миті нашого життя. Коли ми вмикаємо один із наших незліченних комунікаторів або гортаємо сторінки книг - майже всюди видніється іронія. Будь це політичні дебати чи фотокартка яйця з мільйоном лайків в Instagram. То звідки з'явилася ця «іронія»? Перша філософська згадка про іронію сягає корінням Давньої Греції. У «Нікомаховій етиці» Арістотель описує частину свого аналізу конкретних чеснот як засобів між крайнощами, правдивою людиною та її протилежностями, «алазоном» та «ейроном». Ми можемо розпочати з розуміння ставлення Арістотеля до «правдивості» та її протилежностей. Беручи до уваги його вчення про «золоту середину», ми знаходимо дві речі на протилежних полюсах правдивості: «алаzoneя» - відтворююча правду, і «ейroneя» - відіграюча її. Більше ніж в одному місці Арістотель приєднує до обох пороків поняття «притворства» [1, с.15]. Притворність, потім, набуває протилежних форм: алазон претендує на більшу, ейрон - на меншу, але оскільки обидва відхиляються від чистої істини, Арістотель судить, що алазон і ейрон однаково хибні [1, с.15] і люблять фальш [1, с.35]. Так з цієї класифікації ми можемо розуміти, що алазон і ейрон однаково гідні провини.

Аристотелів аналіз алаzoneї виявляє три типи, класифіковані відповідно до їх мотивів. Найлегший тип проявляється у алазона, який діє без прихованих мотивів, просто бажаючи, щоб його сприймали як кращого, ніж він є насправді. Оскільки він користується цією брехнею, він є низькосортним, але не небезпечним або злим. Більш серйозними є ті, хто має інший кінець, який можна здобути завдяки своїй алаzoneї, і Арістотель розрізняє тут дві групи та два ступені докори. Найсерйозніша алаzoneя належить тим, хто переслідує гроші, їх здобуття шляхом лицемірства є більш ганебним. Ця увага до мотиву важлива, оскільки вона дозволяє нам пропорційно висувати звинувачення. Це також допомагає нам зрозуміти, чому до ейрону ставляться інакше, ніж до алазону.



Арістотель також розрізняє і типи ейронеї, але тут їх всього два. Перший, ейрон, якими легко зневажають, люди лицемірство яких включає те, що Арістотель називає незначними і очевидними речами. Здається, він має на увазі, що вони відіграють те, що цінують більшість людей, але лише в незначних і невмілих відносинах: його прикладом є спартанське вбрання, яке вважається надмірно простим і дешевим. Це означає, що справжня проблема цього виду ейронеї полягає в тому, що це замаскована алаzoneя [1, с.15]. З другим типом ейронеї, який вирізняє Арістотель, також пов'язана алаzoneя, але тут йде її відкидання, а не маскування. Замість того, щоб звинувачувати всі ейрони в цілому, Арістотель стверджує, що вони мають більш вишуканий характер. Причина полягає в тому, що вони спонукаються не виграшем (як найгірший вид алаzoneу), а бажанням врятуватися від «помпезності» [1, с.15].

У цьому терміні є неявне посилення на пороки алаzoneа - відтворення правди. Отже, хоч ейрон і алаzone обидва відхиляються від істинності, справжнім лиходієм є алаzone. Арістотель готовий категорично сказати про порок алаzoneа - перебільшення, що це образливо [1, с.15], але утримується від будь-якого загального судження про його протилежність - заниження. Натомість наприкінці розділу він вказує, що ті, хто вживає ейронею скромно і не надто тривіально, здаються вишуканими. Справжньою протилежністю правдивій людині є алаzone, оскільки, на його думку, алаzoneя гірша за ейронею. Отже, на відміну від очікувань, ейрону не дається така ж моральна оцінка, як алаzoneу, хоча обох на початку розділу називають «претендентами» на неї. Алаzone, хоча його можуть звинувачувати в різній мірі речей, ніколи не отримує схвалення в будь-якій мірі. У випадку з ейроном звинувачення в кінці розділу покладається не на лицемірство чи любов до брехні, а скоріше на те, що він може бути замаскованим алаzoneом. Не слід також оцінювати всю ейронею негативно: вона може мати мотив похвального бажання, тобто ейрон змінює свою форму, коли з'являється правдива людина. Така поведінка сумісна з її моральним характером, бо її мотив полягає не в тому, щоб говорити неправдиво, а в тому,

щоб уникнути будь-яких забруднень алаzoneєю. Особливо цікавим є те, що ейронея уподібнюється доброчесному значенню, коли розглядається ставлення Арістотеля до ейронеї в іншому місці, оскільки він майже завжди оцінює це негативно: він пов'язує ейрон з хандрами та насмішниками.

Попередньо згадуваний Арістофан, розглядає алазон як однаково гідну провину, коли ж Арістотель повинен відокремлювати та оцінювати її по-різному. Він розпізнав три типи мотиву в алаzoneї, з подальшим розпадом ейронеї на культивованій і зневажливий види. Цілком можливо застосувати аналіз алаzoneї до явища ейронеї, так що в цьому порозі можна досягти трьох паралельних ступенів вини. Арістотель характеризує ейрони як те, що заперечує особливості, які, як правило, вважаються цінними, а потім додає «так само, як це робив Сократ». Схоже, він наводить Сократа як приклад ейрона - не одного з зневажливих ейронів, а серед культивованих, близьких за духом до правдивих людей. Тут ми підходимо до відомої фрази «сократична іронія», яка, в основному використовується з посиланням на персонажа Платона Сократа.

Отже, чим саме є ця концепція? По-перше, Сократ у ранніх діалогах рідко описується як ейрон [42, с.271-312]. Тема сократичної ситуативної та особливо драматичної іронії є другорядною у порівнянні з його словесною іронією, а тема сократичної словесної іронії є фундаментальною для інтерпретації ранніх діалогів Платона. Розглянемо коментарі Якова Василю: «Сократична іронія - потенційно сприятливий ґрунт для екзегетичного зловживання. Може здатися, що він пропонує перекладачеві можливість відхилити будь-яку претензію, яка суперечить його думці ... просто викрикуючи «іронію». Якщо зловживати цим, сократична іронія може швидко стати зручною посудиною для всього, що є ворожим для інтерпретації» [40, с.456]. Також слід зауважити, що сократична словесна іронія та його ситуативна іронія поділяють концептуальну основу, ставлення Сократа до знань, зокрема, тенденцію Сократа дезавувати знання. Коли Фрасімах говорить про «звичну» ейронею Сократа, це тому, що той співрозмовник вважає, що Сократ приховує переконання і захищається від

такого контролю, якому він нібито підпорядковує інших [8, с.19]. З огляду на ці розбіжності, питання про те, чи є Сократ іронічним, неоднозначне.

«У Цицероні сократичну іронію вперше поважають, і розрізняють її використання як ізольованого тропа та її функціонування як повсюдної дискурсивної звички» [28, с.628]. Норман Нокс стверджує, що до наших часів ця концепція не зазнала суттєвого подальшого розвитку. «За п'ятнадцять століть між смертю Квінтіліана та першою появою іронії в англійській мові з поняттям майже нічого не трапилось. Риторичне визначення цього слова як те, що говорить одне, а означає протилежне ... передавалося від одного ритора до іншого» [29, с.6]. «Коли латинське слово в 1502 році з'явилося в англійській мові як «уґоупе», воно було і залишалося серед англофонів до початку вісімнадцятого століття «езотерично-технічною» концепцією» [29, с.7]. Гегель розумів іронію з погляду романтизму і називав її «романтичною іронією». Він визначив це у своїй «Естетиці» як «найнеартистичніший з усіх принципів.» [22, с.600]. Гегель сперечався про такі аспекти іронії, як сатира та суб'єктивний гумор. Він виявив, що воно бере свій початок від різновидів або суперечностей, що виникають між суб'єктивністю митців та об'єктивністю світу. За словами Гегеля, сатира представляє «вид мистецтва, який приймає таку форму виникаючої опозиції між кінцевою суб'єктивністю та виродженою зовнішністю» [22, с.601], тоді як митець-сатирик - це той, хто з висоти чистоти власної чесноти глузує з нечистого світу, що суперечить його ідеалам добра і справедливості. Виховуючи ворожість між індивідом і реальністю, яка його оточує, сатира зображує всесвіт, в якому «внутрішнє і зовнішнє залишаються у фіксованій дисгармонії» [22, с.601]. Випадок суб'єктивного гумору майже такий самий. Його складовими є «суб'єктивні уявлення, спалахи думок, вражаючі способи інтерпретації» [22, с.601], за допомогою яких гуморист націлений на «знищення та розчинення всього, що передбачає об'єктивність і здобуття твердої форми для себе в реальності, або, схоже, має такі форми вже у зовнішньому світі. [22, с.601] Цей особливий вид гумору полягає у здійсненні

абсолютної та розпусної свободи, в якій митець за допомогою «перехресного руху суб'єктивних виразів та поглядів» [22, с.602] змішує, плутає та роз'єднує рамки та зміст з метою прославлення власної дотепності. Роблячи це, гуморист, котрий може довільно розпоряджатися всіма речами, «оскільки в ньому більше не панують задані умови» [22, с.602], досягає безмежної творчої всемогутності як стосовно речей, так і форм, що знаменують захід романтизму. Фактично, поряд із спекулятивною онтологією негативу Гегеля, у сузір'ї об'єктивної іронії виникає додаткова політика негативу.

### ***Висновки до розділу I:***

Трактування класичних форм комічного є доволі складним для розуміння. Сатирична форма пов'язана з низкою парадоксів. З одного боку, сатирик, як правило, стверджує, що говорить «від душі», відчуваючи гнів, та з іншого боку, сатиричний твір, незалежно від його точної форми, чітко опосередковується бажанням догодити аудиторії чи іншими факторами, що відповідають фактичному змісту твору. Плутанина додається в тому, що сатира, як форма комічного має свою динаміку, яка може збігатися чи не збігатися з тим, чим має бути на думку сатириків, їх досягнення. Дійсно, часто зазначається, що комічні елементи сатири підривають те, що має бути її серйозним значенням. Іронія ж, може спричинити хаос у будь-якій спробі знайти значення у таких творах. Існує два основних види іронії: вербальна та ситуативна. Вербальна іронія виникає, коли оратор свідомо підкреслює буквальну хибність свого висловлювання, як правило, заради гумору. Вирішальною відмінністю між вербальною іронією та сократівською ейронеєю є відсутність, передбачуваного обману. Вербальна іронія досягає успіху, коли передбачувана аудиторія зрозуміє, що оратор підкреслює буквальну хибність висловлювання, а у випадку коли аудиторія

схопить щирю віру оратора, ейронея зазнає невдачі. Давня традиція головним чином стосувалася сократичної ейронеї та античної сатири. Лише в сучасний період, зокрема з кінця вісімнадцятого століття, сократична іронія та сатира завоювали собі визначення драматичної чи ситуативної іронії як форм, що мають більш глибоке, порівняно з класичним значення.

