

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П.ДРАГОМАНОВА**

На правах рукопису

ГЕЙКО СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА

УДК 130(091)473./ 316.286:

**ІРОНІЯ ЯК КУЛЬТУРНА УНІВЕРСАЛІЯ:
ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ**

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент
Чекаль Леонід Андрійович

Київ – 2007

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ „ІРОНІЯ”	12
1.1. Висновки	48
Розділ 2. ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ СТАНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ „ІРОНІЯ” В КЛАСИЧНОМУ СТИЛІ КУЛЬТУРИ	50
2.1. Обумовленість іронічного дискурсу історичними формами логоцентризму	50
2.2. Романтична трансформація іронії: принципи переосмислення та орієнтири формування	79
2.3. Висновки	115
Розділ 3. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ВИЗНАЧЕНІСТЬ ІРОНІЇ У СУЧАСНІЙ ФІЛОСОФІЇ	117
3.1. Філософський зміст іронії в модерністських концепціях	117
3.2. Постмодерністські конотації іронії	141
3.3. Висновки	159
Висновки	161
Список використаних джерел	169

ВСТУП

Актуальність філософського вивчення поняття „іронія” обумовлена трансформацією культурної парадигми, що відбувається на зламі тисячоліть. Проблема розуміння нового культурологічного змісту зумовлює переосмислення вихідних універсалій культури, які концентруються в теоретико-раціоналістичних схемах її осягнення. Центральні філософські категорії відкривають по новому ракурси соціокультурного буття людини і привертають увагу дослідників до понять, які раніше займали маргінальне положення у класичній філософії. Отже, поняття „іронія”, потребує ретельного вивчення в контексті сучасної трансформації парадигм культури.

Поняття „іронія” існує в різних філософських контекстах (починаючи від Сократа, Арістотеля і до Постмодернізму), але немає наскрізної історії його вивчення. Кожна епоха привносила свої нюанси в зміст цієї універсалії, але в жодній системі категорій воно не могло претендувати на провідну роль. Тому остаточного визначення це поняття не набуло в жодній з філософських систем, а перспективи його розвитку та вивчення залишаються відкритими. Кожен історичний стиль філософування визначав власну предметну сферу у безвідносності до іронічної свідомості, але остання як методологічна настанова, як спосіб рефлексії та саморефлексії завжди була присутня в горизонті філософської думки.

Все зазначене вище зумовлює опосередкованість характеру поняття „іронія” та його відкритість щодо суміжних понять, а також забезпечує тривалість інтеграції даного поняття в єдиний філософський контекст. Отже, можна визначити іронію як предикат певної філософської концепції, її зміст розкривається лише в динаміці історико-філософських стилів.

Аналіз іронії як філософського поняття дає змогу органічно поєднати історико-філософський матеріал з новим теоретичним доробком сучасної вітчизняної й західноєвропейської науки, ввести у широкий науковий ужиток ще неопрацьовані українськими філософами джерела. Дана тема постає на межі філософії культури, філософської антропології, історії філософії, онтології та

гносеології, даючи можливість у новому ракурсі розглядати історико-філософську проблематику крізь призму актуальних сьогодні питань та завдань соціокультурного буття.

Не дивлячись на те, що іронічні ремінісценції присутні у багатьох філософських теоріях, концептуальні підходи до розробки цього поняття не набули всебічного філософського обґрунтування та теоретичного узагальнення. Окремі положення про іронічне мали різні витoki та змістове наповнення, залежно від історико-філософського контексту.

Раціоналістичні підходи припускають можливість виявлення іронії в формі сократичного стилю мислення як імітації незнання заради досягнення знання. Контрарна стратегія її розуміння як суб'єктивної форми свободи закладається в межах романтичного проекту. Вектори дослідження у даній опозиції задають роботи Платона, Арістотеля, Теофраста, Цицерона, А. Шефтсбері, а також К. Зольгера, Л. Тіка, Ф. Шлегеля. Іронічний дискурс пронизує праці Ф. Вольтера, Д. Дідро, Н. Кузанського, К. Гельвеція, Е. Ротердамського. Особливої уваги заслуговує раціоналістична та екзистенціальна критика романтичної іронії Г. Гегеля та С. К'єркегора. Ґрунтовний аналіз першої подала російська дослідниця Р. Габітова, яка підкреслила діалектичний характер іронії, а вивченню „екзистенціальної іронії” С. К'єркегора присвячені праці П. Гайденоко та Т. Гайдукової. Осягнення специфіки поняття „іронія” в різних історико-культурних контекстах простежується у працях В. Асмуса, Н. Берковського, В. Віндельбанда, А. Гулиги, О. Лосева, В. Півоева, В. Пігулевського, А. Соловйова, Ф. Степуна, В. Шестакова.

Проблематизація іронії у філософській думці відбувається за умов подолання класичного ідеалу раціональності (М. Мамардашвілі). Відповідну роль тут відіграє критика раціоналістично налаштованої філософії, що представлено у працях Т. Адорно, К. Поппера, М. Хоркхаймера. У модерністських маніфестаціях розриву з традиційним і класичним іронія стає засобом руйнування сталих метафізичних систем, знярядям, яке має не

рефлексивний, а естетичний характер. Некласичне визначення іронії у філософії Модернізму формується завдяки роботам Л. Вітгенштайна, Ф. Ніцше, Х. Ортеги-і-Гассета, який розглядає її у світлі усвідомлення процесу дегуманізації мистецтва, та Т. Манна з його „епічним” варіантом іронії.

У постмодерністському стилі філософування іронія стає фундаментальною універсалиєю, яка структурує соціокультурний ландшафт і екстраполює свої властивості на інші форми культури. У західній літературі ці контури представлені низкою концепцій: „іронічний код” Р. Барта, „пастиш як біла іронія” Ф. Джеймісона, „ліберальний іронізм” Р. Рорті, „іронія – метамовна гра” У. Еко. Висвітлення постмодерністського змісту іронії знаходимо також у працях М. Бланшо, Ж. Бодрійара, І. Гассана, Ж. Дельоза, Ж. Дерідда, Ч. Дженкса, Ж.-Ф. Ліотара.

Тема іронії розглядається у контексті зміни культурної парадигми такими філософами ХХ століття як В. Бен’ямін, А. Гуревич, Ю. Лотман, М. Фуко. Ці дослідники з різних позицій фіксують трансформацію іронічної схеми в залежності від певного історичного типу культури.

Визнання ролі іронії у формуванні філософії історії простежується у творчості Дж. Віко, Г. Гегеля, К. Маркса.

Природу розуміння іронії та її зв’язок з такими проблемами сучасної філософії як мова, гра, традиція, нарративність, карнавал розширюють праці М. Бахтіна, Й. Гейзінги, Г. Гадамера, П. Рікьора, Е. Фінка.

Естетичний вимір іронії та її зв’язок з іншими категоріями естетики розкривається у роботах Ю. Борєва, В. Ванслова, В. Проппа, І. Славова, Е. Яковлєва.

Філософські класифікації різновидів іронії створювалися І. Пасі, В. Півоевим, О. Потебнею, Р. Янке.

Дослідження поняття „іронія” порушує чимало суміжних проблем, що формують певне методологічне поле, спираючись на яке можна глибше осягнути її філософсько-культурологічний зміст. До таких проблем належать загальнотеоретичні питання філософії та антропології: раціональність, символ, культура, рефлексивність, цінності культури тощо. У теоретичному осмисленні

цих проблем автор спирався переважно на праці українських дослідників: І. Бичка, О. Калити, С. Кримського, О. Соболя, Н. Хамітова, В. Шинкарука. Особливий інтерес становлять роботи В. Лук'янця, де розглядається постмодерністський зміст досліджуваного поняття.

Аналіз ступеня наукової розробки теми підводить до висновку, що попри існування значного масиву літератури, в якій більшою чи меншою мірою висвітлюються різні аспекти обраної для дослідження проблеми, все ж стан її наукового осмислення не можна визначити достатнім. І не лише тому, що поняття „іронія” не було у вітчизняній теоретичній думці окремим предметом вивчення, а й через те, що ряд вузлових моментів осмислюваного феномена залишається поза увагою дослідників. На подолання цих недоліків і спрямована, певною мірою, реферована дисертація.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано в межах науково-дослідницької програми „Соціально-економічний вимір села в реформаційний період: світоглядні аспекти та прогностичні тенденції” Науково-навчального Центру соціально-гуманітарних наук Національного аграрного університету (державний реєстраційний номер 0102U005706). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради природничо-гуманітарного навчально-наукового інституту Національного аграрного університету (протокол № 9 від 26.04. 2005р.).

Мета дисертаційного дослідження полягає у відтворенні філософської ретроспективи становлення поняття „іронії” як культурної універсалії та його системному аналізі, визначенні його філософського змісту у динаміці культурних парадигм.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність розв'язання таких взаємопов'язаних **завдань**:

- з'ясувати філософські трансформації змісту поняття „іронія” та його співвідношення з суміжними поняттями, встановити фундаментальні ознаки іронічного дискурсу;
- здійснити експлікацію поняття „іронія” в контексті логоцентричного дискурсу;

- провести аналіз романтичної ревізії змісту поняття „іронія”;
- аргументувати значення раціоналістичної та екзистенціальної критики для подальшого становлення філософського змісту культурної універсалії;
- обґрунтувати закономірність виникнення модерністського іронізму у процесі заперечення класичного ідеалу раціональності;
- простежити релятивістський вплив постмодерністської культури на проблему філософського розуміння іронії.

Об’єктом дослідження є сукупність філософських теорій, які розглядають поняття „іронія” та модифікації його соціокультурного змісту в різних історичних контекстах.

Предметом дослідження виступає аналіз евристичних можливостей філософського розуміння іронії як культурної універсалії – її сутності, специфіки та світоглядного впливу на формування соціокультурного процесу.

Методи дослідження. Складна багаторівнева природа об’єкта дисертаційного дослідження обумовила застосування комплексного підходу. Методологічною основою дисертації виступає порівняльно-історичний метод дослідження. Завдяки йому стало можливим розглянути еволюцію ідей і теорій з урахуванням конкретно-історичних умов їх виникнення та розвитку. Принцип наукової об’єктивності і всебічності потребує використання аналітичного методу дослідження, що передбачає вивчення першоджерел філософської, естетичної та історичної літератури з теми. З’ясуванню й урахуванню множинності інтерпретацій іронії сприяло також використання герменевтичного підходу, який дозволяє дослідити перехід від класичного гносеологічного до посткласичного поліцентрично-плюралістичного розуміння поняття „іронія” та його модальностей.

Значну роль в осмисленні феномена іронії зіграв філософський концепт романтиків, зокрема позиція Ф. Шлегеля, що відображає трансформацію класичного змісту досліджуваного поняття у некласичний.

Аналіз історичних форм іронічності в залежності від певного стилю філософування корелює з тими модусами іронії, які відзначені Ж. Дельозом у праці „Логіка смислу”.

Наукова новизна дисертаційного дослідження. У дисертації відтворено основні віхи становлення філософського розуміння поняття „іронія” в різних культурних контекстах та здійснено системний аналіз теоретичних і культурологічних факторів, які детермінували його зміст. Результати, які виносяться на захист, сформульовані у наступних положеннях:

- з’ясовано положення, що філософські трансформації поняття „іронія” дозволяють уточнити його зміст як фігуру тексту культури, що репрезентує підміну наявного сенсу прихованим (фіксує порушення звичного сприйняття або комунікації та спрямування на відновлення смислотворення). Експлікація цієї культурної універсалії розкриває її співвідношення з низкою суміжних понять культурології (гра, символ, цинізм, карнавал) та естетики (трагічне, комічне, дотепність, каламбур, пародія, сатира). Встановлено їх специфіку та взаємозв’язок, а також наступні фундаментальні ознаки іронії: рефлексивність (не є складовою природної настанови свідомості, являє собою ознаку навмисного зусилля, позиції рефлексії, але водночас виявляє її обмеженість, обумовленість культурним контекстом); контрарність (свідчить про процесуальний, синтетичний характер іронії, що поєднує контекстуальні протилежності, про необхідність переходу від одного сенсу до іншого); аксіологічність (становить інтенцію людини до комунікації, у процесі якої формується оціночне судження щодо її суб’єктів);
- здійснено експлікацію поняття „іронія” в контексті логоцентричного дискурсу, що передбачає екстраполяцію культу розуму на всі виміри людського буття, зокрема, на такий екзистенціал, яким є іронія. Антична парадигма, що обстоює укоріненість істини у бутті, в особі Сократа, який здійснив поворот до проблеми людини, гносеологізує поняття „іронія”. „Сократичну іронію” можна експлікувати як шлях до істини, який відкриває зазор між гадкою та розумінням. Новоевропейська епістема, що характеризується абсолютизацією

суб'єкт-об'єктної опозиції, елімінує онтологічну укоріненість свідомості та її іронічної спрямованості, а це призводить до виведення проблематики іронії за межі філософського дискурсу (лише філософія історії Дж. Віко повертає іронії її універсальний контекст, але центральна проблематика філософії Нового часу, в прагненні гранично раціоналізувати світ, залишає її поза своєю увагою);

- проведено аналіз романтичної ревізії змісту поняття „іронія”, яка ґрунтується на запереченні логоцентризму Просвітництва, але зберігає трансцендентальний статус суб'єкта пізнання і творчості. Іронія за таких умов розуміється як позиція „негативної нескінченності”, яка дистанціює романтика від будь-яких авторитетів, дозволяє синтезувати будь-які культурні форми, але не дозволяє зупинитись на чомусь остаточно;
- раціоналістична та екзистенціальна стратегії критики романтичної інтерпретації іронії спільні у тому, що визнають належне місце іронії як інструменту переоцінки культурних настанов і першого шаблю розвитку духовності людини. Проте, перша (в особі Г. Гегеля) зводить іронію до поверхневого розуміння суб'єктивізму, а друга (в особі С. К'єркегора) демонструє обмеженість романтичної трансформації іронії як позиції свідомості трансцендентального суб'єкта та відкриває її екзистенціальне розуміння як способу буття людини. Остання теза відкриває горизонт її некласичних інтерпретацій іронічного дискурсу;
- закономірність виникнення модерністського іронізму обумовлена радикалізацією романтичного змісту іронії: Модернізм виходить із заперечення не лише класичного ідеалу раціональності, але й статусу трансцендентального суб'єкта піднесеного над історією та культурою. „Трагедія романтизму” (Ф. Степун) у цьому контексті обертається на іронію над „історичною хворобою” (Ф. Ніцше), законодавство розуму – на „норму повноти життя” (Х. Ортега-і-Гассет), „сократична іронія” – на „зухвалу іронію” Дона Хуана, що перетворює позицію свідомості на „іронію серця” (Т. Манн);
- простежено релятивістський вплив постмодерністського стилю культури на проблему філософського розуміння іронії, що призводить до відкидання будь-

яких норм (чи то розуму, чи то життя) і у цьому сенсі наближення останньої до пастиша (Ф. Джеймісон). У процесі тотальної семіотизації культури та „кризи ідентифікації” (В. Хьосле) іронія втрачає свій руйнівний потенціал, стає терапевтичною процедурою, глибинною цитатою, що презентує інтертекстуальність культури, але заперечує можливість доведення автентичності в онтологічному вимірі або оригінальності у творчому сенсі.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів визначається, перш за все, новизною і сукупністю положень, що виносяться на захист. Використані у роботі підходи та одержані з їх допомогою теоретичні положення можуть скласти методологічну базу для подальшої розробки проблем, які пов’язані із теоретико-філософським та культурологічним осмисленням поняття „іронія”. Досліджувана проблема змістовно збагачує ряд філософських та культурологічних понять та категорій, зокрема поняття „сократична іронія”, „романтична іронія”, „гумор”, „пародія” тощо.

Основні ідеї та висновки дисертації можуть бути використані у процесі розробки, вдосконалення та викладання загального нормативного курсу з філософії, спецкурсів та семінарів з історії філософії у вищих навчальних закладах. А також при підготовці відповідних підручників, посібників та різноманітних навчально-методичних розробок з даної тематики.

Особистий внесок здобувача в розробку теми дисертації. Дисертація є самостійною роботою. Висновки й положення наукової новизни одержані автором самостійно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки, викладені в дисертації обговорювались на семінарських заняттях з філософії в аспірантурі, на засіданнях кафедри філософії та щорічних міжнародних наукових конференціях студентів, аспірантів та викладачів у Національному аграрному університеті. Основні положення дисертаційного дослідження оприлюднювались автором у виступах та доповідях на ряді наукових конференцій, зокрема: на Міжнародній науковій конференції „Дні науки – 2006” філософського факультету Київського національного університету імені

Тараса Шевченка (12-13 квітня 2006 р., м. Київ); Всеукраїнській науково-практичній конференції „Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій” (21-22 грудня 2006 р., м. Київ); Міжнародній науковій конференції „Дні науки – 2007” філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (18-19 квітня 2007 р., м. Київ); на Міжнародній науково-практичній конференції „Соціокультурна інтеграція в контексті викликів XXI століття” (24-25 травня 2007 р., м. Київ).

Публікації. Основні результати дослідження відображено у 8 публікаціях, з яких 5 надруковано у виданнях, рекомендованих ВАК України для філософських наук.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що включають в себе 4 підрозділи, висновків та списку використаних джерел у кількості 200 найменувань. Загальний обсяг роботи – 183 сторінки, із них 166 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 15 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ „ІРОНІЯ”

Перший розділ демонструє дескрипцію базових теорій іронії, їх класифікацію та логіку становлення. Показано місце та роль іронії в генезі форм людського буття, визначено засадничі поняття теми дослідження, їх змістовно-функціональні особливості та взаємозв'язок, а також сформульовано фундаментальні ознаки іронічного дискурсу.

За сучасних умов суспільного розвитку все гостріше постає питання про культуру суспільства. Приводи для цього бувають різні. Але найчастіше воно згадується у контексті зростання національної та міжнаціональної інтеграції. У зв'язку з цим можна говорити про певні елементи, які зустрічаються практично у всіх етнічних культурах і які ріднять кожну людину на Землі. Ці елементи, що є підвалинами кожної з культур, називають культурними універсаліями.

Наразі слід дати визначення даного поняття. Так, в енциклопедичній літературі знаходимо таку дефініцію: „Універсалії культури – загальнолюдські репрезентації культурного досвіду та діяльності, символічно відображені в ейдичній пам'яті, образно-світоглядних конструкціях, етимологічних цінностях мови” [81, 280]. Ця дефініція містить важливе положення про символічний зміст універсалій, але разом з тим вона визнається нами незадовільною через її загальний характер і відсутність вказівки на конкретні риси, за якими культурні універсалії можна відокремити від інших явищ. Тому, на нашу думку, більш вдалим є інше визначення, що тлумачить „культурні універсалії як найбільш поширені у соціокультурній практиці культурні форми (норми, зразки, стереотипи свідомості та поведінки), що відрізняються порівняльною одноманітністю своїх рис у різних народів” [158, 483].

Сучасний розвиток культури – це спосіб діяльності суспільства, яке постійно модифікується, що супроводжується виникненням нових феноменів, не досліджуваних раніше. У зв'язку з цим розглянемо іронію як культурну

універсалію. Оскільки іронія виступає формою організації культурного дискурсу в різних культурних формах, репрезентує досвід людської життєдіяльності, виходячи з певних культурних настанов, то ми інтерпретуємо її як культурну універсалію.

Під іронією (від грец. εἰρωνεία, букв. „удавання”) у буденному сенсі розуміється насмішка, обман, облуда або зневага. На відміну від простого обману іронія постає видінням ніби у подвійній експозиції, коли твердження і заперечення, що його знімає, стають явними. Як удавання іронія двозначна, вона є зневагою під виглядом похвали або огудою під виглядом лестощів. Отже, виявляється її небайдуже ставлення до світу: іронія може змінюватися від апатії до агресивності та бунту, набуваючи тональності від веселого, доброзичливого жарту до сатири або сарказму.

Формально-логічну специфіку іронії найбільш вдало визначив О. Лосєв: „Іронія, на відміну від обману, не просто приховує істину, але й виражає її, тільки особливим, інакомовним способом. Іронія виникає тоді, коли я, бажаючи сказати „ні”, кажу „так”, і водночас це „так” я кажу виключно для вираження й виявлення мого щирого „ні”. Уявімо собі, що тут є тільки перше: я кажу „так”, а насправді думаю про себе „ні”. Природно, що це буде тільки обманом, неправдою. Сутність же іронії полягає в тому, що я, говорячи „так”, не приховую свого „ні”, а саме виражаю, виявляю його. Моє „ні” не залишається самостійним фактом, але воно залежить від висловленого „так”, потребує його, утверджує себе в ньому й без нього не має ніякого значення” [100, 326-327]. Іронію нерідко визначають у формальному плані як відбиття зворотнього тому, що думають про предмет. Близьке до цього визначення – іронія є висловом із прихованим значенням, протилежним тому, що безпосередньо виявляється, – підтримують З. Фрейд, Б. Дземидок, В. Шестаков та інші дослідники, але під це визначення підпадають і лицемірство, і брехня, і лестощі та різні форми інакомовлення. Дж. Віко визначав іронію як неправду „у масці істини”. Між тим іронія істотно відрізняється від цих явищ. Так, брехня є така неправда, яка б хотіла бути правдою, іронія ж не виявляє таких намірів. Вагомо також те, що

іронія безкорислива, не приносить ніякого зиску іроністу, а брехня та лицемірство, зазвичай, корисливі. На відміну від лестоців, які мають за мету панування під виглядом покірливості, іронія не прагне до панування.

Іронія є свідченням визначеного рівня зрілості культури. Як зазначав В. Белінський, „щоб розуміти комічне, треба мати високий рівень освіченості. Арістофан був останнім великим поетом стародавньої Греції. Юрбі доступний тільки зовнішній комізм; вона не розуміє, що є крапки, де комічне сходиться із трагічним і збуджує вже не легкий і радісний, а хворобливий і гіркий сміх. ...Юрба ніколи не зрозуміє... іронії” [17, 48-49]. Звідси зрозуміла роль конвенціональної іронії як способу виявлення „своїх”, як способу самовиправдання і самопіднесення. Водночас поява іронії свідчить про руйнування цілісності стародавньої міфологічної свідомості та постає як інструмент відновлення ціннісної картини світу, що вичерпала потенціал свого розвитку в рамках актуальної парадигми. Цю заскнілість і негнучкість добре охарактеризував О. Герцен: „Предмет, говорячи про який людина не може посміхнутися, не упадаючи у блюзнірство, не боячись докорів сумління, – фетиш, і людина не вільна, вона придушена предметом, вона боїться змішати його з простим життям, так само, як дикий живопис і єгипетське ліплення дають неприродні пози і неприродний колорит, щоб відокремитися від зневаженого світу тілесної краси і м’яких, граціозних рухів” [53, 266]. Навпаки, сміх додає до „однобічної серйозності” корективи реальності, що складніше та суперечливіше застиглого міфу. В античному „сміховому” світі іронія відігравала скромну, але активну роль.

Філософський зміст іронії постає з античної культури. Проте, у різні періоди історії провідного значення набував той чи інший її аспект: у Гомера – трагічна іронія, у Е. Роттердамського і Ф. Вольтера – глузлива, у романтиків – іронія дистанції та розчарування, у О. Герцена – спосіб соціальної критики, у О. Блока – інструмент виявлення протиріччя між ідеалом і реальністю, у Ф. Ніцше – вираження нігілізму та песимізму, у С. К’єркегора та екзистенціалістів – песимістична форма тотального заперечення.

Болгарський дослідник І. Пасі виділяє три періоди в історії вивчення іронії: 1) іронія тлумачиться як засіб пізнання та морального удосконалювання (Сократ); 2) як творча суб'єктивність митця (Ф. Шлегель); 3) як духовно-історичний процес (Г. Гегель, К. Зольгер) [195, 245-305]. Інший болгарський філософ І. Славов підкреслює важливість поділу на „звичайну” і „концептуальну” іронії [196, 19]. Концептуальна іронія була значущою в основному для романтиків і для митців модернізму, тоді як у роботах інших авторів іронії властивий маргінальний характер. Останнім часом іронія привертає увагу, головним чином, як риторичний прийом. Американська енциклопедія „Britannica” розглядає іронію переважно як засіб риторики.

На сьогодні найбільш вивченими у філософії є такі аспекти іронії, як-от: історичний (Р. Габітова, П. Гайденко, Т. Гайдукова, О. Лосєв, В. Шестаков), функціональний у сенсі доміанти художнього напрямку (Н. Берковський, В. Ванслов, І. Славов), досліджено роль іронії в художньому методі (М. Бахтін, Н. Берковський) і у структурі комічного (Ю. Борєв, Б. Дземідок, І. Пасі, В. Пропп). Проте недостатньо вивченими залишаються ціннісний і психологічний аспекти іронії, особливості її вираження та переживання. Наразі слід згадати статті А. Вереша, Е. Кіршбаума, В. Півоева.

Аналіз поняття „іронія” виявляє спорідненість з певним колом культурних феноменів та естетичних категорій. Тому окреслимо місце іронії в культурологічних структурах (зокрема зв'язок іронії з карнавалом, грою, символом та цинізмом), визначимо іронію як різновид комічного та розкриємо її сутність у зв'язку з естетичним категоріальним апаратом.

Ще за доби Середньовіччя природою іронічного способу життя стає карнавал як святково-сміхова стихія з її радісним баченням світу та фамільярною мовою. Це особливий стан народної культури та масової свідомості. Становлення карнавальної культури відбувається за умов панування релігійної ідеології з її дуалістичним світосприйняттям, де земне, тваринне протиставлене небесному, сакральному. Свята Середньовіччя несуть свободу від релігійно-церковного догматизму і супроводжуються сміхом, який виникає

внаслідок травестії високого, духовного у матеріально-тілесне, низьке. У цьому сміхові паплюження та уславлення, заперечення та твердження, смерть і народження постають як два боки єдиного процесу оновлення життя.

Існує іронія, яка вплетена у саме життя, пов'язана з карнавалами та блазенством. Її джерела не так чітко виражені, як у індивідуально-інтелектуальних типів, адже вона є спонтанною, емоційною та характеризує масову самосвідомість. Іронія супроводжує святково-карнавальну стихію з притаманним їй блазенством. Блазень грає всерйоз, бо насміхається над людськими пороками, викриває явну брехню та лицемірство, змушуючи народ замислитися над життєвим злом. Блазень – „колективний образ Тіні”, що приймає на себе низькі риси людей (К. Юнг). Народ у стані святкового піднесення, навпаки, легковажно сприймає соціальні вимоги, моральні заборони, релігійний фанатизм. У карнавальних формах „світу навиворіт” (М. Бахтін) постійно змішується іронія та сатира, гротескний реалізм і пародія, фамільярний сміх і грубий гумор. Іронія створює ясну самосвідомість і радість. Така іронія існує як дух безладу в народно-міфологічному космосі, як травестія духовного у матеріально-тілесній площині народної культури Середньовіччя і Ренесансу, як обігравання цінностей у романтичному універсумі, як карнавалізація за доби Постмодернізму.

У своїх витоках носій карнавальної іронії – блазень, пустун, паяц, авантюрист, лицедій. Позачасовим прообразом подібних персонажів постає трикстер. Це не культурний герой, не чарівник і не бог, який прагне керувати людьми. Лукава міфологія не має на меті ні перетворюючих, ні магічних, ні дидактичних цілей, вона прагне до розваг і викривання брехні. Трикстер, за П. Радіним – це „хитрун”, „той,-в-існуванні-якого-сумніваються”, „первородний” – забавний і добродушний персонаж, який був створений Творцем задля знищення злих духів, які дошкуляють людині, і заради легкого і щасливого життя людей. На противагу герою він скоює святотатні речі, сміється з людської дурості та пороків суспільства, його думки часто-густо абсурдні, його дії суперечать усталеному перебігу подій, його вимоги безглузді,

він не має жодного уявлення про добро і зло, а його статеве і фізіологічне життя подібне до фантасмагорії. Трикстер жартує зі світу, але і сам стає жертвою осміяння, бо люди роблять з нього дурня і збиткуються над ним. Цей хтивий, ненажерливий, хитрий і дурний дух плоті несе у собі діонісійський екстаз, руйнуючи межі звичного стану речей. Він являє собою символ діючого початку та дух безладу в досконалому існуванні міфу.

Коли міфологічно цілісна картина світу змінюється на релігійну з її опозицією земного та небесного, тоді на противагу офіційній церковній культурі виникає святкова народна, де важливе місце посідає блазень. Блазень пародійно дублює героя, принижує різні моменти серйозного церемоніалу, спускає все високе у матеріально тілесний низ. Його веселий, радісний сміх, вулична лайка – ті самі вольності, які дозволяють людям тимчасово пережити звільнення від існуючого ладу, ієрархічних відносин, перебороти привілеї, норми і заборони. Блазеньська правда – свобода від корисливості та негідної поведінки. Блазєнство є властивістю святково-карнавального життя, яке не споглядають, але в якому живуть. Іронічне тут – та сама неприборкана свобода, породжена, однак, не тільки блазнем, але й стихією свята. Усі подальші варіації іронічної гри (від розуміння комедії життя до мовних ігор культури), що пронизують саме життя, можуть бути охарактеризовані як карнавалізація.

Карнавалізація – дух безладу в культурі, гра заради зміни змісту і життєвих сценаріїв. Її протагоніст – блазень – провокатор ситуації, у його глузуванні, театральності, у показному характері дій і вуличній лайці цілком ясно постають помилкові цінності, піддається сумніву очевидний порядок речей у суспільстві. Вона породжує ейфорію та жагу безперервної зміни, не дозволяючи зупинитись на якомусь усталеному значенні, факті, випадку. Це суттєва риса радикальної іронії – динамічної, відкритої та нестійкої, яка створюється як блазнем, так і масовою свідомістю.