## РОЗДІЛ 2. Комічне в некласичній естетиці

### 2.1. Іронія в некласичній естетиці

Лише на початку дев'ятнадцятого століття іронія зазнала трансформації, яка дала діапазон і глибину літературних, психологічних та філософських значень, пов'язаних нині з цим поняттям. Вирішальне значення для такого розвитку подій, зауважує Д.К.Мюке, має концептуалізація іронії не «з точки зору того, що хтось іронічний, а що, хтось стає жертвою іронії ... Після того, як поняття іронії було приєднано до наївної або незрозумілої жертви ... можна було б вважати когось іронічним, тобто нічого не підозрюючою жертвою обставин чи подій» [31, с.20].

К'єркегор по-своєму тлумачив гегелівську критику романтичної іронії. Він зробив спробу розробити такий пункт, коли романтичний акцент на суб'єктності та гегелівський акцент на діалектиці можна об'єднати в контрольовану іронічну точку зору. Ця концепція детально проаналізована в «Апології», яку К'єркегор вважає іронічним твором. Тут ми знову повертаємось до «сократичної іронії», але вже по-своєму витлумаченої К'єркегором. Сократ був і залишався парадигмою К'єркегора. Саме Сократ вперше показав тісні стосунки, які існують або повинні існувати між філософією та життям. Таємнича постать Сократа захоплювала К'єркегора починаючи від його найдавнішої роботи «Концепції іронії». Сократ представляв унікальну, парадоксальну особистість, яку не можна віднести до жодної традиційної категорії. Якщо існує одна категорія, до якої він потрапляє, це категорія особистості, яку К'єркегор представляє іронічно, оскільки категорія особи, строго кажучи, відсутня. У своїй «Концепції іронії» він стверджував, що іронія для Сократа - це «нескінченний негатив» [6, с.182], нігілістична точка зору. Ця інтерпретація сократичної іронії (хоча пізніше переглянута К'єркегором) мала особисте значення для К'єркегора, оскільки він сам пережив нігілізм, усвідомлення того, що ніщо не є правдою, ніщо не є певним, що нічого не може бути відомо. «Концепція іронії» сама по собі є певним чином іронічним твором, оскільки

К'еркегор іноді пише в гегелівському режимі, але відкидає те, що він називає «новою мудрістю», і зауважує: «так, ніби власні рухи Ідеї повинні виразитися в мені.» [39, с.13]. К'еркегорський аналіз думки і існування Сократа є прихованим виразом його власного досвіду нігілістичної точки зору, який він приписує Сократу, що сам звертається до естетичної сфери існування і вже власною думкою та досвідом долає нігілістичний етап. Тоді зустріч із нігілізмом стала першим рухом у «діалектиці життя» [6, с.191], початком рефлексивного, особистого існування, необхідної пропедевтики до естетичної, етичної та релігійної сфер існування. Теоретичний розпад актуальності та ідеальності був першим рухом на шляху до феноменології акту віри. «Концепція іронії» підриває традиційний виклад трьох етапів (або сфер) існування К'еркегора і виявляє, що К'еркегор (як Ніцше і Хайдеггер) був стурбований проблемою нігілізму та трансценденцією цього моменту в діалектиці життя. Хоча К'еркегор нібито стурбований «поняттям» іронії, у першій частині «Концепції іронії» він взагалі не займається поняттям іронії. Швидше він подає те, що він називає «феноменологічним» [6, с.176] описом існування Сократа.

Цей підхід є важливим завдяки його очевидному антигегелівському методу пояснення значення концепції чи ідеї (наприклад, іронії), не з точки зору логічного аналізу але з точки зору особистості, яка переживає іронічне. Розуміння значення іронії починається не з абстрактного аналізу сутності, а з конкретного, екзистенційного прояву духу іронії. Отже, Сократ - як розумів К'еркегор - показує, що таке іронія, оскільки він приймає іронічну точку зору і використовує іронію у своїх стосунках з іншими. К'еркегор розглядає сократичну іронію як ознаку чи симптом виникнення особистого існування, суб'єктивності. Сократична іронія вказує на те, що Сократ мав ідею добра, хоча ставлення людини до блага визначається довільно. Тобто суб'єкт задуманий як вирішальний і визначальний «принцип» [6, с.180] добра. Те що є для Гегеля лише «негативним моментом» [6, с.181], стає для К'еркегора заглибленим визнанням важливості суб'єкта, особистості. Він відмовляється допустити, щоб

іронічна точка зору була поглинена в раціоналістичну систему, яка в іронії бачить лише те, що є негативістичним, і знижує її значення для розвитку особистості мислителя. Оскільки К'єркегор пережив нігілістичну точку зору і вважав, що вона ознаменувала переломний момент у його власному особистому та філософському розвитку, він не бажає сприймати це як просто негативний момент у процесі духовної діалектики. Безперечно, іронічну точку зору потрібно подолати, але її також потрібно висловити та проаналізувати, щоб вказати, на метод її подолання. К'єркегор стверджує, що фундаментальною характеристикою існування Сократа була іронія. Іронічна точка зору є негативістичною, оскільки вона підриває загальноприйняту довіру, яку мають люди у здоровому глузді. Багато негативних результатів платонівських діалогів, можна розглядати як результат знищувального ефекту іронії. Сократ прорізав кожну притворність до знань і привів своїх опонентів до самосуперечності, або показав їм справжнє значення своїх власних філософських точок зору, виокремивши всі наслідки цих поглядів. Сократ використовує раціональний аналіз, щоб підірвати сам розум. Отже, К'єркегор вважає, що «іронія ... не в змозі терпіти абсолют, за винятком форми нікчемності» [27, с.113-114].

Феноменальний світ заперечується не для того, щоб поставити іншу реальність, а просто для заперечення самої актуальності. Іронія - це не просто риторичний засіб, вдосконалений Сократом, але щось, що має глибоке значення. Іронія здатна викликати самосвідомість у особистості, до якої вона спрямована. Це зводить очевидно абстрактну дискусію до особистого рівня і припускає, що існує царство істини, яке відрізняється від того, що є загальновизнаним. Однією з цілей Сократа (з використанням іронії) було пробудити людей від сну моральної та інтелектуальної самозаспокоєності. Іронія використовується для звільнення людей від домінування загальних або абстрактних концепцій, які, здавалося б, передавали знання, але насправді приховували незнання. Іронічна точка зору передбачає твердження існуючого суб'єкта, особи, яка відмовляється поступитися загальноприйнятим думкам, яка ставить під сумнів нібито



«знання», яка відмовляється пояснюватися спекулятивною діалектикою. Іроніст, такий як Сократ, припускає, що більшість людських знань - це зовсім не справжні знання, а презумпція знання. Ефект запитів Сократа негативний і передбачається таким. Знищення комфортної впевненості, здавалося, вважав Сократ, призведе людей до самосвідомої рефлексії, до усвідомлення того, чого вони не знають, що не є. У зв'язку з цим К'єркегор стверджує, що Сократ сумнівався, чи ми люди при народженні, адже не так просто отримати шанс стати людиною або дізнатись, що таке бути людиною. Ідеальність у тому, щоб бути людиною, стосувалась Сократа і того, що він мислив. Власна іронія К'єркегора послужила «маскуванню» його глибокої особистої відданості християнству. Якщо Сократ запитав, як я можу стати людиною, К'єркегор запитав, як я можу стати християнином? У «Концепції Іронії» К'єркегор підкреслює негатив іронії, оскільки будь-яке твердження про знання підпорядковується критичній силі іронічної точки зору. Іронія, по суті, є вираженням складної модальності можливостей. Контраст між ідеальним (навіть якщо він гіпотетичний) та реальним створює «напругу» іронії. Іроніст протиставляє суперечливе і породжує парадоксальне. Іроніст, як висловився К'єркегор, може поставити себе як зникаючу особливість у зв'язку з абсолютною вимогою.

Скептицизм іронії, визнання непримиренності суперечностей, відчуття нескінченної можливості повертає людину назад до себе і ставить перед нею найважливіші можливості, власні можливості. У світлі цього ми можемо зрозуміти, чому К'єркегор зауважує, що «жодне справжнє людське життя неможливе без іронії» [27, с.338]. Трагедія іронії полягає в тому, що вона не призводить до прихильності. Іроніст стурбований грою можливостей, гіпотетичним поясненням безлічі проблем. У зв'язку з цим цікаво відзначити гіпотетичний спосіб, у якому Сократ так часто висловлюється. Гіпотеза - це завжди можливе попереднє пояснення, яке є прийнятним лише остільки, оскільки воно рятує явища. Кожного разу, коли Сократ, здається, відповідає на

конкретне запитання або надає пояснення, він викладає свою відповідь чи пояснення в гіпотетичній формі або в термінах «вірогідної історії» або міфу. Сократ незмінно вирішує висловитись в модальностях можливості або ймовірності.

Оскільки К'єркегор наголошує на цьому аспекті підходу Сократа до філософських питань - його відмова від втіхи визначеності – наближає його до духу та намірів критичної філософії Сократа. Основна тенденція іронічного ставлення полягає в тому, щоб звести все до можливостей, заперечити, поглинутись простою грою логічного аналізу та деструктивної критики. Навіть найкрасивіша, найблагородніша можливість трактується просто як ще одна можливість. В іронічній точці зору нічого не існує, жодної прихильності. Нескінченний негатив іронії К'єркегор описує як характерний для нігілістичної точки зору. Хоча пізніше К'єркегор визнає, що його портрет Сократа був однобічним, він розглядав певні аспекти полемічного підходу Сократа до філософії як передбачення власної полемічної позиції щодо гегеліанства зокрема та філософії загалом. Тобто він намагався «пропрацювати» власний період нігілізму і вийти за межі свого «симпатично-антипатичного» аналізу сократичного існування. У зв'язку з цим він називає іронію подібною до «негативного шляху» [6, с.182]. Сократ є парадигмою філософа, оскільки ніщо не звільняється від його критичного аналізу, чим більше задовільна концепція чи пояснення, тим ретельніше їх потрібно проаналізувати. У своєму висновку про іронію як контрольований момент К'єркегор пише, що іронія має як теоретичний, так і практичний аспект, і що іронія теоретична лише для того, щоб бути практичною. Існує лише два теоретичних висловлювання про іронію, обидва з яких передбачають протиставлення сутності та явища не в спекулятивному чи концептуальному сенсі, а в повсякденному житті конкретної історичної особи.

Переходячи до більш сучасних трактувань іронії, необхідність розрізнення іронії як форми комедії, від елементарного комізму, так і від гумору

та сатири, найбільш суттєво обґрунтована Марією Коллінз-Свабі. Автор вважає, що «сатира є найближчою формою іронії до комізму. Два моменти визначають взаємозв'язок іронії та сатири: по-перше, на відміну від гумору, вони є вираженням несхвалення та критики; по-друге - на відміну від комедії у вузькому розумінні, і як гумор - вони мають інтелектуальний характер і чіткий емоційний відтінок» [38, с.59]. Однак ці подібності не виключають відмінностей. «Іронія в основному нападає на невігластво і дурість, вона крутіша і спокійніша, світліша за тоном і більш інтелектуальна. Вона більшою мірою намагається змусити до незалежних роздумів, звернення до критики, ніж звернення до почуття справедливості та моралізації» [38, с.60]. Як видно із висловлювання, іронія займає проміжне місце між гумором та сатирою. Це агресивніше за гумор, але менш войовниче та соціально заангажованіше, ніж сатира. З іншого боку, це більше інтелектуальне, ніж сатира, але менш рефлексивне та емоційно складне, ніж гумор. Інші автори схильні розглядати іронію як перехідну форму між сатирою та гумором. «Хоча слова гумор і «сатира» (а точніше, сатирична тенденція) позначають певне ставлення до світу, не позбавленого ідеологічних елементів, що знаходить своє вираження в певному типі творчості (сатира та гуморизм), іронія по суті є технікою спонукання до комізму, в якій він використовує і сатиру, і гумор» [15, с.72]. Це масковане знуцання, в якому приховане власне значення є запереченням буквального значення. Норман Нокс, вважає, що саме відповідно до лінгвістичної традиції значення слова «іронія» виражається наступним чином: «іронія - це твердження, яке суперечить його власному значенню» [29, с.9] (кажучи протилежне тому, що означає). Це узагальнено у наступному вислові: «іронія - це докір, виражений у формі похвали» [29, с.13] (звинувачення - похвала). «Інша форма іронії - це похвала за звинуваченням - менш популярна, але цілком законна» [29, с.45-48]. Тому заперечувати існування грайливої іронії також невірно. Насправді іронія за своєю суттю взагалі не є негативною. У неї часом може бути грайливий, добрий характер. «Подібне розуміння іронії

представляє Й. Борисєв. Він зіставляє іронію зі знуцанням і описує її як тонке знуцання, замасковане із очевидним схваленням. Борисєв вважає, що іронія може бути зброєю сатирика, але вона може бути жартівливою і доброзичливою. Зв'язок між іронією, яка підступно нападає на опонента, та глузуванням, де відверто сміються, є, на думку Борисєва, комедійним натяком. Знуцання, як і іронія, можуть виникати на основі сатиричного або жартівливого ставлення до дійсності. Жартівливе знуцання - це жарт. Винятково злісна іронія - це сарказм. До цих відмінностей Борисєва можна додати, що знуцання надзвичайно болючі та злісні.» [15, с.73]. Два фактори, мабуть, сприяють виділенню іронії в самостійну форму комедії та запереченню існування ігрової іронії. По-перше, іронія насправді найчастіше асоціюється з глузливым, злісним сміхом. Другий фактор - неточність розмовної мови, що впливає певною мірою на термінологію теорії комедії. У розмовній мові, як правило, не розрізняють іронію та глузування, а будь-яке зловмисно-глузливе ставлення найчастіше називають іронічним.

Отже, іронія є антитезою дійсного і орієнтована у напрямку ідеальної нескінченності можливого. Іронія - це метод розгалуження, приховування справжніх мотивів чи почуттів, за підсумком, це критичний режим, який передбачає можливість визнання істини, яка невимовна або має такий характер, що її неможливо відкрито продемонструвати, але яку можна «побачити» або безпосередньо зустріти.

## **2.2. Гумор як предмет естетичного дослідження**

Предметом гумору, як зазначає Дземідок, «є явища, що відхиляються від існуючих або постульованих соціальних норм та концепцій нормальності, але не є ані небезпечними, ані шкідливими. Ці явища або лише незначно відхиляються від основних соціальних норм, або є порушенням вторинних

норм. Це слабкі місця та такі недоліки та пороки, які, як правило, нерозривно пов'язані з чеснотами та цінностями» [15, с.82].

Дивним є те, що більшість філософів негативно ставляться до гумору. З часів класичної естетики (стародавньої Греції) до некласичних часів (XX століття) переважна більшість філософських коментарів щодо сміху та гумору зосереджувалась на презирливому чи глузливому гуморі або на сміху, який перемагає людей, а не на комедії, чи жартах. Платон, трактував сміх як емоцію, яка перевершує раціональний самоконтроль. У Державі він стверджує, що стражі держави повинні уникати сміху, «оскільки, як правило, коли хтось заходиться сміхом, його стан викликає бурхливу реакцію товпи» [8, с.74]. Особливо тривожними для Платона були строфи в «Іліаді» та «Одісеї», де, як казали, гора Олімп дзвеніла від сміху богів. Він протестував, що «якщо хтось представляє гідних людей, яких охоплює сміх, ми не повинні приймати його, тим більше богів» [8, с.74].

Однак апогеєм сміху виявився середньовічний та ренесансний карнавал, всебічно і точно поданий на прикладі французького роману XVII століття Франциска Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель». «Категорії сміху та комічного (гротеск) вийшли за межі літературознавства та за межі методології вивчення роману. Вони прийняли форми культури, які вже вимагають окремого аналізу, як зазначав М. Бахтін.

Декарт же, у своїх «Пристрастях душі» ставиться до гумору більш нетрально. Він зазначає, що сміх супроводжує три з шести основних емоцій - дивовижність, любов, (м'яку) ненависть, бажання, радість і смуток. Хоча визнаючи, що існують інші причини сміху, крім ненависті, у третій частині своєї книги, «Особливих пристрастей» він розглядає сміх лише як вираз зневаги та глузування. «Знуцання чи зневага - це якась радість, змішана з ненавистю, яка походить від того, що ми сприймаємо якесь маленьке зло в людині, яку ми вважаємо достойною цього; ми ненавидимо це зло, радіємо бачити його в тому, хто цього заслуговує; і коли це несподівано потрапляє на нас, здивування є

причиною нашого сміху... І ми помічаємо, що люди з цілком очевидними дефектами, такі як кульгаві, сліпі, зігнуті або які отримали деякі публічні образи, спеціально даються на знущання; бо, бажаючи бачити всіх інших, які оцінюються так само низько, як вони самі, вони по-справжньому радіють тому нападу, який їх спіткав, і вважають, що вони заслуговують на це» [5, с.559].

Просуваючись до некласичної естетики, ми виявляємо, ще один цікавий факт, що філософські твори, написані про сміх чи гумор, були в основному есеями, і лише деякі мислителі, такі як Френсіс Хатчесон та Джеймс Бітті, писали на цю тему. Звісно на це можна заперечити, тим що, про сміх чи гумор писали такі великі філософи, як Платон, Гоббс і Кант, але в них було лише кілька абзаців про дану проблему, і розглядалась вона суто у рамках обговорення іншої. Також, слід зазначити, що слово гумор не використовувалось у його теперішньому розумінні веселості, тому традиційні дискусії йшли про сміх чи комедію.

Так продовжувалось до 1900 року, поки не вийшла друком праця «Сміх», Анрі Бергсона. То була перша книга, присвячена безпосередньо проблемі поняття «гумор». Бергсон дає три спостереження щодо того, коли виникає гумор. По-перше, він виникає, коли йдеться про людину, адже гумор підходить лише жартам про людей. Смішною є лише людина чи якась людська риса або якість. На це можна заперечити, що також можна посміятися над тваринами чи предметами, але лише тому, що ми асоціюємо їх зі своєю буденністю. Капелюх не може бути смішним сам по собі, він може бути смішним у тому вигляді, який йому надала людина. Почуття гумору в цьому випадку - це риса, яка відрізняє людину від інших живих істот. Бергсон стверджує, що людина - це тварина, яка вміє сміятися, але також викликає сміх [4, с.11]. Друге зауваження автора - це нечутливість, яка супроводжує комізм, оскільки байдужість є природним середовищем для гумору. Тут його найбільшим ворогом є емоції. Людина, яка викликає жалість або співчуття, також може бути предметом сміху, але для цього про це співчуття чи жалість потрібно забути на якусь мить. «Щоб комедія

була ефективною, нам потрібно онімити серце, бо вона говорить лише про розум (а не про почуття)» [4, с.12]. Третє зауваження Бергсона стосується інтелекту. Його не можна ізолювати, лише поєднати з іншим інтелектом, бо самотність не є добрим ґрунтом для комедії. Ми в більшості сміємось у групі людей. Сміх глядачів у театрі більш живіший, ніж повноцінніший. Важливо, щоб група, яка сміється, походила з одного середовища (суспільства). Те, що розсмішує українців, не повинно смішити японців, те, що є комічним для вчителів, не повинно розсмішувати лікарів. «Для того, щоб зрозуміти сміх, потрібно помістити його в середовище, яке є суспільством, і визначити його функцію - корисність (сміх повинен мати соціальне значення)» [4, с.13]. Як було раніше згадано, гумор відноситься не до емоцій, а до інтелекту.