Теоретично глибокий і точний аналіз народного карнавального сміху дає М. Бахтін. Він створює авторську термінологію для пояснення сміху як феномена. З аналізу М. Бахтіна виходить, що карнавальний сміх – це перш за

все всенародний святковий сміх. У атмосфері свята всі живуть безпосередньо: „У карнавалі грає саме життя, розігруючи – без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без будь-якої художньо-театральної специфіки – іншу вільну форму свого існування, своє відродження й оновлення на кращих засадах” [14, 10]. По-друге, він є універсальним, тобто спрямований на все і на всіх. Це життєрадісний, життєстверджуючий стан духу народу, що веде нестримну гру з усім серйозним і священним. І, нарешті, цей сміх водночас веселий, радісний і насмішкуватий, такий, що висміює, він і заперечує і стверджує, він і карає на смерть і воскрешає, ховає і відроджує (за М. Бахтіним – „амбівалентний”).

Іронія імпліцитно присутня у карнавальній культурі, але тут вона редукована до пародії, гротеску. Вона не тільки „дух безладу”, нестримної карнавальної свободи, але й механізм травестії, що понижує тлумачення: фамільярне спілкування, лайка і непристойна поведінка під час свята є топографічним спусканням духовного, небесного у матеріально-тілесну площину. Її поле – це простір народної мови: „Для карнавальної мови характерна своєрідна логіка „зворотності”, „навиворіт”, логіка перманентного переміщення верху та низу, обличчя та заду, характерні різноманітні види пародії і травестій, знижень, профанацій, блазенських увінчань і розвінчувань” [14, 14]. Карнавальна іронія – це стихія гри, нестримна свобода знижень і переінакшувань під час свята.

Таким чином, карнавалізація – це іронія, яка охоплює світ і діючого індивіда у стані безладдя, буфонади. Історично у ній наростає почуття відмінності, розуміння самотності індивіда у життєвій „комедії”. Тому закономірно, що осягнення світу в антропологічній перспективі відбувається вже на основі суб’єктивно-особистісного підходу, що породжує романтичну іронію, пройняту „духом трансцендентальної буфонади” (за Ф. Шлегелем). Коли ж у ситуації Постмодерну антропологічний центр замінюється буттям, розпорошеним на безліч речей і знаків, приватно-побутова сфера роз’єднаних

індивідів стає панівною, тоді у життя знову втручається карнавалізація в її радикальному розумінні, як гра відмінностей у тексті культури.

Поняття „гра” є більш загальним, ніж „карнавал” та „іронія”, воно багатопланове та породжує різні уявлення про свою сутність. Представники класичної філософії (І. Кант, Ф. Шиллер та інші) артикують поняття „гра” у діяльнісно-соціальному контексті: гра тлумачиться ними як специфічний вид активності суб’єкта, відмінний як від діяльності (через свою антиутилітарну природу), так від спілкування (внаслідок фіксованої нормативності ігрового простору). У некласичній філософії (Г. Гадамер, Й. Гейзинга, Е. Фінк, інші) „гра” набуває розуміння як фундаментальний феномен людського буття. Сучасна філософія піддає переосмисленню сам статус поняття „гра”. Так, ідея ігрової процесуальності екстраполюється на позасоціальну сферу, і поняття гри дістає універсального статусу. А у контексті сучасного неедетермінізму поняття „гра” набуває також принципово нової семантики, сполучаючись із ідеєю випадковості як фундаментального механізму реалізації процесуальності як такої (Ж. Дельоз). Отже, гра – поняття, що фіксує процесуальність, самодостатню як в онтологічному, так і в аксіологічному відношеннях.

Поняття „іронія” та „гра” корелюють як контраст видимості та реальності. Гра обумовлює свободу самосвідомості на противагу невблаганної дійсності. Іронія діє так само і відкриває шлях як до анархії духу („динамічна”), так і до незалежності точно знайденої протилежності („статична”) (І. Пасі).

Проективна розрядка іроніка стає формою специфічної сублимації, подібно до тієї, про яку Г. Гегель сказав: „Найбільше полегшення у тому, щоб його (біль) викричати, висловити його цілком. Вираження робить біль об’єктивним і відновлює рівновагу... Тільки у вираженні він усвідомлюється, а те, що усвідомлюється, потім іде” [50, 219]. У цьому плані іронія перетинається з грою, яку Б. Ельконін визначав як „суб’єктивну реалізацію нереалізованих бажань”. На думку Ю. Лотмана, „механізм ігрового ефекту полягає не в нерухомому, одночасному існуванні різних значень, а в постійній свідомій можливості інших значень, що зараз приймаються. „Ефект гри” полягає в тому,

що різні значення одного елементу не нерухомо співіснують, а „мерехтять”. Кожне осмислення творить окремий синхронний зріз, але зберігає при цьому пам’ять про попередні значення і усвідомлення можливості майбутніх” [102, 141]. Іронія діє і при невисокому ступені дотепності, але її ефективність значно підвищується разом з якістю гостроти, на якій ґрунтується вираження іронічного ставлення. І. Кант говорив про дотепність: „Так само як здатність знаходити для загального (для правила) особливе є здатністю судження, так здатність придумувати для особливого загальне є дотепністю... Справа першої здатності – помічати розходження в різноманітному, почасти в тотожному; справа другої – помічати тотожність різноманітного, почасти і різного” [83, 440].

Подібне значення має іронія, яка підносить суб’єкт над світом залежностей та умовностей. Суть гри, вважає Й. Гейзинга, дослідник феномена гри у контексті некласичної традиції, є „дія, що проходить у певних рамках місця, часу та сенсу, у досяжному для огляду порядкуві, за добровільно прийнятими правилами та поза сферою матеріальної користі або необхідності. Настрій гри є відчуженість і захоплення – священний або просто святковий, зважаючи на те, чи є гра сакральною дією або забавкою. Сама дія супроводжується почуттями піднесення і напруги та несе із собою радість і розрядку” [167, 152]. Сутність іронії інша: вона може бути свідомим розігруванням або обігруванням цінностей культури або двоякістю, риторичною грою слів, але її вістря обов’язково спрямоване на щось всерйоз і як інтелектуальна операція вона не має просторової конфігурації. Так гра пронизує іронію і є універсальним елементом культури.

Разом з тим гра виявляється у вивертах і викрутах іронії. Іронічний розум здатний ухилятися від ясного вирішення логічно важких проблем, висміюючи будь-яку серйозність і обмеженість. Іронія вводить розум в апорії заради емоційної розрядки, заради передбачення більш широкого поля можливостей, дозволяючи перевершити труднощі суб’єктивно. Тому іронічний настрій

виступає як гра уяви та розуму, де розумова стурбованість обривається скептично та долається емоційно, поринаючи від реальності у світ символу.

Спорідненим у відношенні до іронії є символ. Зв'язок між даними поняттями у філософських дослідженнях відсутній, за виключенням поодинокого випадку – романтичного символу, побудованому на основі іронії. Це спонукає до більш детального історико-філософського аналізу цього поняття.

Платон дав цілісне тлумачення символу як вказівки, що усвідомлюється інтуїтивно, на вищу ідеальну форму об'єкта. Містичне, інтуїтивістське розуміння символу властиве романтизму, а у філософії Г. Гегеля символ – засіб людської комунікації, умовний знак. Раціоналістичний підхід до символу розвинувся у позитивістській науковій традиції (Д. Мілль, Г. Спенсер) на матеріалі еволюції людської цивілізації. У „філософії життя” (В. Дільтей, Ф. Ніцше, почасти Г. Зіммель) символізація виступає головним засобом культури та водночас знаряддям її критики, засобом нормування, викривлення проявів життя, обмеження людської волі. У сучасних західних теоріях символу можна виділити дві основні тенденції його наукової інтерпретації: в основу першої покладено розуміння символу як образно уявленої ідеї, засобу адекватного перекладу його змісту та вираження (Е. Гуссерль, Е. Кассіер, К. Леві-Стросс); друга тенденція вбачає у символі первинний і нерозшарований, суперечливий визначенню досвід мислення, де семантика символу не має одночасного тлумачення та базується на інтуїції (В. Дільтей, П. Рікьор, З. Фрейд, К. Юнг). Західній традиції притаманне домінування раціонального світогляду та раціоналістичного розуміння природи символу. У російській та українській філософіях концепція символу репрезентована теоріями С. Аверинцева, С. Кримського, О. Лосева, Ю. Лотмана, М. Мамардашвілі, О. Потебні, П. Флоренського, засадничі положення яких ґрунтуються на особливості зв'язку з реальною дійсністю, де символ має дві функціональні основи – ту, яка символізує, та символізовану. Слід зазначити, що в цих теоріях переважає тенденція до ірраціоналізму.

Отже, символ – єдність матеріального та ідеального у культурному об'єкті – виступає у комунікативному або трансляційному процесі як знак, значення якого є конвенціональним аналогом значення іншого об'єкта, що зближує його з іронією.

Іронія завжди негативна, вона є удаваним твердженням або засудженням, викриванням зовнішньої видимості. Символ завжди позитивний, він породжує нову змістову реальність, не обманюючи, але натякаючи. За символом нічого не криється, це – вияв, самостійна всеосяжна реальність, попри нечіткість останнього значення. У цьому відношенні символ та іронія протилежні.

Символічну форму можна ототожнити лише з романтичною іронією. Романтичний символ є об'єднанням протилежностей, він обов'язково двозначний, указує на дві реальності, одну з яких критикує або ігнорує як дефектну, другу загадує й утверджує як досконалу. Він створений скепсисом і мрійливістю. Символ містить творчу енергію і рідко означає заперечення як таке. Крайнощі ритуалізації заперечення призводять до естетики мовчання. Тому символічна форма – це інша якість іронії. Іронія у символі виявляється як інтонація, умонастрій. Символічне вираження у мові не обов'язково має вигляд іронічної фігури.

Іронія не має кількісного виміру; приписуючи неіснуючу якість об'єкту, вона відштовхується від даності та повертається до неї. Символ, навпаки, не даний, але заданий, – це така генерація змісту, яка виражена загальною формою. У ньому нова реальність подається як проблема і межа, що віддаляється. Символ сам є чимось, а не відображенням або спростуванням чогось. У романтичному баченні їх об'єднує емоційний зміст. Іронія, заперечуючи щось, викликає суб'єктивне ширяння або драматичне переживання, тоді як символ стає рефлексією внутрішнього стану суб'єкта. Тому іронічне заперечення світу є водночас символічним виразом і побудовою універсуму Духу.

Нарешті, ігрова структура є загальною основою символу та іронії. Так само, як для іронії суттєвим є порівняння реального й умовного, так для

символу – співставлення точного і гаданого, адже символ передбачає сумнів у кожному кінцевому значенні, у ньому задана нескінченна інтерпретація, зміна значень. Символ – це рамки умовної ситуації, особлива реальність, іронія – зв'язок цієї реальності із зовнішньою дійсністю. У цьому їх відмінність. Але у відмінності є спільне: символ та іронія є розумовою, інтелектуальною, ігровою дією.

У сучасній філософській думці актуалізується аналіз феномена цинізму, зміст якого є наближеним до поняття „іронія”. Згідно із загальним уявленням, цинізм постає не чимось позбавленим чітких меж, а навпаки, є надто помітним, неуніверсальним, відповідно, побічним і вкрай індивідуальним. Незвичні епітети дещо говорять про його нову форму вияву, що робить його водночас дуже актуальним і незаперечним.

Сучасний німецький філософ Петер Слотердайк дослідив цинізм у всіх його виявах та дав три формулювання цього поняття. Перше таке: „Цинізм – це усвідомлена хибна свідомість – нещасна свідомість у модернізованій формі” [149, 218]. Тут його підхід є інтуїтивним, таким, що виходить з парадоксу; він артикулює невдоволення, котре означає бачення того, як сучасний світ посідають навіженство, даремні сподівання й розчарування, безглуздя та мовчання розуму, глибока розколина, що проходить через сучасні уми та, здається, навічно роз'єднує розумне і дійсне – те, що знають, і те, що чинять.

У другому формулюванні Слотердайком поняття цинізму дістає історичного виміру; виявляється напруження, яке вперше знайшло відображення в античній критиці цивілізації під назвою кінізму. „Поняття цинізму ми вживаємо щодо реплік можновладців і панівної культури у відповідь на кінічні провокації; вони добре бачили, що насправді є істинним, але продовжували гнобити...Феномен кінізму виокремлюється і стилізується як тип, що постійно постає в історії – там, де в кризових цивілізаціях і кризах цивілізацій зіштовхуються свідомості. Тепер кінізм і цинізм є константами нашої історії, типовими формами полемічної свідомості” [149, 219].

Третє формулювання поняття цинізму у німецького філософа набуває розвитку як феноменологія форм полемічної свідомості. Полеміка повсякчас обертається навколо правильного розуміння істини як „голої” істини. Власне, цинічне мислення може з’явитися лише там, де стосовно речей може виникнути дві думки, офіційна і неофіційна, прикрашена і гола. У культурі, де постійно ошукують, хочуть знати не лише істину, а й голу істину, де не може існувати те, чому не дозволено існувати, треба дізнаватися, як виглядають „голі” факти.

Цинізм наважується висувати голі істини, які в тому вигляді, що він їм надає, містять щось неістинне. Де приховування є конститутивним для культури, де життя у суспільстві підвладне насильству облуди, там справжньому висловленню істини притаманний агресивний момент, небажана оголеність. Та попри все потяг до викривання загалом сильніший. Тільки радикальна оголеність і відкритість речей звільняє нас від примусової недовірливої підлеглості. Бажання „голої правди” – це мотив чуттєвості, котра, впадаючи у відчай, прагне розвіяти туман конвенцій, неправд, абстракцій і секретностей, щоби дійти до суті речей.

Полемічна природа та бажання подати неістинне за істинне зближує феномени іронії та цинізму. Основоположний жест цинізму полягає в тому, що він показує „справжню владу” як позу, єдиним змістом якої є грубий примус або підпорядкування заради одержання матеріальної вигоди. Іронічна людина сумнівається, що холодний утилітарний розрахунок дійсно є тим, за що себе видає, тобто вона підозрює, що таке розважливе дистанціювання може приховувати щось набагато глибше. Цинік своєю готовністю викриває сміховинні претензії офіційної влади; іронік здатний виявити справжню прихильність у звільненій від претензій або удаваній байдужності.

На перший погляд, здається, що цинізм більш радикальний, ніж іронія. Але іронія – доброзичливе глузування „згори”, з висоти символічного порядку, тобто дистанція суб’єкта, що дивиться на світ з високої позиції великого Іншого, котрий бачить тих, кого зваблюють земні принади, обізнаний про їхню кінцеву суєтність. Тоді як цинізм спирається на „приземлену” точку зору, що

підриває „знизу” нашу віру в обов’язкову владу Слова, символічного договору, і розглядає субстанцію задоволення як єдину річ, що дійсно має значення. Справжнє відношення є протилежним. З правильної посилки, що „великий Інший не існує”, тобто, що символічний порядок є вигадка, цинік робить неправильний висновок про те, що великий Інший не „функціонує”, що його роль можна просто не брати до уваги. Через свою нездатність побачити, що символічна фікція проте регулює його ставлення до реального задоволення, він ще більш поневолюється символічним контекстом, що обмежує його доступ до Речі-Задоволення, потрапляючи в тенета символічного ритуалу, з якого він привселюдно глузує. Підхід іроніка, безперечно, „м’якше”, але, з іншого боку, він набагато ефективніше послабляє ті центральні вузли, що зв’язують символічний всесвіт, тобто іронік – це той, хто дійсно приймає неіснування Іншого. Проте, агресивна та відверта оголеність змінює не лише емоційну налаштованість цинізму, але й трансформує саму його сутність. Цинізм ніколи не зможе піднятися до самооцінки суб’єкту, тоді як іронія над самою собою є її довершеною формою, сутністю її терапевтичної функції.