Бергсон на цей рахунок, вважає, що розум реагує на механічну, жорстку і автоматичну природу життя, розсіяність, імпульс і відсутність гнучкості. Він наводить приклади людей які потрапляють в комічні ситуації, перший, сідає на стілець і падає через те, що він зламався, другий педантично шукає скрізь важливий предмет, прихований іншою людиною. У першій ситуації причина природна і аудиторія спостерігає. У другій - причина штучна, тож це експеримент, оскільки аудиторія модифікує подію. Але, яка із ситуацій є більш комічною? Бергсон стверджує, що «чим природнішою є причина події, тим більш комічною нам здається ситуація» [4, с.13]. Персонаж тим більше комічний, чим більше він не усвідомлює своєї комічності. Отже, один комічний неспівомо, а людина, яку висміюють, намагається не бути смішною і змінити себе хоча б зовні. Напруженість уваги та гнучкість - це вимоги життя та суспільства, які полегшують людині адаптацію. Це дві сили, на яких базується життя. Коли організм відчуває дефіцит цих елементів, з'являється певна жорсткість. Це робить інших підозрілими. Суспільство може втрутитися за допомогою певної форми тиску, жестів, а в нашому випадку сміху, який приборкує ексцентричність, «пробуджує» людей, усуває механічну жорсткість. Тому сміх є інструментом загального вдосконалення, він використовується для

отримання якомога більшої гнучкості в громаді і, отже, соціалізації. «Сміх є не суто естетичним, а є й утилітарним» [4, с.21]. Ще однією рисою, на яку звертає увагу людський інтелект при пошуку комедії, є недоліки. «Будь-яка вада, яку може імітувати добре поставлена людина, може бути комічною» [4, с.88]. Наприклад, гримаси, міміка, тики, тим смішніше, чим природніше. Отже, центральним поняттям поняття і водночас джерелом комедії є механіка, яка охоплює життя. Ми сміємося з певних жестів і рухів, тому що вони нагадують нам про бездушний механізм. «Образ механізму, діючого всередині людської особистості, проглядає крізь безліч кумедних ефектів, але це найчастіше лише швидкоплинне бачення, яке одразу ж втрачається в викликаємому їм сміху» [4, с.27].

Основний закон життя говорить ніколи не повторюватися. Повторюваність не є властивістю життя, це особливість автомата, вбудованого в життя, який імітує життя. Повторення означає відсутність змін і розвитку, а це, в свою чергу, означає відсутність життя. Механічно повторювані рухи та жести створюють комедію, і чим більше це видно, тим більше можна імітувати дані жести та дії. Наслідування підкреслює автоматизми. Це викликає сміх, оскільки виявляє недосконалість людини. «Також смішно імітувати прості механічні дії» [4, с.27]. Одне дійство, жест чи рух не змусять нас сміятися. «Комізм виникає, коли дії повторюються, коли вони «згинають життя до механічного ритму тоді вони є справжньою причиною сміху» [4, с.27]. Описані елементи концепції Бергсона можуть характеризувати повсякденне життя. Це не суперечить урочистостям, не суперечить елітарності і не обмежується лише приватним. Повсякденне життя - це співіснування з іншим, у присутності інших людей, характеризується повторюваністю, циклічністю, рутиною певної поведінки, ритуальною, драматизованою, виконуваною за певним зразком, або бездумно реалізованим сценарієм. Ще однією особливістю повсякденного життя є те, що воно включає всю нашу фізичність, тіло, з усіма обмеженнями, вадами, слабкими сторонами, а також з усім потенціалом, ресурсами, можливостями та



емоціями. Повсякденне життя знаходиться в певному просторі, будинку, на робочому місці, в церкві, на вулиці, що визначає його характер і зміст. Епізоди, що відбуваються в цьому просторі, мають певну тривалість, і їх різна тривалість має різні наслідки. Повсякденне життя, як правило, автоматичне і бездумне, але також спонтанне. Отже, повсякденне життя має звичні, рутинні та очевидні аспекти. Людина приймає їх без роздумів і не робить предметом критичних питань, оскільки типовим способом переживання повсякденного життя є звичка. Інші аспекти, такі як тимчасовість, повторюваність та просторове впорядкування повсякденного життя, дають людям відчуття «своєї тарілки». Можна стверджувати, що наше повсякденне життя часто насмішує нас. Але чому це так? Ми можемо це прослідкувати вказавши на зближення елементів концепції Бергсона з елементами повсякденного життя. Повсякденне життя стосується життя людини, яке завжди відбувається з іншими людьми, тоді як комедія стосується лише людини і реалізується, коли вона не одна, коли вона належить до спільноти. Повсякденне життя характеризується повторюваністю, передбачуваністю, циклічністю, рутинністю, схематичністю та автоматичністю, і, як писав Бергсон, це ознаки механічності життєвого покриття, яка викликає сміх. Ще однією особливістю повсякденного життя є врахування людської фізичності (тілесності), а також її обмежень, вад та недоліків. Посилаючись на теорію Бергсона, можна помітити, що комедія стосується тіла, яке обмежує душу, має недоліки. Як комедія, так і повсякденне життя, що включає всю тілесність людини, яка співіснує з іншими, характеризується повторенням, циклічністю та рутинним характером певної поведінки, що виконується без роздумів та за певним зразком або прикладом. Отже, повсякденне життя за певних обставин може спровокувати комедію. Повсякденне життя знаходиться в просторі, що визначає його характер і зміст.

М. Бахтін також запропонував важливе розуміння сміху в літературі. «Сміх - це специфічний, але неможливий переклад мовою логіки, естетичний

підхід до дійсності, конкретний спосіб його художнього сприйняття та подання, а отже - специфічний спосіб побудови персонажа, сюжету, жанру» [3, с.9].

На думку В. Проппа, який розглядав «сміх» за допомогою емпіричних доказів, цікавим є, що «висміювання та висміючий сміху» є найпоширенішими видами форми «гумору». [7, с.13] З цього твердження Пропп припускає, що «насмішка» - це «рід комічного», якому всі інші форми «комічного» підпорядковані як види та різновиди. Врешті-решт, саме це припущення про першість «насмішок» змушує Проппа бачити практично всі приклади «комічного» та всі випадки «сміху» як заснованих на сприйнятті «вад» у собі, інших, об'єктах та ситуаціях, так само як зазначав Бергсон. Стратегічне бачення Проппом великої теорії комічного та сміху в поєднанні з його індуктивістською, емпіричною методологією викликає низку запитань щодо ключових термінів, що складають основу всього дослідження, - передбачуваної першості «насмішок» у загальному аналізі комічного та гносеологічного, моральний та культурний статус поняття «вада». Одним із показників типу проблеми, що виникає в процесі аналітичної роботи Проппа, є статус сміху, який неможливо проаналізувати цими термінами. Він вирізняє декілька видів сміху: «доброякісний сміх» [7, с.121-126] та «радісний сміх» [7, с.131]. «Доброякісний сміх», як зазначає Пропп, створює проблему для будь-якого аналізу, заснованого на «глузуваннях», тому Пропп вирішує це за допомогою симетричної, але досить непереконливої формальної інверсії. Якщо «глузливий сміх» впливає із визнання глядача, що, очевидно, позитивні «зовнішні характеристики» виявляють «внутрішні вади», то «доброякісний сміх» повинен впливати з визнання глядача, що «зовнішні вади» виявляють «позитивні внутрішні риси». Таким чином, Пропп припускає, що «доброякісний сміх» насправді займає «перехідну, проміжну» позицію між: «типами сміху, які спричинені вадами та ведуть до насмішок, та тими, що не викликані вадами, що не мають насмішок». [7, с.127]. Насправді Пропп ідентифікує щонайменше один тип сміху, який повністю виходить з його аналітичної бази, оскільки «радісний сміх» саме той

тип сміху, який взагалі не можна пояснити поняттями Проппа. Його рішення проблеми полягає в тому, щоб оголосити «радісний сміх» - «психологічною проблемою, а не естетичною проблемою» з чіткими соціальними наслідками [7, с.132]. Окрім досить серйозних запитань, які це піднімає щодо радикального та не чітко мотивованого відокремлення «соціального» від «психологічного» у підході Проппа до комічного та сміху, ми цілком можемо поставити під сумнів першість цих ключових термінів для аналізу інших форм комічного.

На завершення можна підсумувати, що гумор - це, мабуть, одна з найбільш оригінальних і універсальних людських словесних дій. Повсякденне життя, як зазначалося вище, розташоване в суворо визначеному просторі. Для прикладу можна взяти «допандемічний» університет. Учасниками щоденного заходу (люди, які взаємодіють між собою, встановлюють контакт) будуть викладач та учень у взаємних відносинах. На основі раніше продемонстрованих взаємозв'язків комедії та повсякденного життя можна зробити висновок, що університет може бути одягнений в механіку, і, отже, деякі його елементи можуть бути комічними. Прикладом може бути поведінка викладача, який завжди проводить заняття за однаковою передбачуваною та механічною схемою (вхід до класу, перевірка відвідуваності, опитування, дання теми, виклад змісту, диктування лекції). Він виглядає в класі як навчальна машина, створює враження автомата, речі, а отже, може розсмішити студентів. Іншим прикладом може бути реакція групи на нового студента. Його поведінка, здається, механічна, автоматична і посилена існуючою ситуацією. Така поведінка не сприяє швидкій адаптації. Отже, курс реагує сміхом як інструментом утиску, змушуючи змінити поведінку новачка на благо громадськості. Комедія в університеті очевидна і закономірна. Студенти можуть сміятися з викладачів і з себе, але також викладачі можуть сміятися зі студентів. У вищенаведених прикладах, гумор виступає і як насмішка, і розряд, так як і поведінка, яка буде стосунки на курсі та в університеті. Тоді ми маємо справу із жартівливим, радісним та спільним сміхом. Отже, теорія Х. Бергсона, хоча і була розроблена

на початку минулого століття, все ще є актуальною. Можливо сказати, що вона ще довго буде в такому стані, тому що людину завжди супроводжуватимуть розгубленість та деякі фізичні дефекти. Немає ризику, що ми перестанемо сміятися, а комедія повсякденного життя (включаючи повсякденне університетське життя) завжди буде цікавою і незбагненою сферою досліджень. Отже, предметом гумору є одночасно очевидно цінні явища, але, як виявляється, не позбавлені певних слабкостей і недоліків, а також явища, які на перший погляд лише жалюгідні та смішні, але містять певні цінності. «Багато теоретиків вважають цю особливість специфічною рисою гуморизму. Однак у різних твердженнях підкреслюються різні сторони тези. Деякі вважають, що основою гумору є: відносна краса та відносна доброта, а завдання гумориста - виявити їх під товстим шаром різноманітних вад, тобто там, де, згідно із загально визнаними концепціями, цих цінностей бути не повинно...відносні переваги, але відносні, нешкідливі та вторинні недоліки. Завдання гумориста полягає в дружній критиці цих вад» [15, с.83].