Розуміння суб’єктивності як єдності усіх людських здібностей, що перебувають у суперечності зі світом, дозволяє побачити зв’язок іронії з естетичними категоріями. Про комічне та трагічне написано чимало книг і статей. „Філософська енциклопедія” дає таке визначення: „комічне – естетична категорія, що віддзеркалює невідповідність між недосконалим, застарілим, неповноцінним змістом явища або предмета та його формою, яка претендує на повноцінність і значущість, між важливою дією та його недосконалим результатом, високою метою та нікчемним засобом. Виявлення і розкриття цієї невідповідності породжує почуття комічного. Комічне завжди смішне – і в цьому полягає особливість його сприйняття. Разом з тим на відміну від смішного комічне має широкий соціальний і суспільний зміст, пов’язаний з утвердженням позитивного естетичного ідеалу” [85, 570].

Заслуговує на увагу дефініція цієї категорії у плані історичної естетики К. Ісупова. Комічне визначається ним як 1) екзистенціал; 2) якість життєвої

ситуації; 3) естетична категорія, що фіксує хибну значущість й удавану серйозність в аспекті небезпечного висміювання і шляхом залучення до операції роз'єднання та деформації, профанації та фамільяризації; 4) емотивна передумова смішного і забавного, гумору і дотепності, почасти – іронії, сарказму та сатири [80, 346].

Комічне протистоїть трагічному. Літературний енциклопедичний словник так тлумачить трагічне: „Це естетична категорія, що характеризує нерозв'язаний художній конфлікт (колізію), що розгортається у процесі вільної дії героя та супроводжується стражданням і загибеллю героя або його життєвих цінностей. До того ж катастрофічність трагічного спричинена не згубною примхою випадку, а визначається внутрішньою природою того, що гине, і його непорозумінням із наявним світоустроєм.” [155, 442].

У світлі сучасних потреб філософського мислення дослідники визначають трагічне як 1) екзистенціал; 2) якість життєвої ситуації; 3) естетичну категорію, що фіксує принципово нерозв'язаний життєвий конфлікт і його ціннісні відображення у мистецтві та літературі. Трагічне знаменує момент відірваності окремої людини від общинно-кругової поруки, на ній підсумовується і збувається провина клану, племені, народу, сім'ї або власної нерозумності, що викликає гнів богів і помсту інспірованих ними виконавців правезу [80].

Але ми прагнемо розкрити зв'язок даних естетичних категорій з іронією. Якщо іронія розуміється як обман, то вона стає трагічною. Драма особистості полягає в тому, що її наміри або очікування виявляються спростованими внаслідок того, що обставини призводять до прямо протилежного результату. Людина стає жертвою обставин, і коли гинуть її ідеали, цінності, надії, конфлікт людини зі світом забарвлюється у трагічні кольори. Розуміння іронії як насмішки, навпаки пов'язане з комічним. Комічна іронія є результатом піднесення, панування особи над світом, її оволодіння обставинами – здатності підкорити їх суб'єктивно, утверджуючи свої цінності, бачення і сенс.

Розуміння суб'єктивності як абстрактної загальності та потоку становлення надає змісту іронії вигляду онтологічної невизначеності. Рефлексія

піддає сумніву питання про те, чи є людина жертвою ситуації, чи її господарем. У результаті ті самі суперечності можуть мати вигляд або трагічних, або комічних, у залежності від акценту і настрою розуму. Можна насолоджуватися грою становлення або драматизувати те, що все минає, а можна приймати загальну загибель без жалю.

Ігрова природа іронії обумовлює постійну інтеракцію комічного та трагічного, викликаючи „сміх крізь сльози”. Трагікомічне з іронічним підґрунтям є не простим синтезом протилежностей, але грою під маскою, коли герой надіває на себе всім знайому личину з метою провокування обставин, які звалюються на нього. Однак оскільки він навмисно прикидається блазнем і діє „жартома”, не переживаючи конфлікт, то він певною мірою невразливий у грі зі світом і здатен жартувати з нього. Разом з тим утрата раціонального контексту, постійна невинуватість намірів роблять блазня жалюгідним, нікчемним, він стає трагічною постаттю. Герой підкорює світ ціною самоприниження, самозневаги. Його провокація вигадана, немає онтологічної підстави, його сподівання на краще життя виявляються марними. Комічна інтенція цієї гри – буфонада й ексцентрика – урівноважується трагічним компонентом – фатальним злом або бездушністю світу.

Розглядаючи детально категорію комічного, його структуру, необхідно розрізняти види комічного як естетичного відношення і його форми. До перших належать гумор, сатира, іронія та їх засоби (дотепність, каламбур, сарказм), а до других – пародія, бурлеск, травестія та гротеск.

Ретроспективу порівняння іронії з формами комічного слід розпочати з гумору. Цей термін уживається як у вузькому, так і у широкому значенні. У широкому значенні – тоді, коли він розглядається на правах синоніма зі словом „комічне”, і всі форми комічної творчості визначаються як „гумор” або „гумористика”. Дуже часто під словом „гумор” мають на увазі також суб’єктивний бік комічного (здатність до сприйняття і саме сприйняття комічного). Багато дослідників уживають слово „гумор” у вузькому розумінні – у значенні однієї з форм комічного. І нарешті, слово „гумор” асоціюється зі

своєрідною естетичною позицією, а також із формою творчості, яку можна було б назвати „гумористичною”, і яка представляє собою вияв цієї позиції.

Термін „сатира” вживається або у значенні опозиційної гумору форми комічного, або ж означає форму творчості, що характеризує чітко визначену критичну тенденцію по відношенню до свого об’єкта.

Іронія – це прихована насмішка і почуття зверхності. Серед форм комічного їй виділяють місце між гумором і сатирою. І як зазначав польський літературознавець Б. Дземидок: „Іронія більш агресивна, ніж гумор, але менш активна і соціально забарвлена, ніж сатира. Більш інтелектуальна, ніж остання, вона менш схильна до рефлексії та емоційно примітивніша, ніж гумор” [66, 101].

Спільним для іронії та гумору є протилежність елементів, контраст і критичне ставлення до світу. Різниця полягає у „правилах” комічної гри, а також у меті, ефекті. В іронії смішне ховається під маскою серйозності – з переважанням негативного (насмішкуватого) відношення до предмета; у гуморі серйозне – під маскою смішного, зазвичай з переважанням позитивного (смішного) відношення. Складність іронії, таким чином, лише формальна, її серйозність – удавана, її природа – виключно аристократична (уміле виконання). Навпаки, складність гумору змістовна, його серйозність – справжня, його природа – філософська, світоглядна. Тому різний ефект іронії і гумору: іронія, якій іноді притаманний відтінок уїдливого, зачіпає, ранить, ображає не тільки непривабливим змістом, що відкрився, але й самою формою гри, способом демонстрації „обличчя”; тоді, як гумор зрештою заступається за предмет, головує, а його сміхом іноді прикривається захоплення, навіть панегірик. Звідси й різниця між реакцією об’єкта сміху на іронію та гумор.

Про близькість іронії та сатири свідчать такі два моменти: по-перше, обидві вони виражають несхвалення та критику, а по-друге – мають інтелектуальний характер і яскраво виражене емоційне забарвлення. Схожі риси не виключають при цьому відмінностей. Сатира підпорядковується моралізаторським і реформаторським цілям. З ідейно-емоційною напругою

атакує вона зло та несправедливість, намагаючись викликати гнів і рішучий осуд явищ, що висміюються. Іронія ж атакує в основному невігластво та глухість, вона холодніша і спокійніша, стриманіша за тоном. Вона більшою мірою намагається пробудити самостійність мислення, частіше апелює до критичної рефлексії, ніж до почуття справедливості, вона не карає зло, вона не моралізує.

Аморальність іронії, на відміну від гумору та сатири, дозволяє розглянути діалектику пана та раба (Г. Гегель) як іронічну позицію. Коли дві людини знаходяться одна перед одною, то між ними виникає напруженість, тому що кожна з них хоче, щоб друга визнала його господарем ситуації, тобто як того, хто визначає себе й другого. Відношення пан-раб є водночас діалектичним зв'язком у тому сенсі, що між цими двома суб'єктами існує внутрішня динамічна взаємодія. Пан є паном лише тому, що раб (і сам пан) визнає його паном. Відповідним чином, раб остільки раб, оскільки пан (і сам раб) визнає його рабом. „Ми є те, як ми самі та інші визначили нас. Те, чим є людина, значною мірою визначається іншими людьми та іншими групами” – писав Г. Гегель [47, 106].

Інтелектуальний характер насмішки зближує іронію з іншою формою комічного – дотепністю (дотепом). Розум, коли він звертається до сміху, потребує вираження у мовній грі слів, понять, фактів, текстів, далеких за своєю суттю, але наближених за асоціацією або за словесним звучанням. Дотепність – це „судження, що є гра” (К. Фішер), „ряжений піп, що одружує будь-яку пару”, всупереч волі „родичів” і узвичаєній думці (Жан Поль Ріхтер). Гегель так охарактеризував сутність дотепності: „Дотепність схоплює суперечність, висловлює її, співвідносить речі, змушує „уявлення світитися крізь суперечність”, але не виражає поняття речей та їх відношень” [94, 128]. Тут підкреслюється формальний бік дотепності, яка прагне не стільки критикувати, скільки забавляти.

Таким чином, дотепність ґрунтується на несподіваності порівняння, при повторі вона вмирає. Іронія менш залежна від несподіваності порівняння, і не

страждає від повторювання. Коли вона несподівано схоплює суперечність – вона стає дотепною, коли дотепність набуває ціннісного характеру, вона може стати іронічною, за умови, що буде приховувати оцінку того, що суперечливе. Дотепність не є породженням іронії, бо остання створює налаштованість розуму, абстрагованість, здатність сумніватися у заявлених істинах і штампи. Власне дотепність породжується творчою енергією уяви, коли комічний ефект досягається шляхом прямого та миттєвого ігнорування узвичаєних думок, приховуючи частку істини. Дотепність вирізняється асоціативною точністю та віртуозністю.

Каламбур – це гра слів, де використано полісемію мовних одиниць або їх фонетичну схожість. З логічної точки зору, каламбур ґрунтується на комічному зближенні, зіставленні або порівнянні понять у певному контексті, поза яким це порівняння втрачає сенс. У мові каламбур оформлюється як несподіване зіткнення у слові різних (зазвичай двох) його значень або як зіткнення значень слів-омонімів. Існують також інші мовні процедури для створення каламбуру. На думку В. Вакурова, „дієвість каламбуру (як і інших мовних засобів комічного) цілком залежить від сили та соціальної спрямованості сатиричного викриття, від глибини змісту сатиричного образу та від ступеня майстерності. Звичайно, каламбур може бути блідим, недотепним або навіть вульгарним, але це не вказує на слабкість каламбуру як засобу сатири. Це свідчить лише про слабкість автора” [29, 6]. Отже, така мовна гра є іронічною, коли спрямована на перелицювання усталених висловів і розповсюджених штамів.

Вищим ступенем іронії можна вважати сарказм – судження, що містить уїдливу, дошкульну насмішку над зображуваним. Сутність сарказму полягає в особливому співвідношенні двох планів – гаданого і висловлюваного. Якщо в іронії постає лише другий план і повністю витримано інакомовлення, то у сарказмі інакомовлення умисно послаблюється або знімається. Сарказм – це іронія, що зникає, точніше дезавується. Іронічна двоплановість обов’язкова у сарказмі як вихідний рубіж і відомий невизначений залишок. Цим сарказм відрізняється від прямих форм викривання, наприклад, інвективи. Сарказму, на

відміну від іронії, не властиве спокійне ставлення до предмета зображення або гра з ним. Навпаки, сарказм вирізняється обурливим тоном. Отже, коли іронічна насмішка стає уїдлигим знуцанням, її називають сарказмом, коли іронія виступає як удавання, перебільшує стиль, вона тяжіє до пародії або перетворюється на неї.

Сутність пародії полягає у „наслідуванні зразка” (за Г. Беном), що деформує певний стиль. Звернення до відомого образу, історичної постаті, конвенціональної структури є обов’язковим для пародії, і прототип завжди вимальовується у шаржовано перебільшеному об’єкті. У пародії за уявною тотожністю об’єкта відкривається несумісна різниця, це хитре і підступне дублювання, яке зберігаючи вихідні риси, дає „інший образ світу” (у І. Пасі). Викривлення характерних особливостей стилю або манери спрямоване на дискредитацію об’єкта та має на меті не стільки піднести, скільки розмішити суб’єкт. На противагу сатирі пародія не прагне виправити світ. Зазвичай пародія спрямована проти форми та виражає іронічне ставлення до неї, завдяки чому дискредитується і зміст, що втратив цінність, з позиції аксіології. Тут наслідування подається і розглядається як позитивне ставлення до об’єкта, тоді як негативне ставлення розкривається після виявлення абсурдності основних принципів об’єкта пародіювання. Ця суперечність викликає комічну реакцію.

Інтенція висміювання є тим спільним, що зближує іронію та пародію. Якщо в іронії починає домінувати момент імітації, удавання, коли за видимість приймається певний стан речей, то іронія переходить у пародію. Різниця між ними полягає у тому, що суттєвий момент пародії – наслідування – виявляється зовсім не обов’язковим для іронії. Крім того, іронія підвищує суб’єкт, може сягати пихатості або презирства – це інтелектуальна, глибокодумна насмішка. У пародії більш важливий емоційний стан, комізм, до того ж позиція пародиста є більш відстороненою, менш значущою.

Пародія як вид комічного порівняння часто виявляється у формі бурлеску або травестії. Бурлеск постає як блазнювання з високого стилю, зведення піднесеного до повсякденного. Травестія, навпаки, є засобом викладу низької

теми пишномовним стилем, гіперболізацією негативних боків об'єкта або перебільшенням побутового, буденного. Іронія, яка переходить або виражається через пародію, відбувається у передражнюванні, переспівах, цитуваннях і стилізаціях відомих зразків.

Якщо у комічному надмірно перебільшується контраст, антитеза різко суперечить здоровому глузду й інтенсифікується амбівалентне естетичне переживання, то така екстравагантність і експресивність, матеріалізуючись, створює гротеск. Це надмірне викривлення негативних елементів дійсності, що доводить до абсурду суперечність зображуваного явища та буденного здорового глузду.

Спільною основою для іронії і гротеску виступає закон контрастного поєднання, гра протилежностей. Як визначають дослідники О. Лосєв і В. Шестаков: „В іронії висувається на перший план специфічне переживання, артистична влаштованість духу, у гротеску ж головну роль відіграє конструктивна форма естетичного предмета. Там і тут – єдність протилежностей: коли іронічна свідомість говорить „так”, то це „так” треба розуміти як „ні”; і коли гротеск доводить жахливе і потворне до крайньої межі, то воно також переходить у свою протилежність і стає смішним” [100, 367]. Окрім двоплановості, іронію та гротеск об'єднує критицизм. Гротескне викривлення так само, як іронічне приниження, припускає неприйняття даної дійсності. Але тотожність виявляє і відмінність. У гротескному загостренні комічний момент прихований за самодостатністю, вигадливою формою. В іронії, навпаки, заперечення загалом є очевидним. Різниця полягає також у тому, що іронія на першому плані має артистичну налаштованість духу, гротеск – фантастичну форму. Для іронії новизна й оригінальність менш важливі, ніж натяк на істину. Для гротеску істина не є надто важливою, бо вона нерозривно пов'язана з творчістю, якій майже не властиве копіювання.

Отже, сутність іронії як філософського поняття розкривається через спорідненність із культурологічними поняттями, як-от: гра, символ, карнавал, цинізм, а іронічне ставлення є проміжною ланкою між трагічним і комічним.

Подібно до інших видів комічного, іронія спирається у своїй критиці об'єкта на визначене розуміння ідеалу та прагне найвищої гармонії соціального функціонування. На межі другого і третього тисячоліття актуалізується такий тип іронії, в межах якого визнається відносність мови та дискурсу, але можлива комунікація та діалог з ними, що у ситуації перманентного катастрофізму та ненадійності дає суспільству надію на краще.

Ми розглядаємо іронічне ставлення як процес, що відбувається спочатку у свідомості суб'єкта, який іронізує (іроніка), потім об'єктивується у тих чи інших конкретних формах вираження (тут формальна сторона іронії збігається з її формою як способу) і завершується у процесі сприйняття реципієнтом (об'єкта іронії чи третьої особи). Так, племінник Рамо у Д. Дідро винайшов особливий „вигин спини”, який використовував, щоб про себе кепкувати з нахаби, яким нібито захоплювався. Соціальний зміст іронії полягає в тому, що вона (на відміну від сатири) є не тільки засобом боротьби проти зашкарублого у житті, але і способом духовного саморозвитку особистості.

Іронічність завжди набуває форми ціннісного судження. Тому проблему іронії не можна розглядати поза розумінням сутності аксіологічного виміру. У первісному синкретизмі діяльність людини мала синтетичний, недиференційований характер, але поступово відбувалося роздроблення, диференціація ціннісної свідомості на ряд окремих форм – етичну, релігійну, політичну й естетичну.

Слово „цінність” використовується в онтологічному, економічному, естетичному, моральному та психологічному сенсі. Тому перше визначення поняття „цінність” констатується через його протиставлення корисності. Якщо розуміти цінність тільки як значущість для задоволення потреби, то можна дійти прагматизму. Як підкреслює Г. Вижлецов, від значущості потрібно переходити до розуміння цінного як 1) належного; 2) бажаного (тому що, якщо під примусом, то справа може обернутися на зло); 3) норми; 4) мети; 5) ідеалу [36, 58].

Передумовою класичного розуміння іронії стає наявність у суб'єкта іронії позитивного ідеалу чи підстави, сформованого на базі ціннісноорієнтованої діяльності, а також переконаність у загальній значущості свого уявлення про „ідеал”. Це положення вважається засадничим для всіх видів комічного. Слід зауважити, що цей „вихідний ідеал”, під яким ми тут розуміємо ціннісний потенціал суб'єкта, не завжди буває достатньою мірою визначеним і усвідомленим. Сократ у пошуках істини нерідко спирався лише на сумнів у справедливості колишніх поглядів і впевненість в існуванні істини, що, однак, не була йому відома.

Нездійсненність певних суспільних ідеалів оцінюється в іронічній манері. Так, англійський дослідник лорд Шефтсбері слушно зауважував, що „якщо людям заборонити серйозно говорити про деякі предмети, вони будуть говорити про них іронічно. Якщо їм узагалі заборонити говорити про такі предмети або якщо вони дійсно відчують небезпеку таких розмов, то вони стануть подвійно маскуватися, вбиратися в одяг таємничості та говорити так, що важко буде розуміти чи то пояснювати їх тим, хто схильний заподіювати їм шкоду. Дух переслідування породив дух іронії, а відсутність волі несе відповідальність за відсутність справжніх удач, за псування чи дурне уживання витонченого жарту та гумористичного умонастрою” [172, 282].

В ідеологічній і соціальній сферах іронія протистоїть пафосу наївності, відданості та надії. Так, сучасний американський філософ Р. Рорті пише про таку опозицію іронії наївним ліберальним сподіванням на легкі шляхи вирішення соціальних проблем.

Усвідомлення саме виступає в іронічній позиції як ціннісне судження. Тому іронію можна охарактеризувати як ціннісно навантажену рефлексію. Іронія як суб'єктивний вектор відображає дійсність, тільки відображення це специфічне. Воно не дзеркально відображає об'єкт, а освоює його, переломлює, привносячи у відображення власне ставлення, оцінку події. Використовуючи вислів А. Оганова, іронію можна охарактеризувати як „єдність відображення дійсності та ставлення до неї суб'єкта” [119, 84].

Важливою властивістю іронії є рефлексивність. Поряд із пізнавально-логічною рефлексією слід говорити про ціннісну рефлексію, в іронії ці види рефлексії вступають у єдність. Філософською рефлексією дослідниця Є. Золотухіна-Аболіна називає „погляд на світ через інтереси, потреби людини”. Під ціннісною рефлексією російський дослідник В. Півоев розуміє „діяльність суб’єкта з оцінювання (у єдності пізнавального та ціннісного боків) об’єктів (включаючи і самого себе), їхнього значення для задоволення соціальних потреб” [127, 18-21].

Рефлексія, як зазначає С. Рубінштейн, „наче призупиняє безупинний процес життя та виводить людину подумки за його межі. Людина немов займає позицію поза нею”. Разом з тим іронія як спосіб відсторонення, саморефлексії є кроком до гри. Розум грає сам із собою, досліджуючи, пізнаючи себе. Потім, робить висновок С. Рубінштейн, „починається або шлях до щиросердечної спустошеності, до нігілізму..., або інший шлях – до побудови морального людського життя на новій свідомій основі. З появою рефлексії пов’язане осмислення життя” [147, 351-352]. У Т. Манна іронічна пародійність має функції культурної авторефлексії. Так, метою пародійності у сучасній художній культурі є створення дистанції між змістом підтексту та контекстом культури. У зверненні до мистецтва минулого покладено водночас преклоніння перед ним, перед поважними традиціями та передражнювання, глузування.

Рефлексивність пізнання полягає головним чином у використанні методу порівняння (І. Кант називав порівняння логічною рефлексією), у співвідношенні нової інформації з уже наявною та оцінюванням нової інформації у плані суспільних й особистісних ціннісних орієнтацій та потреб, у визначенні відношення нової інформації до системи понять і цінностей.

Іронія – форма інтелектуалізму, що створює значеннєву структуру трьох суперечливих і взаємодоповняльних планів, виявляючись у бімодальності та двонаправленості. Щоб вірно сприймати та тримати в межах свідомості ці виміри іронії, необхідно володіти багатим і витонченим інтелектуальним досвідом. Саме тому іронія часто має в інтелектуалів конвенціональний зміст

розпізнавання „свого”. Це „каміння”, яким випробовують „чужого”, перш ніж прийняти до свого кола. Критичне ставлення передує засвоєнню.

Критика як прояв ціннісно-пізнавального і нормативно-регулюючого підходу до явищ навколишнього світу є загальним елементом для усіх видів комічного (хоча існує критика і поза комічним), ця критика амбівалентна, вона здійснює „зняття”, у якому поєднано як заперечення, так і збереження, ствердження. Особливості іронічної критики полягають у тому, що вона, по-перше, зовні пасивна, схована, неруйнівна, але наділена великим внутрішнім потенціалом; по-друге, вона має двогострий характер, спрямований як на себе, так і на зовнішній світ, що зумовлює моральну рівновагу суб’єкта іронії; по-третє, вона є конструктивною, плідною, творчою та спонукає до вироблення нових ідеалів.

Сила й активність критики залежать від величини негативної цінності, яка, у свою чергу, формується об’єктивним фактором – дійсна невідповідність ідеалу – та суб’єктивним – величина потреби даного суб’єкта в оптимізації соціального функціонування, у подоланні застарілої ціннісної парадигми.

Абсолютизація заперечення в іронії та зведення її до аналітичного заперечення властиві обмеженому, суб’єктивному підходу, що зводить нанівець об’єктивний зміст іронії. Так, іронія у С. К’єркегора заперечує будь-який позитивний принцип, вона розкладає будь-яку точку зору, виявляючи її внутрішні протиріччя. Вилучивши заперечення з діалектичного процесу, з усіх зв’язків і показавши його „голим”, „марним” і скептичним запереченням, романтики зробили іронію втіленням суб’єктивної волі, інструментом мистецького свавілля, що не бажало рахуватися з реальною дійсністю. Причину цього Н. Берковський вбачає у безперспективності ідейно-художніх пошуків німецьких романтиків: „Іронія залишалася тільки голим невдоволенням наявним станом речей, демонстрацією того, що автор знає краще, але не має сили торувати шлях до цього кращого. Суто пізнавальна мета іронії означала, що той приватний спосіб освоєння світу, який застосовується у даному творі, самим автором визнається неостаточним, але виходи за його межі також

залишаються суб'єктивними та гіпотетичними" [19, 30]. Іронія, яка вирвалася з-під контролю розуму, здатна „спалити” усі позитивні цінності в нігілістичному запереченні, спустошити й зробити безглуздою ціннісну картину світу. Практика свідчить, що скептична іронія, іронія тотального заперечення – марна та безглузда справа, що дає сумнівне задоволення іроніку. Таку безплідність іронічного самозаперечення яскраво змалював Ш. Бодлер у „Квітах зла”, де іронія виступає як джерело самокатування людини, яке завдає їй нескінченні страждання. Різноманітність типів іронії від насолоди до страждання та навіть апатії передбачає можливість їх класифікації.

Серед нечисленних спроб систематизації видів іронічного відношення вартує на увагу типологія іронії, запропонована англійським ученим Р. Брауном. Він розрізняв: 1) риторичну іронію; 2) іронію поведінки; 3) іронію подій; 4) драматичну або діалектичну іронію. Ця типологія заснована на соціологічному підході та практично не враховує види іронії з інших сфер культури.

Р. Янке у своїй монографії „Сутність іронії” [192] розглядав різновиди іронії, але не ставив завдання щодо їх класифікації, обмежившись їх розподілом на дві типологічні групи: „малої” іронії або іронії як способу, та „великої” іронії або переживання.

За силою ідейно-емоційної оцінки ще М. Ломоносов виділяв такі три типи іронії: 1) сарказм (іронія в наказовій формі); 2) харієнтизм (іронія з приводу дивного, смішного і непристойного); 3) астеїзм (чемне глузування). У цілому М. Ломоносов визначив іронію як вид риторичного тропа.

Близький до цієї типології розподіл іронії на види можна знайти в інших дослідників. По-перше, це м'яка або добродушна іронія, прикладом якої, на думку О. Лосєва, у Гомера є зваблення Герою свого владного чоловіка. По-друге, глузлива іронія. Це найбільш розповсюджений тип іронії, він полягає, наприклад, у тому, що „хтось або щось набуває невластивої риси, що ще більше підкреслює її відсутність”. По-третє, сарказм, який О. Лосєв визначав як „іронізування з певним знущанням” [98, 73].

Спроби охарактеризувати іронію з різних боків у світлі різних підходів і відношень наштовхуються на певні труднощі, зумовлені тим, що іронія залежить від функціональної заданості та контексту в різних конкретних проявах, що ускладнює також завдання типологічного опису іронії.

Зважаючи на контекст іронії в різних функціональних сферах, можна виділити такі два основні типи: 1) іронія, коли розум переважає над почуттями (ця іронія обережна, вона немов замітає сліди, спирається на вузький зрозумілий небагатьом контекст і ледь натякає на контекст щирої оцінки – прихована іронія); 2) іронія, коли почуття домінують над розумом (вона спирається на широкий контекст, не приховує свою оцінку, таврує уїдливою насмішкою об'єкт і водночас сумнівається у можливості усунення виявлених недоліків – відкрита іронія). Відрізняються вони ступенем виявлення основного змісту. У прикритій іронії суб'єкт приховує свою негативну оцінку і разом з тим висловлює її через контекст, при цьому ступінь опосередкованості натяку досить велика. Відкрита іронія не приховує своєї негативної оцінки та вказує на неї безпосередньо через загальновідомий контекст, хоча зміст висловлювання формально їй суперечить. Обидва види іронії мають підвиди, різновиди.

До прихованої іронії слід віднести гумористичну іронію, у якій осуд, викриття, критика виконують функції розваги, оптимізації, радості, та глузливу іронію, що є найбільш характерним видом прихованої іронії. У ній соціально-критичний пафос дається взнаки сильніше, хоча і ховається під маскою схвалення.

Серед різновидів прихованої іронії варта особливої уваги, на думку В. Півоева, іронія конвенціональна. Тривале спілкування людей у мікросередовищі, незмінному за своїм складом, сприяє появі контексту загальних місць, зумовлює коло обговорених тем, на які у ході спілкування можна посилається, натякати без зайвих пояснень, тобто виникає певний конвенціоналізм, як у відомому анекдоті, коли достатньо назвати номер не раз переказаного анекдоту, щоб почути у відповідь сміх. У такому середовищі легко виникає іронія, яка спирається на цей загальний контекст,

конвенціональна іронія, що допомагає розмежувати „своїх” від „чужих” [129, 35-36].

Найбільш розповсюдженим видом відкритої іронії є риторична іронія. Вона звертається ні до кого конкретно і до всього оточення загалом, вона театральна, суб'єкт іронії немов віддається своїм роздумам. Тому риторична іронія спирається на невизначений широкий контекст, зрозумілий оточенню. Вона не стільки осміює, скільки виражає подив з парадокса, якого бути не повинно.

М. Бахтін так визначав роль іронії в риториці: „Іронія як форма мовчання. Іронія (і сміх) як подолання ситуації, піднесення над нею. Однобічно серйозні тільки догматичні й авторитарні культури. Насильство не знає сміху” [15, 357]. Звичайно, риторика завжди передбачає полеміку з опонентом. Це суперечка, у якій треба здолати супротивника. За словами М. Бахтіна, „риторична суперечка – це спір, де важливо здобути перемогу над супротивником, а не наблизитися до істини” [15, 377]. Але використання іронії з риторичною метою стає можливим лише у культурі з високим загальним рівнем інтелектуального розвитку публіки. Такого рівня було досягнуто у Європі лише за Нового часу, коли народні сміхові традиції потрапили у сфери офіційної культури. І тоді на зміну простій патетичній театральності приходять витончена театральність дотепності та глузувань, доступна дозрілій для цього публіці. За висновком М. Бахтіна, іронія „зруйнувала громіздку „пишномовну” періодичність мови”, яка була властива жрецам, пророкам, проповідникам, суддям і вождям, їй на зміну прийшла „застережна” мова, сповнена іронії [15, 355]. Саме вона допомагає зайняти та демонструвати у публічній суперечці позицію переваги над співрозмовником, позицію переможця, упевненого у результатах суперечки ще до того, як реальна перемога буде досягнута. Іронія (особливо відкрита) переконує у цьому і свідків суперечки, схиляючи їх на бік іроніка, водночас вона підриває впевненість суперника у своєму успіхові.