Відмінності не є незначними, оскільки вони призводять до різних остаточних «суджень-реакцій». У першому випадку це схвалення, у другому воно, безумовно, позбавлене ворожості, ніжне, але тим не менше - несхвалення. Обидві позиції часто виражались у працях видатних гумористів, не порушуючи при цьому рамки гумору. «Прийняття лише однієї з вищезазначених тез призведе до непотрібного звуження сфери гумору, що спричинить необхідність виділення ще одного естетичного ставлення, пов'язаного з комедією. Визнання як відносно хорошого, так і відносно поганого як предмета гуморизму допомагає уникнути цих труднощів, дозволяє розглядати як жартівливе ставлення не лише ставлення поміркованого схвалення, але й ставлення м'якого несхвалення, оскільки воно пов'язане із симпатією» [15, с.83]. Виражене у монетичній формі, несхвалення, позбавлене співчуття та лагідності, буде сатиричним чи подібним ставленням. Звичайно, предмет гуморизму визначає його характер, але це не єдиний визначальний фактор, оскільки не слід

забувати, що характер жартівливої творчості визначається також суб'єктивними факторами, що складають поняття жартівливого ставлення. Немає сумнівів, що однією із суб'єктивних умов комічних переживань, а тим більше здатності їх викликати, є відчуття комедії. Іноді це почуття не називають суворо «почуттям гумору» [15, с.84]. Тобто така людина не відчуває ніякого некогнітивного самовдоволення принаймні до деяких комічних об'єктів і не має переваги з точки зору комізму, «вона здатна виносити дружні знуцання, сама часто знуцається над собою, позбавлена дрібної гордості, яка ревниво охороняє свою гідність, і нарешті, вміє весело і грайливо дивитись на речі, які не завжди бувають веселими, посміхаючись, протистоїть легким збоченням життя, не роблячи їх трагедією. Людина з почуттям гумору - не сприймає занадто серйозно недоліки і вади людської природи, а також її надмірні амбіції» [15, с.84].

### **2.3. Пародія в часи постмодерну**

Як відомо, реакція мистецтва та літератури на відчужуючий ефект модернізації часто була ворожою. Посилатися на модернізм, як на категорію, означає мислити на місцевості опозиційної естетики та поетики. Але оскільки Фрідріх Джеймісон був такий зацікавлений у відображенні ефекту сучасного моменту, того, як люди «постмодерну» ставляться до себе, коли він говорить про постмодернізм чи постмодерн, то те, що він має на увазі, можна назвати - станом постмодерності. Джеймісон групує цілу низку теоретичних утворень у свою ознайомчу естетику - від Паунда до сюрреалістів, від російських формалістів до феноменології. Джеймісон стверджує, що ця надзвичайна естетика сьогодні безглузда, і її слід захоплює одне з найінтенсивніших історичних досягнень культурного минулого (поряд з епохою Відродження, греками або династією Тан). Коли Джеймісон говорить про модернізм, він зберігає уявлення про естетичні формулювання його виробників. Перехід Джеймісона до осі споживання свідчить про його характеристику себе як

«відносно захопленого споживача постмодернізму» [25, с.298]. Поняття Джеймісона «пастиш» корисно протиставляється розумінню Ліндою Хатчон постмодерної пародії. У той час як Хатчон бачить багато цінного в позиції постмодерної літератури щодо пародійної саморефлексивності, бачачи в таких пародійних творах неявну політичну критику та історичну свідомість, Джеймісон характеризує постмодерну пародію, як пусту пародію без будь-якого політичного підтексту. За словами Джеймісона, в постмодерну епоху пародія була замінена на пастиш: «Пастиш - це, як і пародія, імітація унікального, своєрідного стилю, носіння мовної маски, розмова на мертвій мові. Але це є нейтральною практикою такої мімікрії, без жодних прихованих мотивів пародії, ампутованих сатиричним імпульсом, позбавленим сміху» [25, с.17]. Джеймісон розглядає цей поворот до «порожньої пародії» як відпадання модернізму, де окремі автори особливо характеризуються своїми індивідуальними, неповторними стилями: «довге речення Фолкнера, наприклад, із герундивами; образи природи Лаврентія, розділені випробовуваною розмовною мовою; затята іпостась несуттєвих частин мови Уоллеса Стівенса» [25, с.16]. У постмодерністському пастиші, навпаки, «модерністські стилі ... стають постмодерністськими кодами» [25, с.17], не залишаючи нам нічого, крім «поля стилістичної та дискурсивної неоднорідності без норми» [25, с.17]. Тому постмодерністські культурні вистави становлять «канібалізацію всіх стилів минулого, гру випадкових стилістичних натяків і загалом те, що Анрі Лефевр назвав зростаючим приматом нео» [25, с.18].

У такому світі пастиша ми втрачаємо зв'язок з історією, яка перетворюється на низку стилів і витіснюваних жанрів, або симулякрів: «Тепер можна очікувати, що нова просторова логіка симулякра матиме значний вплив на те, що раніше було історичним часом» [25, с.18]. У такій ситуації «минуле як» референт «виявляється поступово фігурним, а потім взагалі стирається, не залишаючи нам нічого, крім текстів» [25, с.18]. Ми вже не можемо розуміти минуле, окрім як сховище жанрів, стилів та кодів, готових до комерціалізації.

Тут Джеймісон вказує на ряд прикладів: по-перше, те, як постмодерна архітектура «випадково і без принципу, але з приємністю каннібалізує всі архітектурні стилі минулого і поєднує їх у надмірному стимулюванні ансамблів» [23, с.19]. Другою рисою, є те, як кіно про ностальгію або *la mode rétro* представляє минуле для нас гіперстилізованими способами (50-ті роки в американському «Гриффітті» Джорджа Лукаса; італійські 1930-ті в «Чайнатауні» Романа Поланскі), у таких роботах ми підходимо до минулого через стилістичну конотацію, передаючи минулість глянцевиими якостями образу, а 1930-ті роки або 1950-ті роки атрибутам моди. Таким чином, «історія естетичних стилів витісняє реальну історію» [25, с.20]. Джеймісон розглядає цю ситуацію як «симптом зменшення нашої історичності, нашої прожитої можливості пережити історію якимось активним чином» [25, с.21]. Третім фактором є, те як постмодерністські історичні романи представляють минуле через поп-образи минулого. Джеймісон дає ідеальний приклад «Регтайма» Е. Л. Докторова: «Цей історичний роман більше не може представляти історичне минуле; він може лише представляти наші ідеї та стереотипи щодо цього минулого (яке тим самим відразу стає поп-історією)» [25, с.25]. У таких творах, за словами Джеймісона, «ми засуджені шукати Історію за допомогою власних поп-образів та симулякрів цієї історії, яка сама залишається назавжди недосяжною» [25, с.25]. Спосіб експериментування постмодерністської літератури знайшов новий поштовх із використанням пародії та пастишу. Хоча пародія імітує манеру, стиль або характеристики певного літературного твору, жанру, автора, та дефлятує оригінал, застосовуючи наслідування до низької або невідповідної теми, пастиш буквально означає поєднування чи «склеювання» разом кількох елементів. Таким чином, пастиш можна розглядати як репрезентацію хаотичного, плюралістичного або інформаційно-насиченого аспекту постмодерного суспільства. Хоча пастиш зазвичай відноситься до змішування жанрів, твір може включати такі елементи, як метафікція та тимчасові спотворення. Томас Пінчон, наприклад, включає в свої романи

елементи детективної фантастики, наукової фантастики та військової фантастики, пісні, посилання на поп-культуру, відому, неясну та вигадану історію, змішану між собою, реальних сучасних та історичних постатей (Міккі Руні та Вернер фон Браун, наприклад), широке розмаїття відомих, незрозумілих та вигаданих культур та концепцій. Джеймісон стверджував, що загальний ефект пародії полягає в тому, щоб викликати насмішку, чи то з симпатією, чи то зі злобою. Для Джеймісона пастиш або чорна пародія є більш значущими для постмодернізму, оскільки фрагментація літератури усунула «саму можливість мовної норми, з точки зору якої можна було б висміяти мови або ідіосинкратичні стилі» [25, с.16]. Якщо немає норми, то те, що він називає сатиричним імпульсом, повинно бути відсутнім, а імітація тексту існувати без необхідного наміру виробляти гумор. Таким чином, пастишу, на думку Джеймісона, бракує прихованого мотиву пародії, який повинен викликати сміх у читача.

Отже, пастиш - це своєрідна перестановка, перемішування загальних та граматичних концептів. Сама по собі наявність пастишу в постмодерністському письмі не є унікальною. «Дитинство» самої форми було позначене низкою пародій - від Семюеля Річардсона до Лоуренса Стерна. І все-таки, як зазначає Джон Барт у своєму есе «Література виснаження» та його продовженні «Література поповнення», у сучасній маніі імперсифікації, безумовно, є щось своєрідне. Перший твір Барта втілює настрій наприкінці 1960-х, коли такі критики, як Сьюзен Зонтаг, були зайняті чутками про смерть роману. Традиційні пристрої художньої літератури здавались заплесканими, не в змозі врахувати складності електронної епохи. Спочатку вважалося, що Барт, наголошуючи на вичерпанні як реалізму, так і модернізму, не тільки приєднався до похоронної процесії роману, але й зголосився стати головним носієм. Однак критики пропустили його твердження про те, що труп можна оживити шляхом зшивання ампутованих кінцівок і цифр у нових перестановках: іншими словами - пастишем. Тож пастиш виникає через розчарування тим, що все було зроблено



раніше. Як зазначає Джеймісон, «сучасні письменники та художники більше не зможуть винаходити нові стилі та світи ... можлива лише обмежена кількість комбінацій; про найунікальніші вже думали» [25, с.17]. Тож замість того, щоб відточувати безпомилковий підпис, як Д. Х. Лоуренс чи Гертруда Штейн, постмодерністські письменники, як правило, виривають із кар'єру літературної історії вже існуючі стилі. Це пояснює, чому багато сучасних романів запозичують безліч різних форм (наприклад: вестерн, науково-фантастика та детектив). Імпульс, що стоїть за цими перехресними речами, скоріше спазматичний, ніж пародійний. Ці жанри надають готові форми, ідеальні для постмодерністського змішування. Вестерн, як зазначає Філіп Френч, є «голодною зозулею цього жанру ... готовою захопити все, що є в повітрі, від злочинності неповнолітніх до екології» [20]. Іншими словами, це вже бастардизована форма. Прикладами постмодерністського вестерну є «Чудовисько яструба» Річарда Браутігана та «Місце мертвих доріг» - Вільяма Берроуза. Наукова фантастика - ще одне популярне джерело постмодерністського пастиша. Деякі критики стверджують, що це природний супутник постмодерністського письма через їх спільні онтологічні заняття. Нарешті, детективний жанр є ще одним кандидатом на пост справжнього супутника постмодернізму. Шукання підказок звертається до письменника-постмодерніста, оскільки він настільки близький до полювання читача за текстовим змістом. Найпопулярнішими постмодерністськими детективними творами є «Ім'я троянди» Умберто Еко, «Нью-Йоркська трилогія» Пола Остера та «Хоксмур» Пітера Акройда.