Але риторика в її вищих формах може також сприяти виявленню історичної істини, пошукам і розумінню істини, тому вона використовується не

тільки у політичній риторичі, але й у науковій полеміці, хоча, на думку М. Бахтіна, у рішенні філолофсько-метафізичних, „останніх питань” риторика поганий помічник. Риторика – певне звуження горизонту, тому що „риторичне слово – це слово самого діяча або звернене до діячів” [15, 377].

І. Пасі говорив про подвійність іронії у плані її активності: її діапазон простягається від апатії до агресивності, до сарказму [123, 75-76]. До апатії тяжіють гумористична і риторична іронії, до протилежного полюсу – зла, сатирична і саркастична.

О. Потебня виокремлював особливу стилістичну іронію, яка відбувається за умов усвідомлення (тим, хто говорить, або лише тим, хто слухає) протилежності між високим складом словесної оболонки та вульгарністю чи низькістю думки. „Якщо словесна форма такої іронії несе виразний відбиток того здобутку чи того роду здобутків, звідки вона узята, то виходить пародія, всеодно, чи то пародіюється сам здобуток, чи то пародія є засобом зображення у комічному вигляді осіб і подій, які не мають відношення до згаданих здобутків” [140, 302]. Часто зустрічається така форма іронії, як антифразис – уживання слова у протилежному значенні.

Оскільки іронія виражається мовою різних форм культури та трансформується у стилістичні форми, остільки вона може бути охарактеризована щонайменше за двома критеріями: як духовно-емоційний стан або умонастрій і як символічна форма вираження з риторичним акцентом. За тональністю і формами вияву можна виділити такі її різновиди:

1) комічна іронія – насмішка над світом, яка протиставляє необхідності світу (природній, соціальній або моральній) вільну гру уяви. Зазвичай ця іронія супроводжується гумором – доброзичливим, якщо є симпатія до світу, або жорстким, якщо домінує антипатія;

2) сатирична іронія – осміяння з метою „бичування пороків”. На противагу сатирі іронічне осміяння, по-перше, спрямоване не на виправлення соціальних вад, а, по-друге, орієнтоване не на соціально-типове, а на духовно-ідеалізоване;

3) трагічна іронія – оманлива видимість з драматичними наслідками. Особа стає жертвою обставин або самообману, що приводить до прямо протилежного її намірам результату, зберігаючи при цьому симпатію до світу;

4) нігілістська іронія – наруга, на яку наражається світ, людина або її цінності. Однак не сприймається світ і не справджуються сподівання особи. Однак методичне заперечення – не редукція до Ніщо, а вираження бунту, протесту, презирства або провокації, своєрідний вид героїзму або відчаю. Така іронія супроводжується цинізмом, чорним гумором, фарсом або гротеском;

5) скептична іронія – недовіра суб'єкта до реальності або самого себе, яка передбачає неясність, невизначеність становища особи (тріумф або поразка?) і розуміння нестійкості, хиткості світу або системи цінностей. Сумнів – більш м'яке ставлення, ніж радикальне заперечення нігілістської іронії. Така іронія супроводжується релятивізмом, пародіюванням або ігноруванням будь-чого. На відміну від попередніх типів вона переходить у негативну діалектику, є відкритою і нестійкою;

6) абсолютна або радикальна іронія – „дух безладу”, гра тексту або об'єкта проти змісту (універсального значення) у просторі інтертекстуальності; гра, яка інсценує плюралістичний всесвіт, утворює нашарування, колажі, шви культурного тексту та змінює умови особистісної ідентичності. На відміну від попередніх типів вона є онтологічною та втручається у процес дисперсії змісту і перетворення ідентичності. Вона супроводжується почуттям ейфорії, жагою оновлення життя, що часто переходить у веселий нігілізм.

Сучасний російський дослідник В. Пігулевський у своїй монографії „Іронія та вигадка” [131] подав аналіз доволі різних теорій іронії, як-от: теорії контрасту видимості та реальності, риторичної фігури, псевдології, підриву змісту, манери дії, змістоконституюючого способу сприйняття, негативної діалектики, іронії історії. Він висвітлює її естетичну суть та класифікує. „Коли структура іронії вертикальна або горизонтальна, вона характеризується як особливий умонастрій – тріумф або поразка” [131, 45]. Зорієнтоване вістря іронії є завжди спрямованим на заперечення світу, людини або її цінностей. У

такому разі, доводить дослідник, превалює не естетичний зміст, а дія, що спричиняє перетворення або руйнацію (іронія виступає як скептична, сатирична або нігілістська). За своїм характером іронія може бути статичною чи динамічною. У статичному (метафізичному) типі її емоційний зміст є прихованим або очевидним й припускає стійку інтонацію – гумористичну, трагічну, сатиричну. У динамічному (діалектичному) типі, навпаки, негативна діалектика зумовлює перманентне коливання настроїв, її тон мінливий та має яскраво виражений риторичний характер. Таку іронію В. Пігулевський називає парадоксальною, відкритою, нестійкою.

За характером критики та її завершеності історично склалися два види іронії: негативна (антиномічна) і амбівалентна (діалектична). Негативна, або антиномічна, іронія використовувалася романтиками як інструмент протиставлення ідеалу та дійсності, неприйняття та суб'єктивного подолання цього протиріччя через всеосяжне заперечення. Антиномічна іронія, властива романтикам, являє собою рівноправність суперечливих тез, без переваги однієї з них. Інакше кажучи, суб'єкт іронії не бачить у даному контексті шляхів до вирішення посталоного протиріччя. Амбівалентна іронія, навпаки, здійснює водночас і заперечення, і ствердження, діалектичне зняття віджилих положень і цінностей.

За спрямованістю іронічної критики можна вирізнити іронію інтровертну, спрямовану на своє „Я”, або самоіронію, екстравертну, спрямовану на зовнішні предмети й явища, та гармонійну (бімодальну).

Основою для екстравертного іронічного відношення є уявлення про володіння позитивною цінністю на противагу відсутності цієї цінності або наявності негативної цінності об'єкта іронії. Це є засадою психологічного відчуження між суб'єктом і об'єктом іронії. Завищена самооцінка разом із екстравертною іронією викликають негативну реакцію оточуючих, що стали об'єктами іронічного відношення. На ступінь цього почуття впливають сила іронії, глибина контексту, форма іронії, ступінь парадоксальності й дотепності - все це дозволяє при вмілому використанні настільки добірно й тонко виразити

іронічне відношення, особливо якщо об'єкт-співрозмовник сам має достатнє почуття гумору, що образа може й не виникнути.

Протиріччя між завищеною самооцінкою й неможливістю її реалізації у практичній сфері змушує вдаватися до іронії людей без сформованого „Я”, щоб виправдати свої невдачі та здійснити проєктивну розрядку наявних потреб в об'єктивно-практичній діяльності та сховати свою безпорадність.

Самоіронія (інтровертна іронія) – це, за словами І. Пасі, „вищий прояв духовної незалежності, при якій суб'єкт піднімається не тільки над об'єктом, але й над самим собою, розглядаючи себе як об'єкт власної іронічної суб'єктивності” [123, 83]. Однак надмірне використання інтровертної іронії при заниженій самооцінці не сприяє підвищенню авторитету, а лише зменшує об'єктивні можливості особистості з самореалізації, здійснення своїх духовних потенцій.

Оптимальним варіантом можна вважати поєднання екстравертної та інтровертної іронії в гармонійну, бімодальну форму. У даному випадку інтровертність іронії виражає скромне й самокритичне ставлення до себе, що не може не викликати симпатії оточуючих, а екстравертність виражає критичне й вимогливе ставлення до явищ навколишнього світу з погляду ідеалу.

І. Пасі слушно підкреслював емоційну стриманість іронії, її розумовий характер. Іронія не прагне своє ціннісне відношення виставити напоказ і придушити можливість об'єктивного сприйняття факту, проте поволі іронік домагається того, що, зберігаючи видимість об'єктивності, він викриває абсурдність розглянутого факту, руйнує його ціннісний потенціал за допомогою редукованого сміху і направляє нас до позитивного розуміння суті справи. Але стриманість іроніка – це зовнішній бік справи. На думку І. Пасі, „у глибині душі іроніка приховані невдоволення, непокора, бунт. За його мовчанням криється заклик, за спокоєм – стрімкість, за примиренням – агресивність духу” [123, 75]. На творчо-стимулювальну функцію іронії вказують також Т. Гайдукова і В. Шестаков.

Іронія поєднує логічний парадокс з емоційно-ціннісним ставленням. Зіштовхуючи розум і почуття, вона наче грає маленьку „драму” з перипетіями, розчаруванням і дізнаванням. „Герой” цієї драми переживає трагедію зруйнованих ілюзій, а глядач сприймає це як комедію, тому що бачить у більш широкому контексті перспективи здійснення ідеалу.

Переживання іронії викликане боротьбою двох почуттів – розчаруванням у можливостях віднайти ідеальну гармонію в реальній дійсності та надією на реалізацію цієї гармонії. Іронік уже звикнув до цього розчарування, покірно прийняв, принаймні зовні, поразку. Це, певною мірою, затіняє гіркотою емоційно-ціннісне ставлення до світу або до конкретного явища, однак у глибині душі він не припиняє вірити і сподіватися. Він боїться виказати свою надію, захищає, приховує її за щитом, за скептичною та негативно-нігілістичною завісою, проте за цим критичним сприйняттям завжди стоїть позитивний ідеал. У цьому плані іронію можна назвати „оптимістичним розчаруванням”. Однак іронія це гра, яка моделює ситуацію, вимагаючи зберігати двоїсте відношення до того, що вона грає. Тут неприпустимо як цілком поринути у заперечення, так і окрилитися тільки надією й оптимізмом.

Вплив іронії сягає трьох сфер: емоційної (відчуження, зараження), інтелектуальної (розуміння) та естетичної (задоволення). Вони співвідносяться по-різному в окремих видах іронії, на що впливає також завдання іроніка і характер реципієнта.

Суб’єктивне психологічне відчуження пов’язане з екстравертним іронічним відношенням, що демонструє перевагу іроніка над об’єктом іронії. Ця перевага суб’єктивна і відносна, проте породжує відчуття певної дистанції і спричиняє такий зв’язок між іроніком і реципієнтом, що може викликати почуття ущемлення, образи у реципієнта-об’єкта іронії. Подібна дистанція є необхідністю, якщо не умовою художньої творчості. Це положення Д. Дідро гаряче обстоював Т. Манн, для якого іронія була важливим принципом художнього творчого методу, що сприяє формуванню відстороненої позиції автора та можливості об’єктивованого, епічного оповідання. Інтровертна

спрямованість іронії навпаки знищує „епічну та загалом будь-яку ієрархічну дистанцію, що ціннісно віддаляє” [13, 466], знімає відчуження.

Іронія є своєрідною грою у „свого” і „чужого”. Іронік відіграє роль „свого” серед „чужих”, захоплюється тим, що викликає презирство і жалість. Переживання іронії пов’язане з трагікомічним уявленням про загибель і відродження естетичних цінностей, зіткнення розуму та почуттів визначає її очищувальну дію. Саме цей ефект проєктивної розрядки та катарсисного очищення сприяє тому, що іронія може суб’єктивним чином переборювати накопичену енергію спонукання до об’єктивно-практичної діяльності.

Іронія як емоційно-ціннісне відношення використовує навіювання, зараження своїм ставленням, причому найбільший вплив вона має на людей безпристрасних, яким іронія справляє інтелектуальну приємність завдяки парадоксальному і дотепному поєднанню далеких явищ. Це відзначав М. Сретенський, адже розумні люди більше схиляються до іронії, а люди фантазії – до жартівливого комізму. Здатність до іронії ґрунтується на умінні приборкати свої емоції, гальмувати їхній прояв. Як зауважував О. Потебня, „мовчання є мистецтво не давати уявленню переходити в рух органів, чим сучасна людина оволодіває досить пізно і що зовсім неспостережне у дітей” [141, 112]. В останніх появу іронії пояснюють руйнуванням якихось істотних уявлень про дійсність, ідеалів, протиріччям між цими ідеалами та дійсністю, розчаруваннями. „Посмішка і сміх, – писав С. Рубінштейн, – будучи первинним вираженням – спочатку рефлексорним – елементарного задоволення, органічного благополуччя, вбирають у себе зрештою всі висоти і глибини, доступні філософії людського духу; залишаючись зовні майже тим самим, чим вони були, посмішка і сміх у процесі історичного розвитку людини здобувають усе більш глибокий і тонкий психологічний зміст” [147, 394].

Моральний аспект іронії охоплює, крім того, проблему відповідальності іроніка за свою оцінку. По-перше, суб’єкт іронії класичної доби є переконаним у справедливості і загальній значущості свого уявлення про „ідеал”, з позицій якого він оцінює об’єкт, а отже, повинен відповідати за свою оцінку. Однак він

кодує, шифрує, приховує свою оцінку за зовнішнім значенням, хоча і натякає на внутрішнє, потайне, протилежне ставлення, тобто ніби намагається уникнути відповідальності. Підтвердження цього положення знаходимо у висловлюванні Берте: „Іронія – відвага слабких”. Але відвага ще раз підкреслює контрастну природу іронії, що охоплює перехід у протилежність. Сміх є одним із проявів волі, сміх допомагає перебороти параліч страху і ствердити хоча б внутрішню, суб’єктивну волю, яка вкрай важлива для творчості. Сміх має демократичну й антитоталітарну спрямованість. Завдяки своїй амбівалентності і двонаправленості він є ідеальним інструментом культуротворчості, тому що сміючись над своїми недоліками, людина очищається, звільняється від них, а сміючись над чужими, – прищеплює собі імунітет від них.

Іронія виражає незадоволеність суб’єкта застарілою системою цінностей, за відсутності можливості прямого практичного перетворення їх вона є засобом непрямого спонукання до цих перетворень. Іронія представляє, наочно показує, викриває неспроможність претензій на позитивну цінність віджилих явищ, розвінчує їхню уявну велич, невідповідність новим сформованим умовам, тим самим обґрунтовуючи справедливість і правомірність суду над ними і повалення в Лету.

Іронія дієва у боротьбі проти усього відсталого, що пережило себе. Поки явище не вичерпало міру розвитку своїх можливостей у даній формі, іронія сприяє вирішенню незначних протиріч, допомагає позбутися ілюзій, догматизму та відсталості. Чому Христос ніколи не сміявся? Є різні відповіді на це питання. С. Аверінцев пропонує таку: сміх – це „звільнення”, „вільний не потребує звільнення, звільняється той, хто ще не вільний... У точці абсолютної свободи сміх неможливий, тому що зайвий” [1, 9]. Досконалий Христос не мав потреби у сміхові як засобі очищення. Але людина не досконала, вона повинна бути відкритою для удосконалювання. Як підкреслював М. Бахтін, „справжня відкрита серйозність не боїться ні пародії, ні іронії, ні інших форм редукованого сміху, тому що вона відчуває свою причетність до незавершеної цілістності всього світу”. І далі: „Справжній сміх,

амбівалентний і універсальний, не заперечує серйозності, а очищає та заповнює її. Очищає від догматизму, однобічності, закостенілості” [14, 13]. Підтвердження цієї думки знаходимо і у Г. Гегеля: „Якщо ж щось існуюче не в змозі у своєму позитивному визначенні разом з тим перейти у своє негативне й утримати одне в іншому, якщо воно не здатне мати в самому собі протиріччя, то це щось не є живою єдністю, не є основою, але у протиріччі йде до загибелі” [94, 126]. Іронія історії невблаганна. „Добре сміється той, хто сміється останнім” – каже народна мудрість. Але останнього в історії немає, тому що над нами будуть сміятися й іронізувати нащадки. Нашим сучасникам легко дистанціюватися від просвітницької наївної віри у Розум, простіше усвідомлювати й іронізувати над халепами Світового Духу. Але всі альтернативи просвітницького проекту теж руйнує потік історичних подій. Сова Мінерви завжди вилітає опівночі, коли запізно щось змінювати, а отже, рефлексії, яка запізнюється з висновками, залишається лише іронізувати (у першу чергу, з себе).