Тим не менше, не можна уявити, що для неінформованого глядача цього пастишного зображення обкладинка може забезпечити критичну покупку певної постановки категорії. Незалежно від запитань вищезазначеної матриці зображень щодо спроб Джеймісона та інших авторів назвати головну ціль постмодернізму, їх фокус на реакції споживача та на змальовані образу та

пародійного наміру продюсера залишається корисною відправною точкою для роздумів про сучасне представлення естетичних категорій пародії та патишу.

### ***Висновки до розділу II:***

Некласичні форми комічного, починають свою історію, зовсім з нещодавніх часів. Розуміння «іронії» мислителями некласичного періоду, виконує радикальну трансформацію аристотелівського та сократичного концепту, на початку дев'ятнадцятого століття. Тут визначення іронії, розходиться, К'єркегор розуміє її як негативну основу, вкорінену в позитиві: оперативність становить гордість, тоді як марнославство представляє підступну загрозу, що нависає над негативом, який вічно піддає агентство нігілістичній небезпеці заперечення бездії. Але Нокс та Борієв визначають її як щось нейтральне, та вважають, що іронія за своєю суттю не завжди є негативною. Тим більше, вона іноді може бути з грайливим, добрим характером. Гумор в класичній категорії не мав «незалежності» і часто трактувався як щось негативне та табуйоване. Як самостійна форма в некласичній естетиці він повстає відносно нещодавно. Був закріплений та «виправданий» Бергсоном в 1900 році. Автор подає «гумор», як щось невід'ємне в сучасному суспільстві і намагається показати його всебічно. Тут гумор не є табу, а навпаки, знижує емоційні бар'єри та стимулює формування просоціальної поведінки, необхідної для належного процесу спілкування. Велика цінність гумору полягає у використанні його як специфічного інструменту для набуття базових комунікативних компетенцій. Продовжуючи історичний дискурс некласичних форм комічного, ми підходимо до категорії «патиш». Джеймісон у своїй роботі був зацікавлений розумінням естетичних настанов культури постмодерну, а саме стану постмодерності. «Патиш» для нього є новою формою пародії,

своєрідним «міксом» жанрів та світоглядів, загальних та маргінальних концептів. В епоху постмодерну комічне, як і всі жанри, намагалось увібрати у себе все, починаючи від античної сатири, і закінчуючи «к'єркегорівською іронією». Тобто світ втратив межі які були усталені класичними практиками, все стало змішаним та нерозбірливим.

## РОЗДІЛ 3. Сучасні практики комічного

### 3.1. Стендап комедія та її роль в мистецькому просторі сьогодення

У свідомо влаштованих перформансах організатори намагаються зробити шоу, подібне до катастрофи, причому катастрофа, як правило, спричинена діяльністю стихій. Ця подібність особливо стосується ступеня напруженості, що виникає під впливом страху перед несподіваними наслідками. Сюрприз також є природним елементом комедії стендапу, глядачі прибувають із конкретним сподіванням на хороше, смішне, розважальне, але кожна аудиторія різноманітна і реагує по-своєму. Не кожен глядач очікує розваги в будь-якому випадку. Особливістю всіх стендапів був їх розкішний характер. Видовище стало розкішю, характерною для західної культури сучасних суспільств. Стендап-комедія є частиною цього, хоча вона може певною мірою впливати на цінності соціальних груп. Переоцінка ролей комедії, включаючи стендап, які перебільшують важливість комедії, майже усіма зацікавленими дослідниками та коміками, а також класиками антропології (М. Дуглас) надихає певний напрям у західній культурі (науковій, художній, і соціальній), а не фактичний статус та роль стендап-комедії у колективному житті людини. Існує два типи вистав, які перетинаються між собою: 1) видовища, у яких важливий результат, наприклад, спортивні змагання, і 2) видовища, в яких хід подій визначає цінність. Останній тип видовища підлягає вироку громадськості, а не групи суддів, і має форму тлумачення, а не чіткого судження. Таким чином виникає впорядкування типів вистав, починаючи від тих, в яких переважає судження, до тих, в яких інтерпретація аудиторії є визначальною. З одного боку, після виходу зі стендап-шоу можна було побачити коментарі на кшталт «цей хлопець був найсмішнішим», рішення, відповідне першому типу, але з іншого боку, ми маємо справу з чіткою ситуаційною особливістю того, хто нас радує або ображає, або змушує сміятися. Особливо гарно це діє, коли комік посилається на власний досвід, знайомства або приклади з власного життя. Коміки часто неодноразово роблять це, створюючи враження знайомства з глядачами, що

необхідно для базової взаємодії, але в той же час проводить щільну межу між собою і персонажем, якого вони створюють на сцені. Принцип неідентичності є основним критерієм театральних вистав, де ми схвалюємо актора, який виконує «онтологічну акробатику», як це ілюструє цитата, «я нібито датський принц, але нібито ні» [35, с.69]. У стендап-комедії ми маємо справу з дуже гнучким процесом цієї самої акробатики. Від представлені особистої ідентичності коміка (часто перебільшеної), через анімоване посередництво (коли комік грає когось іншого, двох або більше персонажів), до повної неідентичності, ми маємо справу зі створенням, в очах глядача - автономного персонажа за зразком театального. Всі варіанти акробатики можливі навіть під час одного виступу. Враховуючи такий ступінь «гнучкості», стендап-комедія є однією з найбагатших форм вистав, що зустрічаються в західній культурі. Стендап-комедія, завдяки цій гнучкості коміка, особливо вписується в дві форми «системи S» Рашевського: «відкриту діяльність - коли видовище готується за передбачуваною участю аудиторії і, здається, закритою діяльність - тоді, коли четверту стіну театальної ілюзії влаштовують організатори, які очікують, щоб глядачі визнали це. Обидві системи в різних конфігураціях досягають різних цілей. По-перше, ці системи встановлюють і розвивають нитку взаємодії, по-друге, ці системи намагаються досягти мети, яка присвоєна соціальному статусу ризикуючого, а згодом полягає в викликанні захоплення» [35, с.39] через здатність створювати напругу. Щодо останнього, то в комедії стендапу це виражається (або випускається) через сміх. Ризик, на який йде комік, звісно не смертельний, але він піддає себе глузуванню, глумленню, а іноді і люті, особливо часто висміянюванням.

Далі ми розглянемо ще одну культурну сферу, яка визначала розвиток стендап-комедії. Це явище концептуального домінування комедії над трагедією. Один з доповідачів Берлінського симпозіуму 2014 року «Філософія виконавства та майбутнє жанру» мав на меті довести перевагу молодіжних розваг у формі перформативного експерименту. Основним аргументом вважалася перевага

дистанції та жарту над ставленням до цілковитої відданості, яка була визначальною для театру та робіт його творця. Дослідження та досвід глядачів у Празі (листопад 2014 р.) підтвердили соціальне визнання та прийняття у багатьох європейських колах ідеї переваги жанрів комедії над трагічними. Завдяки соціально-політичним та культурним процесам, що відбувалися в Європі в останні десятиліття, стається перевага комедії над трагедією. У мистецтві це набуло форми абсурду та гротескових художніх формул, що стосуються незрозумілої «людської таємниці» (Г. Марсель). Примат статусу комедії над трагедією також можна пояснити пануванням німецької філософії в Європі та ідеалістичної філософії Гегеля зокрема. З Гегеля виник культ ідеї прогресу як етапів розвитку духу, що долають попередні етапи. Гегель уявляв культуру як етап розвитку самореалізуючого духу, який руйнує попередню форму: «Отже, тут ми маємо Духа цього реального світу культури, Духа, який усвідомлює себе у своїй істині та у своєму понятті...Саме ця абсолютна і загальна інверсія і відчуження фактичного світу і мислення; це чиста культура. У цьому світі дізнаються, що ні актуальність влади, ні багатства, ні їх конкретні поняття, «добре» і «погане», або свідомість «доброго» і «поганого» (благородна і неблагоннадійна свідомість) не мають правди; навпаки, всі ці моменти перевертаються, один змінюється іншим, і кожен протилежний собі» [21, с.316]. Однак для Гегеля, як і для Арістотеля (Поетика), справжня комедія: «не висміювання того, що було по-справжньому моральним у житті афінян, або їх справжньої філософії, справжньої релігійної віри та серйозного мистецтва» [21, с.1202]. Комедія була підпорядкована раціональним соціальним благам, і творці комедії мали поважати цей підхід мистецтва. Однак Гегель приписував самосвідомість реальній силі, «самосвідомість є і знає, що вона є справжньою силою цих сфер» [21, с.300], і вважав, що форми вираження були ієрархізовані відповідно до їх діалектичного рівня самосвідомості. Діалектика протилежностей та ідея «Справжньої сили самосвідомості» суттєво вплинули на мислення та повсякденне життя західного світу. Наслідки цього були

особливо вражаючими у вимірах раціоналістичної філософії, західної політики, соціальних рухів і навіть у «сприйнятті реальності західними суспільствами» [26, с.220]. Гегель осмислював прогрес від трагедії до комедії як розчинення форми трагедії: «У трагедії люди знищують себе через однобічність їх твердої волі та характеру, або вони мусять смиренно прийняти те, проти чого йшли. У комедії перед нашим спогляданням виникає сміх, у якому герої розчиняють все, включаючи їх самих, перемогу власної суб'єктивної особистості, яка, проте, зберігає впевненість у собі. Отже, загальним підґрунтям для комедії є світ, в якому людина як суб'єкт чи людина повністю себе освоїла тим, що вважається для неї інакшеб суттю того, що вона хоче і досягає. Світ, цілі якого, таким чином, є саморуйнівними, оскільки вони є несуттєвими» [21, с.602]. Вплив філософії Гегеля був настільки сильним і широким у різних сферах західної культури, що думка Гегеля також вплинула на революційну ідеологію прогресу, включаючи політичну та художню ідеологію. Видовища, згадані на початку цього розділу, які аргументують перевагу жанрів комедії над трагічними, а також ідею неминучості революційного прогресу, є частиною постгегелівської традиції, що прокладає шлях, для розвитку стендап-комедії. Стендап - це нешкідлива та весела форма вираження самосвідомості.