1.1. Висновки

Поняття „іронія” є полісемантичним, але різні варіанти його тлумачення припускають певні константи. Етимологічне посилення на обман не розкриває сенсу іронії, оскільки остання є не лише прихованням істини, але і специфічним способом її розкриття (О. Лосєв). Зміст досліджуваного поняття фіксує перехід від видимості до потаємного значення, а, отже, контарність природи є визначальною характеристикою іронії, що розкриває розрив ідеалу і реальності, наявного і належного, предмета та його поняття, чуттєвого і раціонального. Тому естетичний вимір іронії є найбільш очевидним.

У сфері буденного спілкування іронія вживається зазвичай у гранично згорнутому, редукованому вигляді. Нерідко легка іронічність наявна лише в інтонаціях, міміці, жестах людей, що розмовляють. Це зумовлено тим, що іронія спрямована на руйнацію логіки буденності, позбавлення однозначності причинно-наслідкових зв'язків. Маргінальні форми існування у повсякденності не вичерпують наявного буття іронії у культурі, а тому, щоб більш повно і всебічно дослідити її, необхідно розглянути іронію як відношення, процесуальність у різних культурних формах, де вона використовується свідомо і навіть набуває методологічного значення. Це свідчить про те, що рефлексивність є атрибутивною ознакою іронії. У цьому сенсі іронія завжди прагне обернутися на іронізм – концепт (не лише теоретичний, але й життєвий), який заперечує природну настанову безпосереднього ставлення до світу і перетворює іронію на методологічний принцип.

Іронія імпліцитно містить думку про існування Другого, навіть Чужого, але не наполягає на його знищенні, асиміляції. Не дивно, що іронізм зазвичай обирає форму діалогу для власного здійснення (Сократ, Платон, Н. Кузанський). Він руйнує сталість суб'єкт-об'єктної опозиції, визначальної для класичного раціоналізму, та замінює його суб'єкт-суб'єктним відношенням. Тобто у межах філософії тотожності іронізм легітимізує існування іншого, навіть як суб'єкта у відношенні „Я-Ти”, хоча тут, безумовно, наявна домінанта

зверхності при оцінюванні цього іншого. Отже, аксіологічність завжди є невід'ємною складовою іронічного ставлення до світу.

Іронія є не лише засобом боротьби проти зашкарублого у житті, але і способом духовного саморозвитку особистості (Е. Яковлев). Суб'єктивно іронія розкривається як ознака розвинутої самосвідомості, об'єктивно – вона є показником обмеженості тих історичних сил, які, діючи за принципом протилежності, повертаються до минулого, не усвідомлюючи перспективної тенденції.

Отже, іронія – екзистенціал людського буття, що за певним скінченням вираженням вказує на можливість розкриття, подальшого становлення. Ця функція виявляє її місце серед суміжних понять культурології (гра, символ, карнавал, цинізм) й естетики (трагічне, комічне, дотепність, каламбур, пародія, сатира). Вона є інструментом „переоцінки цінностей” (Ф. Ніцше), а тому і складовою процедури трансформації історичних типів культури. В їх генезі історичні стилі філософування корелюють з відповідними типами іронізму.

РОЗДІЛ 2

ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ СТАНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ „ІРОНІЯ” В КЛАСИЧНОМУ СТИЛІ КУЛЬТУРИ

2.1. Обумовленість іронічного дискурсу історичними формами логоцентризму

У другому розділі досліджено основні філософські стратегії розуміння іронії та здійснено аналіз її еволюції.

Перший підрозділ другого розділу демонструє спроби експлікації іронії у світлі класичного ідеалу раціональності, який характеризується екстраполяцією культу розуму не лише на процес пізнання, але й на інші виміри людського буття.

Раціоналістичний підхід не є самототжнім варіантом філософського словника. Він являє собою в історико-філософській ретроспективі складний конгломерат концептів, що мають яскраво виражені історичні, а також географічні конотації. Навіть при першій спробі визначення стає зрозумілим, що античний природний розум Анаксагора відрізняється від практичного, а тим більш теоретичного розуму І. Канта. Але всі проекти класичного раціоналізму поєднує те, до чого буде протиставляти себе некласична філософія (як модерністська, так і постмодерністська її варіація), а саме – логоцентризм (Ж. Дерріда), тобто історичний стиль філософування, який претендує на можливість осягнення буття універсальними процедурами раціонального пізнання. Наприклад, так його визначає український дослідник В. Лук'янець: „Слово „логоцентризм” передає централізацію єврокультури. Воно підкреслює одвічне переконання європейських мислителів у тому, що повсякчасно і за будь-яких умов у релігії, метафізиці, науці, мистецтві та інших галузях культури привілейоване становище повинні обіймати Слово Бога, Розум, Смысл, Ідея, Мовлення, Логос, а не Антропність, Інстинкт, Вітальність, Знак, Текст, Письмо (у граматиологічному значенні)” [103, 293].

Раціоналізм є методологічним принципом класичної філософії, засади якого ґрунтуються на гуманістичному світосприйнятті епохи Відродження з її антропоцентричною системою цінностей. Саме розум, на думку гуманістів Відродження, робить людину центром всесвіту. Розум, на противагу середньовічним уявленням про „дух”, являє собою не надприродню, а природню, натуральну властивість людської істоти. Так, Розум довгий час розглядався як наймогутніше знаряддя людини, сама людина визначалася відносно розуму. Такі форми культури як наука та філософія протягом усієї класичної доби були під владою „духу Сократа” – „духу істинного раціоналізму”. Його зміст, зазначає К. Поппер, полягає в „усвідомленні обмеженості людських можливостей, інтелектуальної скромності тих, хто знає, як часто він помиляється і як саме він залежить від інших людей навіть у цій своїй обізнаності” [139, 245]. Але не лише окремі форми культури знаходилися у сфері регуляції універсальних раціональних принципів, а самі історично-культурні парадигми репрезентували іманентну логіку всеосяжного Логосу.

Таке розуміння притаманне не лише історичним концепціям німецького класичного ідеалізму. Тут схема розгортання історії постає у вигляді лінійного детермінізму, як це було за доби Просвітництва (М. Кондерсе, А. Тюрго), або зводиться до „ідеї загальної історії у всесвітньо-громадянському плані” (І. Кант), або визначається як поступ Світового Розуму (Г. Гегель), що репрезентує возведення одиничних особливостей до поняття та зведення зовнішньої різноманітності явищ до прихованої первісної єдності, яка може досягатися розумом. Класична раціональність передбачає усунення шляхом раціональної критики всього того, що заважає людині в її прагненні до свободи”, а можливість „механічного обчислювання” (М. Фуко) стає загальнокультурною настановою західноєвропейської традиції. Вона виходить за хронологічні межі XVII – XVIII ст. (І. Кант, М. Мендельсон), та охоплює період від гомерівського епосу до сьогодення (Т. Адорно, М. Хоркхаймер). Обмеження раціоналістичного підходу знаходимо лише у критиці насильного цілераціонального перевлаштування світу („імперіалізм логоса” (Ж. Дерріда),

„метанартив логоцентризму” (Ж. -Ф. Ліотар), „логоцентричність європейського речення” (Ю. Крістева)).

Між тим завдання полягає не у тому, щоб визначити позитивне чи негативне ставлення до Просвітництва (М. Фуко) або „класичного ідеалу раціональності” (М. Мамардашвілі), а зрозуміти його як сукупність політичних, економічних, соціальних, інституціональних, культурних подій, від яких ми залежимо і зараз. Отже, раціональність виступає як філософсько-світоглядна проблема, що має на меті досягнення можливих типів відношення людини до світу, „вписування” людини у світ, у горизонт культури; раціоналізм – це готовність вислухати критичні зауваження і вчитися на досвіді (К. Поппер), „це мислення, що відновлюється явно та кожного дня” (Г. Башляр). Зміст поняття „іронія” формується у західноєвропейській культурі саме у цьому стилі філософування, а тому має відбиток його сенсу.

Загалом інтерпретація цієї категорії Сократом, Платоном, Арістотелем, Теофрастом, давньоримськими та середньовічними мислителями, філософами Нового часу та Просвітництва тісно пов’язана зі світоглядом і соціальною сутністю епох, у які вони жили. Давньогрецька філософія виникла у VI ст. до н. е. Особливий вплив на її формування справила полісна демократія. Вона підготувала появу громадянської свідомості, інтелектуальну налаштованість Античності і, зрештою, дозволила зробити крок „від міфу до логосу” (Ф. Кессіді). Особливості суспільних відносин у полісах вплинули на формування основної проблеми, яка хвилювала давньогрецьких мислителів, – проблеми відношення загального і одиничного. В умовах демократії загальне (моральні та правові норми, державні інститути, політичні інтереси) відокремилось від приватного життя громадянина поліса, однак воно продовжувало перебувати у тісному зв’язку з ним. Взаємозумовленість загального й одиничного, поліса та громадянина у сфері соціального життя окреслила схему філософського осмислення світу в давньогрецькій філософії.

Представники давньогрецької натурфілософії розглядали природу-космос поза протиставленням людини світові. Людина (одиничне) ще не стала

предметом філософського дискурсу. Саме тому іронія як тип рефлексії, ще не була самостійною філософською категорією. Слів „іронія”, „іронік”, „іроніст” немає ні в грецькій поезії до Арістофана, ні в грецькій прозі до Платона, а натурфілософія зосереджувалася лише на пошуках першооснови суцього, загального. Відомий радянський філософ і філолог О. Лосев проаналізував античні словники та визначив досократичну іронію у сенсі обману й шахрайства: „у Гезихія: „іронія” – „обман”, „насмішка”; у Свіда: „іронія” – „насмішка”, „іронічний” – „насмішкуватий”; у Фотія: „іронізує” – „хитрує”; у Геродіана „іронік” – „той, хто обманює за допомогою слів” [100, 327]. Подібного значення – „обман, шахрайство, бешкетування” – набуває слово *eironeia* й у грецькій комедії Арістофана. Коли Філоклеон в „Осах” хоче продати віслюка, то його син говорить, що той має хитрий задум та поводить ся *eironicos*, щоб досягти своєї мети [6, 173]. В іншій комедії Арістофана „Хмари” слово *eironeis* (хитрий крутий) набуває до того ж лайливого значення [6, 109].

Таким чином, у досократівський період „іронія” вживалася у значенні пустої й корисливої тріпні, блазнювання, обману, насмішки, що було розповсюджено у повсякденній мові. Це буденно-естетичне тлумачення іронії передуює філософському розумінню цього поняття періоду високої класики.

Філософські підходи до осмислення природи іронії виникають на другому етапі розвитку давньогрецької філософії, коли спостерігається поворот інтересу мислителів від космосу, світу до людини. Ця зміна орієнтирів спричинена втратою загальним (державні інституції, закони) домінуючого значення у соціальному житті. Воно все більше ставало залежним від індивіда (одиниці). Таке зміщення центра тяжіння від традиційних інституцій до індивіда, що відбулося завдяки розвитку демократії, сприяло усвідомленню особою своєї цінності: вона стала вбачати у собі творця законів (загального). Поворот від зовнішнього світу до людини зумовлений також дискредитацією натурфілософії. Знання про світ виявилось неусталеним, нестійким, не таким, що заслуговує довіри. Це сприяло мислителів перенести свою увагу від об’єкта

до суб'єкта, від світу до людини як джерела всіх проблем філософії, до питань теорії пізнання.

Філософське розуміння іронії практично культивується Сократом. Сократична іронія – це така історична форма, в якій іронія вперше виникає як певний стиль мислення – імітація незнання заради досягнення знання. „Пізнай самого себе” – такою є вихідна теза сократичного філософування. І таке знання можна набути лише у безпосередньому контакті з іншими людьми – діалозі, практичній зустрічі умів. Видатний німецький філософ, перший історик філософії В. Віндельбанд пише: „Філософія Сократа вміщена у форму діалогу, вона розвивається у бесіді, яку він був готовий зав'язати з кожним, хто тільки бажав його слухати. До етичних понять, які лише й були предметом його пошуків, можна було перейти від будь-якого питання повсякденного життя. В обміні думок повинно було виявитися загальне, діалог був шляхом до логосу” [33,86].

Сократ – особлива постать у давньогрецькій філософії. За переказами, він був неписьменний, не залишив по собі написаних творів. Про його погляди (його іронію) можна дізнатися з творів Платона, де Сократ виступає одним з учасників філософської дискусії. Дослідник сократичної іронії О. Лосєв звертає увагу на те, що „сам Сократ ніколи не називав іронією ані свій філософський метод, ані свій спосіб спілкування з людьми” [99, 74], тобто не означав свою філософську або життєву позицію як іронічну. Про іронію Сократа, характеризуючи її по-своєму, говорять (в діалогах Платона) лише його супротивники, співбесідники, учні. Коли Сократ у своїх бесідах підкреслює, що він „не такий вже й особливий мудрець і не народжує мудрості” [138, 236], тобто ніякими власними знаннями не володіє, то супротивники його вбачають у цьому іронію, вважають, що Сократ нещирий, що він насправді володіє знанням і знає, що володіє ним, але намагається приховати це від них.

Проте античний філософ був щирим і тому аж ніяк не іронічним, коли заявляв, що „бабитись” йому „бог велів, а народжувати заборонив” („бабитись” – тобто сприяти народженню знання, істини). Цим знанням, як

уважав Сократ, володіє не він, а його співбесідники. „У мене вони, – говорить Сократ, – нічому не навчаються, але багато чого прекрасного знаходять і містять у самих собі” [138, 236]. У своїх бесідах він зі своєю невблаганною логікою спростовує ті думки, за якими спочатку звертається до співрозмовника, – саме у цьому вмінні володіти діалектикою і полягає, на думку В. Віндельбанда, іронія Сократа. А усунувши цю перешкоду, Сократ у подальшій бесіді намагається поступово виділити з усього того, що обговорюється, якесь загальне положення. Упевнений, що кожний може його знайти шляхом серйозного розмірковування, німецький історик філософії пише: „Сократ „сповиває” думку, яка дрімає, та називає це мистецтво своєю „маєвтикою” (натякаючи на заняття своєї матері)” [32, 116]. Отже, своє завдання як філософа Сократ скромно вбачає у тому, щоб бути повитухою, тобто сприяти народженню, вивільненню знання.