### **3.2 Політична сатира в контексті сучасної культури**

Коли вчені обговорюють зміст сучасного політичного гумору, вони, як правило, посилаються на набір текстів, починаючи від політичних жартів «гумористів вечірніх шоу» (Late Night Show), таких як Стівен Колберт, Джиммі Феллон і Джиммі Каймел, політичних пародій в Інтернеті, грайливої культурної критики у мультсеріалі «Сімпсони», та до довших іронічних або сатиричних фрагментів, таких як Джон Стюарт, Тревор Ноа та Джон Олівер. Ранні дослідження змісту монологів вечірніх комедійних шоу припустили, «що їх політичні жарти, як правило, зосереджувались на виконавчій владі і були майже «позбавленими» політичного змісту, натомість концентрувались на

особистостях та слабких сторонах окремих політиків» [33, с.118]. Нещодавні дослідження щодо змісту телевізійного політичного гумору, ускладнюють ці початкові спостереження. Наприклад, теми, що входять до змісту «Щоденного шоу» (The daily show), часто більш орієнтовані на проблеми, ніж теми Лено або Леттермана [32]. Інші вчені виявили порівняльний розгляд суттєвих питань у змісті «Щоденного шоу» та мережевих ефірів новин за той самий період часу. [19, с.213] Ці конкуруючі висновки відображають мінливий політичний ландшафт, але також необхідність розуміння того, про що йдеться, коли ми говоримо про категорії «політичного гумору». «Політичний гумор» - це загальний термін, який охоплює будь-який жартівливий текст, що стосується політичних питань, людей, подій, процесів чи інституцій. У межах цієї широкої категорії політична сатира займає особливу роль. На думку Джорджа Теста, «політична сатира грайлива і покликана викликати сміх, одночасно висуваючи рішення» [39]. Саме ця функція вибору судження відокремлює сатиру від ширших понять політичного гумору. Жарти та тексти, які розглядають політичні теми поводять себе доволі вільно, але відмова від висловлення критики інституцій, політики чи суспільних норм, робить їх вже не сатиричними. Сатира, натомість ставить під сумнів існуючий політичний чи соціальний порядок, як правило, зіставляючи існуючу недосконалу реальність із баченнями того, що могло б чи має бути. Отже, хоча сатира може бути примхливою і навіть агресивною в тенорі, основна передумова сатиричного тексту часто буває оптимістичною, оскільки це свідчить про те, що ми заслуговуємо на краще. За словами Блума і Блума, «Сатирик, який вміло виконує своє завдання, дає читачеві подвійну винагороду: задоволення від естетичного досвіду в поєднанні з розумною надією на те, що стабільний політичний порядок може бути досягнутим» [14, с.38].

Беручи пародичні практики в політичному гуморі, ми згадуємо із минулих розділів, що вона часто перетинається із сатирою, спирається на попереднє знання аудиторією оригінального тексту чи концепції, перебільшуючи її



найбільш звичні аспекти. Прикладом пародії є карикатури або візуальні перебільшення найбільш ідентифікованих характеристик відомого політика. Інші приклади включають уособлення політичних діячів, а також програми та тексти, які перебільшено (або іронічно) імітують політичну концепцію, подію чи жанр. Наприклад, «Звіт Колберта» зі Стівеном Колбертом «являє собою пародію, оскільки структура його макетної програми кабельних новин та сама персона засновані на Біллі О'Рейлі «Зона без обертів» з Fox News» [13]. Хоча пародії не завжди сатиричні, вони часто можуть бути такими. Дружні політичні імітації, такі як Річ Літл у 1970-х та 1980-х, пропонують фізичні та словесні перебільшення без висловлення судження. Інші пародії, такі як програма «Суботнього вечора» (Saturday Night Live) Тіни Фей, де вона в прямому ефірі грала кандидата на пост віце-президенти Сару Пейлін, становлять політичну сатиру. Уособлення Фейн не тільки перебільшило народний акцент і дивний вигляд губернатора Аляски, але й критикувало її консервативні позиції, висловлюючись на кшталт: «Я думаю, що глобальне потепління - це просто Бог, який нас ближче обіймає» [17].

Окрім сатири та пародії, також важливо враховувати роль, яку відіграє іронія в політичному контексті. Іронія присутня тоді, коли текст виявляє розрив між викладеним та тим, що мається на увазі. Знову повертаючись до Бергсона, ми знаходимо цікаве визначення: «Іноді, прикидаючись, говорять про належне як про вже наявне в дійсності: в цьому полягає іронія» [4, с.81]. Як відомо, іронія - поширений риторичний інструмент сатирика. Подібно до того, як сатиричні тексти представляють критику хвороб суспільства через жартівливу призму, іронія пропонує корисний механізм, щоб грайливо викрити розрив між тим, як є і як має бути. Наприклад, «Скромна пропозиція» Джонатана Свіфта пропонує детальний план виправлення економічних та соціальних проблем Ірландії шляхом годування бідних недоїдаючих дітей, вищим класом Ірландії. Текст є і іронічним, оскільки Свіфт, безумовно, висловлює не те, що він думає, і сатиричний, оскільки акт розуміння тексту вимагає від читача сумнівів у

безпристрасній раціональній перспективі, що лежить в основі його економічного аргументу. Подібним чином, «Звіт Колберта» є складним прикладом сатиричної іронії. Характер Колберта заперечує ліберальну політику під виглядом погано обізнаного правого мудреця, котрий не дозволяє фактам заважати істині. Ця грайлива інверсія дійсності (справжній Колберт вважає протилежне тому, що він заявляє в шоу) змушує глядачів бачити консервативні аргументи, висловлені його персонажем, як короткозорі та неінформовані в кращому випадку або лицемірні та зловісні в гіршому. Також повертаючись до класичних авторів, ми знаходимо кілька додаткових підходів до категоризації політичного гумору, які допомагають зрозуміти його багатий зміст. Римські сатирики Горацій та Ювенал кодифікували два широкі підходи політичної сатири: гораційська сатира була легкою і грайливою, а ювеналійська сатира артикулювала обурення та песимізм щодо зла суспільства через сарказм та іронію. «Ці категорії продовжують інформувати, як дослідники політичної комунікації думають про зміст та вплив політичного гумору» [10, с.187]. Інтегруючи більш узагальнений словниковий запас у вивчення політичного гумору, типологія Палеца розглядає його як функцію чотирьох елементів: цілі, спрямованості, прийнятності та подання. Разом ці виміри визначають, наскільки жартівливий політичний текст посідає широкий діапазон, починаючи від «підтримуючих» існуючий політичний порядок і закінчуючи «підривноками» такого порядку [34, с.483-493].

В даний час вплив політичного гумору на знання, позиції та поведінку до кінця не зрозумілий. Повідомлення про те, що гумор порушує перевірку аргументів, але не обов'язково призводить до зміни ставлення, свідчать про те, що будь-який механізм порушення контраргументів, який діє в гуморі, може призупинити й інші форми обробки. «Обмежені можливості гумору сприяти пригадуванню детальної інформації, незважаючи на його позитивний вплив на розпізнавання конструкцій» [24, с.402] та загальні враження від політичних конструкцій, ілюструє подібне явище. Можливо, політичний гумор активізує

мережу інтернет, а не обробку, засновану на пам'яті, «роблячи його придатним для формування вражень та евристичної оцінки, але не для центральної обробки повідомлень чи отримання детальної інформації» [12, с.173].

Оскільки розуміння та значення політичного гумору залежать від когнітивного внеску аудиторії, майбутні роботи щодо впливу політичного гумору повинні пов'язати детальний аналіз гумористичних текстів із характеристиками аудиторії, психологією та мотивацією. Зокрема, слід розробити механізми ефектів, які підкреслюють важливість структурних елементів жартівливих текстів та особливості аудиторії на індивідуальному рівні. По-перше, це мають бути структурні елементи жартівливого тексту. Оскільки жартівливі тексти є неповними, поки аудиторія їх не узгодить, характер невідповідності допомагає визначити, який внесок зробить слухач, а отже, що в кінцевому підсумку означатиме цей текст. У випадку жартів, що орієнтуються на атаку політика, невідповідність може бути просто каламбуром чи грою слів, які несподівано підкреслюють фізичні або особисті недоліки кандидата. У випадку сатиричної іронії невідповідність представляється розривом між тим, що сказано, і тим, що мається на увазі - або тим, що є реальністю і якою вона повинна бути. Щоб краще зрозуміти потенційну силу гумору яку формує аудиторія, дослідники повинні розібрати ці невідповідності, що лежать в основі, і пов'язати їх із когнітивним внеском, зробленим для їх узгодження.

По-друге, подальшої розробки потребують характеристики на індивідуальному рівні. Коли подається невідповідність, аудиторія бере на себе конструювання значення тексту. Когнітивний внесок слухача залежить від того, що він «вносить за стіл»: політичні знання, політичні переконання чи ідеологію (вибіркове сприйняття), а також психологічні характеристики та мотивацію перегляду. Власна орієнтація глядачів на такі програми (чи вважають вони їх простою розвагою, або вважають, що вони містять якийсь інформаційний контент?), формує ступінь і характер розумових зусиль, які приділять обробці

таких програм, отже, буде засобом впливу. Подальші дослідження потребують інтеграції підходів до використання та дослідження ефектів політичного гумору. Розуміючи, чому люди споживають політичний гумор, ми можемо краще охопити різні когнітивні процеси, що лежать в основі різних поглядів.

Для визначення деяких основних питань щодо ролі політичного гумору в демократичному суспільстві дослідникам, можливо, доведеться переглянути дисципліну та метод. Незалежно від того, є політична сатира доброю чи поганою для демократії, її сутність надзвичайно складно дослідити за допомогою емпіричних досліджень. Наприклад, введення в дію політичного цинізму з трьома елементами, призначеними для вимірювання довіри до влади, може недостатньо врахувати значення сучасної політичної сатири. Якщо глядачі відійдуть від Стюарта чи Колберта, які критично кидають виклик сучасній системі, до прагнення чогось кращого, можливо якісні методи (фокус-групи, інтерв'ю у довгій формі, етнографії чи аналіз тексту) допоможуть нам краще зрозуміти ці складні процеси. «Гуманістичні дослідження політичного гумору сприяли багатому теоретичному та історичному розумінню підходу, який застосовували вчені через епістемологічні межі» [23, с.484]. «Якісні та культурні дослідження свідчать про те, що колись існуючого суворого розмежування між розвагами та новинами більше не існує» [41], і що вчені повинні досліджувати політичний гумор не як альтернативу політичній інформації, а як альтернативну форму політичної інформації. Робота Байма підкреслює, як політичний гумор кидає виклик думці про те, що такі журналістські практики, як об'єктивність та сенсаційність, необхідні або корисні для суспільства. Праці Джонса та Ван Зонена припускають, що, звертаючись до політичних тем поза традиційною елітарною моделлю політичного дискурсу, політичний гумор може залучити більше людей до бесіди. Оскільки політичні коміки використовують успіхи цифрових технологій для перекладу своїх повідомлень на різні платформи та жанри, науковці виграють від інтеграції якісних та кількісних підходів до вивчення цих явищ.

Байм і Шах, наприклад, відстежували потік і контекст цифрових сегментів «Звіту Колберта» в Інтернеті. Їхня робота ілюструє, як активісти та організації переробляють відповідні кліпи, щоб допомогти досягти інформаційних цілей, спрямованих на побудову громади та обговорення. Такі інноваційні підходи сприятимуть розумінню нових феноменів політичного гумору. Наприклад, у жовтні 2010 року Стюарт та Колберт мобілізували людей з усієї країни, для поїздки до Вашингтона, округ Колумбія, щоб грайливо повернути цивілізованість політичному дискурсу. Завдяки соціальним мережам та широким виступам у ЗМІ ведучі шоу зібрали натовп з понад двохсот тисяч людей. Мітинг, як поєднання музичного фестивалю, естрадного шоу та політичних коментарів - заплутав журналістів та політиків, які намагалися осмислити подію.

### ***Висновки до розділу III:***

Численні приклади форм комічного, таких як сатира та іронія, які значно прогресували під час сьогоднішньої падемії, є присутніми в вищеописаних сміхових практиках комічного, та підкреслюють необхідність дослідників працювати над методологічними та гносеологічними традиціями, щоб зрозуміти, чому це все настільки набирає своїх обертів. Коміки та політичні гумористи зараз не просто коментують навколишнє середовище, вони допомагають в його формуванні. Чисельні приклади «тік-токів» та відеороликів про пандемію, та буття під час неї, стали настільки поширеними, що вже майже всі верстви населення, спокійно сприймають жарти про соціальну дистанцію, або носіння маски. Адже тут грає компонент підбудови комічного до реальності. Більшість впізнає в героях відео, себе, або своїх друзів. Стендап-комедія, так як і політична сатира, відіграють реалізацію найвизначніших рис навколишнього середовища, та можуть розумітися, як реакція суспільства на ситуацію навколо, індикатор колективного життя. Ці

вияви форм комічного доволі гарно відображають особливості західного світу, до яких належать індивідуалізм та неолібералізм, а точніше «масовий індивідуалізм», що є ідеологією прогресу, який досягає індивідуальних цілей будь-якою ціною, що у випадку стендапу означає - викликати сміх, а в разі політичної сатири - спровокувати зміни.

## ВИСНОВКИ

Форми категорії комічного покладають на себе важливий соціальний і навіть політичний обов'язок: завдяки сатирі, іронії, пародії та гумору ми можемо прийти до нових поглядів, побачити речі в іншому світлі та навчитися розглядати їх у перспективі. «Кожен жарт - це крихітна революція», - зазначив Джордж Оруелл, демонструючи руйнівний елемент категорії комічного. Тож не дивно, що сміхові практики комічного, часто заборонені в репресивних режимах. Серед багатьох ортодоксальних та пуританських релігійних груп слід уникати гумору та сміху будь-якою ціною, у Китаї заборонили мем з Вінні-Пухом, який нібито нагадував президента Сі. Повертаючись до політичної ролі категорії комічного, можна взяти за приклад ультраправі форуми, де люди розгортають меми, щоб протистояти лівим, оскільки вважається, що «політична коректність» забрала все задоволення і зробила багато тем неможливими для обговорення. Це свідчить про те, що категорія комічного має не лише соціальні та політичні аспекти, а й моральні.

У даній роботі ми встановили, що головним критерієм естетичності комічного є індикуваний його практиками емоційно-естетичний ефект. Не слід також забувати, про швидкоплинність сучасного світу та потребу категорії комічного у пристосуванні до ситуації, адже без ситуації - немає комічного. Основними характеристиками категорії комічного в некласичній естетиці можна вважати сукупністю особливостей людини, ситуації, події, предмета, що викликають емоції, або несуть в собі сутор моралізаторський ефект. Тобто ключовим тут є принцип «стимула» та його дії, на зовнішній світ. Комічне - це щось, що належить об'єкту, це його особливість, або що належне спостерігачеві чи творцю і є властивістю людської природи.

Також важливою є практика комічного, така як «мем». «Мем» став цифровим носієм інформації, дозволяючим швидко поширювати повідомлення серед великих груп людей, і тому з цієї причини активно використовується як

інструмент ведення агітації. Використання мему має здебільшого іронічний і сатиричний характер, він є посудиною для жартів на делікатні теми, що, як правило, не є допустимими у нинішньому кліматі «політичної коректності». Це також виражається у «метамодерному» комедійному серіалі, в якому - незважаючи на наявність іронії та сарказму - щирі почуття та розвиток характерів є головним центром, наприклад, у пошуку дружби та спільності («Громада», «Скраби»), пошук рівноваги та сенсу в сучасному повсякденному житті («Сучасна сім'я», «Офіс»), дослідження екзистенціальних питань («Майстер нічого», «Луї»). Глядачі активно втягуються в емоційний розвиток персонажів, а також демонструють їх вади, наприклад їх сумніви, страхи, упередження.

Ці дивні для більшості людей речі стаються, як наслідок постмодернізму, так як наша культура за останні десятиліття наситилася «пародією», «сатирою», «сарказмом» та «іронією». Наївні та оптимістичні пошуки колективної істини та прогресу поступилися місцем думці, що з усього можна і потрібно сміятися. У відповідь на цей «паратаксис» і деконструкцію постмодернізму, яка в кінцевому підсумку залишає нас з порожніми руками, метамодерн намагається встановити синтез між постмодернізмом і модернізмом, постійно коливаючись між сучасним, щирим, наївними та позитивними пошуками істини, краси, добра і значення, і постмодерністським скептицизмом та перспективізмом. Можливо це стало фундацією нової категорії комічного, назву та визначання якій ще не було дано. Подальше вивчення та дослідження даної проблематики має велику цінність для сучасного суспільства, адже становить частину його буття, та майбутнього людства зокрема.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Никомахова этика. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1997. 384 с.
2. Аристофан. Комедии в двух томах. Москва: Искусство, 1983. 440 с.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва, 1995. 704 с.
4. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992. 128 с.
5. Декарт Р. Сочинения в 2 томах. Москва: Мысль, 1989. 654 с.
6. Кьеркегор С. О понятии иронии. Москва: Республика, 1993. 664 с.
7. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва: Лабиринт, 2002. 192 с.
8. Платон. Держава. Київ: Основи, 2000. 344 с.
9. Чернышевский Н. Статьи по эстетике. Москва, 1938. 534 с.
10. Adding nuance to the study of political humor effects: A study of Juvenalian satire versus Horatian satire. / Holbert R. L. and others. *American Behavioral Scientist*. 2011. 211 p.
11. Aristophanes. Aristophanes: Acharnians, Knights. Cambridge and London: Harvard University Press, 1998. 416 p.
12. Baum M. A. Soft news and political knowledge: Evidence of absence or absence of evidence? *Political Communication*, 2003. 190 p.
13. Baym G. From Cronkite to Colbert: The evolution of broadcast news. Boulder state Colorado: Paradigm, 2009. 204 p.
14. Bloom E., Bloom L. Satire's persuasive voice. Ithaca, state New York: Cornell University Press, 1979. 305 p.
15. Dziemidok B. O głównych formach komizmu. Lublin: Muzeum Historii Polski, 1961. 90 p.

16. Elliott, Robert C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960. 300 p.
17. Fey T. Poehler address the SNL nation. 2008. [URL:https://madison.com/sarah-palin-and-hillary-address-the-nation---s/video\\_2a1a27fc-a165-5b02-8cdb-e04ee799a721.html](https://madison.com/sarah-palin-and-hillary-address-the-nation---s/video_2a1a27fc-a165-5b02-8cdb-e04ee799a721.html)
18. Foley, Helene P. *Tragedy and Politics in Aristophanes Acharnians*. *Journal of Hellenic Studies*. 1988. №108. 47 p.
19. Fox J., Koloen, G., Sahin V. No joke: A comparison of substance in The Daily Show with Jon Stewart and broadcast network television coverage of the 2004 presidential election campaign. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 2007. 227 p.
20. French P. [URL:https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/western-s-by-philip-french-752318.html](https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/western-s-by-philip-french-752318.html)
21. Hegel G.W.F. 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 630 p.
22. Hegel G.W.F. *Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1975. 640 p.
23. Holbert R. L., Young D. G. Exploring relations between political entertainment media and traditional political communication information outlets: a research agenda. *Media Effects/Media Psychology*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. pp.484-504.
24. Hollander B. Late-night learning: Do entertainment programs increase political campaign knowledge for young viewers? *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 2005. №49. 408 p.
25. Jameson F. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham North Carolina: Duke University Press, 1991. 460 p.
26. Kawalec A. *Performative Rhythm of Comedy: Beelzebub Sonata of Stanisław Ignacy Witkiewicz and the Final of Dialectic Process*. *Witkacy. Logos and the Elements*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. 250 p.

27. Kierkegaard S. *The Concept of Irony*. New York, 1965. 664 p.
28. Knox N. *Irony in The Dictionary of the History of Ideas*. New York: Scribner's, 1973. 634 p.
29. Knox N. *The Word and Its Context*. Durham, 1961. 257 p.
30. MacDowell D. *Aristophanes and Athens: an introduction to the plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 376 p.
31. Muecke D. *Irony and the Ironic*. Routledge, 2017. 128 p.
32. National Annenberg Election Survey. *Daily Show viewers knowledgeable about presidential campaign*. September 21, 2014. URL:<http://www.naes04.org>
33. Niven D., Lichter S. R., Amundson, D. *The political content of late-night comedy*. *Harvard International Journal of Press/Politics*. 2003. 140 p.
34. Paletz D. L. *Political humor and authority*. *International Political Science Review*. 1990. 503 p.
35. Raszewski Z. *Teatr w świecie widowisk: dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1991. 261 p.
36. Sandys, Edwin J. *The Rhetoric of Aristotle*. The University Press, 1909. 332 p.
37. Sifakis G. *Parabasis and Animal Choruses*. London: Athlone, 1971. 150 p.
38. Swabey M. *Comic Laughter: a philosophical essay*. Archon Books, 1970. 251 p.
39. Test. G. *Satire: Spirit and art*. Tampa: University of South Florida Press, 1991. 300 p.
40. Vasiliou. *Conditional Irony in the Socratic Dialogues*. *Classical Quarterly*. 1998. №35. 472 p.
41. Williams B. A., Carpini D. *Heeeeeeeeeeeere's democracy!* *The Chronicle of Higher Education*. 1991. April 19. 20 p.

42. Wolfsdorf D. Socrates Pursuit of Definitions. *Phronesis*. 2003. №48. 320 p.