Сенс сократичної іронії виражається в суперечності між видимістю (явищем) і сутністю. Ця суперечність конкретизується у трьох аспектах. По-перше, іронія виявляється у нещирому та неістинному вихваленні та піднесенні Сократом своїх співбесідників. Тут наявне протиріччя між тим, яким той чи інший співбесідник постає у словах Сократа (в його оцінці), й тим, що він представляє собою насправді. По-друге, іронія виявляється в нарочитому самоприниженні Сократа. Сократ виставляє себе убогим, смиренным, потворним, людиною незначною й такою, що всьому навчається в інших, мудрих і достойних. Але це також тільки видимість, адже ніхто інший не був вартим поваги, як Сократ. І, нарешті, по-третє, сократична іронія виявляється у видимості незнання, що приховує справжнє знання.

Проілюструємо зазначені три моменти іронії Сократа на прикладі деяких платонівських діалогів. У діалозі „Горгій” один із співбесідників – Каллікл у доволі різкій формі повчає Сократа, як йому треба жити. У відповідь на умовляння Каллікла Сократ спочатку підносить його („зустрівшись із тобою, я знайшов скарб”) за володіння трьома чеснотами – знанням, доброзичливістю й цілковитою відвертістю. Потім, нарочито принижуючи себе, просить „повчати і

не потроху”, бо він помилявся у своєму способі життя „не з умислу, а через неосвіченість”. Нарочитий характер самоприниження Сократа не залишився непоміченим Калліклом, котрий, коли Сократ просить його: „Повчай мене якось лагідніше, щоб я не дременув від тебе геть”, зауважує: „Береш мене на глузи, Сократе!” [136, 197]. Це означає, що Каллікл, не зважаючи на дуже різкий тон своєї повчальної промови, вважає неможливою для Сократа роль учня, який терпляче вислуховує настанови вчителя. Самоприниження Сократа по відношенню до Каллікла є звичайною сократичною іронією, що приховує високе усвідомлення ним своєї справжньої значущості.

Сократ так само вихваляє своїх співбесідників, понижуючи себе, у діалозі „Бенкет”. Тут, на бенкеті мудреців, Алквіад виголошує промову про Сократа, в якій йдеться саме про іронію Сократа. Відомо, що Сократ мав непривабливу зовнішність, яка уподібнювала його до козловидого сатира. Він завжди виставляє себе приниженим, убогим і навіть потворним. І багато хто таким його і вважає. Але Алквіаду пощастило заглянути в душу цього сатира. Виявилось, що він – той селеноподібний футляр, який зображується у скульптурних майстернях, але в середині наповнений статуетками – „божественними, золотими, прекрасними і дивовижними”. „Бо він прийняв на себе такий вигляд...Якщо ж ви розкриєте його, то переконаєтеся, скільки там усередині здорового глузду” [135,95]. Сократ вражає всіх своїм словом. Коли говорить Сократ, „захоплюємося і буваємо вражені до глибини душі”. „Коли слухаю Сократа, – говорить Алквіад, – серце моє починає битися сильніше, ніж у корибантів, а з очей течуть сльози, – така сила його промов. І з багатьма іншими, бачу, діється те ж саме” [135, 93]. „Коли я слухав Перікла чи інших прекрасних ораторів, то їхні промови сприймав з повагою, але нічого подібного ніколи не відчував. Душа моя не хвилювалась і жаль не брав мене за те, що я живу так по рабськi. А Сократові не раз вдавалося ввести мене в такий стан, коли з’являлася думка, – годі, такому як я краще не жити” [135, 93-95]. „Ніхто навіть уявити собі не може, як байдуже ставиться він до...багатства чи почесних посад, що їх так возвеличує натовп. Всі ці вартості для нього не мають жодної

ціни і ми самі...ніщо. І...усе життя він забавляється в той спосіб, що прикидається перед людьми” [135, 95].

Із промови Алквіада стає зрозуміло, що Сократ робить вигляд, догоджає своїм приятелям і учням, підтакує їм, вихваляє їх, принижуючи себе, і сам нічого позитивного не стверджує. Він „згоден” обмінятися красою з Алквіадом. Але ось результат: „Той чоловік здобув над ним таку владу, якої ніхто ніколи не мав” [135, 101]. Такою є іронія Сократа у зображенні Платона. Отже, приниження себе і піднесення інших отримує тут цілком позитивний зміст. Образною мовою та цнотливим підтакуванням він досягає зародження і зростання вищого знання у душах людей.

Співбесідники Сократа були настільки орієнтовані на сократичну іронію, що постійно намагалися визначити, де у словах Сократа істина, а де – її видимість, де Сократ „жартує”, а де говорить серйозно. Наприклад у діалозі „Горгій”, коли Сократ підводить свого співбесідника Пола до висновку, що риторика корисна для того, хто має намір діяти несправедливо (висновок, явно протилежний істинному стану справ), інший його співбесідник Каллікл не витримує й питає, Сократ це серйозно говорить чи жартома.

І, нарешті, ще одна суттєва риса сократичної іронії полягала у суперечності між видимістю незнання, яке ніби-то йому властиве, й справжнім, глибоким знанням. Коли Сократ говорив, що він не знає, його співбесідники були впевнені, що він лише робить вигляд, стверджуючи це, причому робить це з якимось таємним наміром. Іншими словами, у видимості незнання Сократа співбесідники, безумовно, вбачали якусь каверзу, насмішку, глузування, тобто іронію.

Ось, наприклад, бесіда Сократа з Полемархом про справедливість (трактат „Держава”). У бесіду втручається софіст Фрасімах, який упевнений, що Сократ знає, що таке справедливість, але за якимось таємним наміром приховує це. У відповідь Сократ із звичайною для нього скромністю (або з нарочитим самоприниженням) намагається запевнити Фрасімаха, що ні він, ні Полемарх не знають, що таке справедливість, і тому займаються дослідженням

цього предмета. Сократ навіть хоче нав'язати Фрасімаху, що не зважаючи на те, що вони „всіма силами” намагаються розкрити, що таке справедливість, вони „не в змозі” це зробити й тому від інших людей („сильних” і „мудрих” – натяк на Фрасімаху) заслуговують „більше на співчуття, ніж гнів”. Таку самопринижувальну відповідь Сократа Фрасімах оцінює не інакше, як свідчення прояву типової для нього іронії. „На ці слова, – пише Платон, – Фрасімах досить сардонічно посміхнувся і вигукнув: „О Геракле! Ось вона, звична іронія Сократа”” [137, 19].

Отже, розглянуті три аспекти сократичної іронії (нещире й неістинне вихвалення, піднесення співбесідників; нарочите самоприниження та видимість незнання, що приховує справжнє знання) постають як суперечність між явищем (видимістю) і сутністю (прихованою істиною). Однак наша характеристика сократичної іронії була б неповною, якби ми залишили без уваги діалектику суб'єкт-об'єктної опозиції, також властиву їй. Сама іронія, незважаючи на те, що вона була цілком індивідуальною рисою Сократа, могла стати методом філософування та зародитися лише у період розвитку суб'єктивістської спрямованості як характерної ознаки давньогрецького життя періоду високої класики.

Розповсюдження суб'єктивістської спрямованості означало, що у центр філософської уваги замість природи, світу ставилася людина – її розум, душа, чесноти (її моральна свідомість). Зміна філософських інтересів дуже виразно позначилася на філософії Сократа. „...Сократ уже розстався з космологізмом і натурфілософією своїх попередників, звернувшись виключно до проблем людської свідомості та поведінки” [98, 62]. Суб'єктивізм сократичної іронії проявлявся ще і в тому, що бесідам Сократа були властиві грайливість, „філософська шаленість”, „пустощі у промовах”. Суб'єктивістську спрямованість сократичної іронії підкреслює і факт наприкінці діалогу „Бенкет”: у своїй бесіді з Агатоном і Арістофаном Сократ змусив їх визнати, що „той самий поет має знатися на творенні комедії і трагедії, і добрий трагік повинен бути також комічним поетом” [135, 109].

„Найглибшу об’єктивність” сократичної іронії неодноразово підкреслював О. Лосєв. „Сократ, – пише він, – іронізує тільки з приводу того, що існує об’єктивно, і не визнає лише суб’єктивних цілей. Він хоче за допомогою своєї іронії активно втручатися в людське життя, активно його змінювати й свідомо вдосконалювати у певному напрямку”. Сократ міг „грати” суперечностями скільки завгодно, але це „ніколи не перетворювало його іронію у безпредметну гру...”. Він завжди залишався вірним об’єктивному сприйняттю життєвих цінностей – і тоді, коли він жартував, іронізував, і коли він навіть упадав у „вакхічне захоплення” своєю іронією, своїми насмішками” [99, 78].

Проте слід зазначити, що всі види виявлення сократичної іронії (нещире вихвалення й піднесення співбесідників, нарочите самоприниження та видимість незнання) у викладі Алквіада (діалог „Бенкет”), зовсім не просто гра суб’єктивними формами, як це часто було у софістів, – всі вони у сукупності прагнуть однієї об’єктивної мети – морального перевиховання та піднесення людини. Обґрунтування розумом моральності стало великим кроком уперед. Проте такий підхід ставив під сумнів святість традиційних норм, оскільки традиції, звичаєві норми, піддані критиці розуму, втрачають свою беззастережність і святість. За це нібито руйнування традиційних норм афіняни засудили Сократа до страти. Він помер, випивши чашу з отрутою, хоча мав змогу втекти з Афін. Навіть смерть Сократа є виявом його іронії: своєю смертю цей апостол розуму утверджував силу всезагального. Отже, ми бачимо у сократичній іронії як суб’єктивний, так і об’єктивний виміри.

Так, завдяки діалогам Платона в історію філософії увійшов такий феномен, як „сократична іронія”. На думку О. Лосєва, „вперше визнання цієї філософської позиції за Сократом ми знаходимо тільки в Арістотеля. Цілком традиційним це вислів стосовно Сократа є у римлян” [99, 74].

Таким чином, філософське розуміння іронії започатковується Сократом через імітацію незнання заради досягнення знання, що стає методологічним засобом пізнання істини як руху крізь виявлену суперечність понять. У Сократа (діалоги Платона) поняття „іронія” стає більш позитивним і глибоким. Це вже

не просто обдурювання й пустослів'я, але те, що є обдурюванням тільки зовні і що по суті виражає повну протилежність зовнішньому. Це – якась насмішка чи знущання, що містить у собі вельми упевнену й обмірковану думку, але має найбільш самопринижений вигляд заради вищої об'єктивної мети.

Не менш глибоке розуміння іронії ми знаходимо в Арістотеля. Він прийняв сократичну іронію, але тлумачив її по-своєму, як деяку протилежність хвастощам.

У „Риториці” він розрізняє два види сміху, причому один „відповідає людині вільній, другий не відповідає”. Це – іронія й жартівливість. „Іронія, – говорить Арістотель, – вільна від жартівливості, ...іронік викликає сміх задля самого себе, а блазень – задля іншого” [4, 147].

У „Нікомаховій етиці” Арістотель розглядає істину як щось середнє між хвастощами й іронією. „Удавання у бік більшого є хвастощами й той, хто їх має, є хвальком, а удавання у бік меншого є іронією, а його носій – іроніком” [5, 90]. Тут він надає позитивну характеристику іронії. „Прийнято вважати, що хвалько схильний приписувати собі славне – те, чого у нього немає, або більше, ніж у нього є; а удавальник [іронік], навпаки, заперечує те, що в нього є, чи применшує [це]; той же, хто тримається середини – якийсь мовби простий, тобто правдивий і в житті і в словах, визнає, що володіє тим, що у нього є, не більше і не менше” [5, 179]. „Удавальники [іроніки], які говорять про себе принижено, здаються людьми радше вихованими; вважається, що вони говорять так не задля наживи, але уникаючи бундючності, і передовсім вони відмовляють собі в славному, як робив, наприклад, Сократ. Ті, що приписують собі щось з нікчемних мотивів, коли очевидне [зворотне], називають лицемірами і цілком заслуговують на презирство; іноді ж це виявляється хвастощами, наприклад одяг лаконців, бо і надлишок, і надмірна недостача [можуть бути] хвалькуватими. А ті, що помірно вдаються до удавання [іронії] і прикидаються не в тому, що дуже кидається у вічі, – ті здаються вихованими. Правдивому, мабуть, протилежний хвалько, бо він гірше

удавальника [іроніка]” [5, 181]. Така людина, між іншим, сильніше впливає на оточуючих.

У „Нікомаховій етиці” Арістотель приписує іронію тому, хто володіє однією з найголовніших чеснот – величчю душі. Величавий – той, хто „вважає себе достойним великого, будучи цього достойним. Достойний малого і той, хто вважає себе достойним малого, розсудливий, але не величавий, адже величавість полягає у величі, так само як краса буває у великому тілі, а малорослі витончені і добре складені, але не прекрасні. Хто вважає себе достойним великого, хоч не достойний, бундючний, але бундючний не всякий, хто вважає себе достойним більшого, ніж дійсно достойний” [5, 159]. Величавий, якщо він достойний найбільшого, буде і найкращим: дійсно, більшого завжди достойний кращий і найбільшого – найкращий. Величавому аж ніяк не личить ні втікати з усіх ніг під час битви, ні чинити несправедливо. „Величавість – це своєрідна прикраса добродетелей, бо додає їм величі і не існує без них. Тому важко бути істинно величавим, адже це неможливо без етичної досконалості” [5, 163]. Величавий має справу передовсім з честю і безчестям. Честь його особливо радує і в ньому самому та й в інших. „В ставленні до багатства, і до влади, і взагалі до всякого успіху і невдачі він, що б там не було, буде триматися помірковано і надмірно не буде ні радіти успіхам, ні страждати від невдач” [5, 163].

Таким чином, якщо у Сократа іронія є тонка насмішка, що прагне високої мети під виглядом самоприниження, то Арістотель вирізняє також іронію як протилежність хвастощам, тонкощам думки й поведження, як безкорисливість її змістового загострення та зв'язок з величною, вільною й шляхетною особистістю людини. А це свідчить про позитивну етичну характеристику іронії, яка набуває подальшого розвитку.

На зміну грецькій класиці приходить епоха еллінізму з радикальними соціальними змінами, які позначилися і на філософії. Її розвиток значною мірою був зумовлений занепадом демократичного рабовласницького поліса, соціальна упорядкованість якого тривалий час залишалась анонімною моделлю

філософського мислення. В імперії загальне (політичні справи, установи, закони) відчужується від індивіда, не залежить від нього, тому індивід втрачає до нього інтерес. Особа замикається в собі. Зрештою, у цей період через відчуження від загального відбувається остаточне формування особи (і приватних інтересів). На передній план у давньогрецькій філософії висуваються проблеми етики, що знов істотно вплинуло на її предмет. Попри певну увагу філософів до проблем, пов'язаних зі світом і пізнанням, головною проблематикою стає етична. Таким чином, філософія змінює свій статус: якщо раніше вона мислилась як теоретична наука, то наразі вона постає як життєва мудрість, як навчання мудрого життя.

Уже у Сократа моральна тематика набуває першорядного значення. Але він і його послідовники – Платон і Арістотель – розвивали концепції соціальної етики. Етичні вчення епохи еллінізму були суто індивідуалістичними. Більше того, мудреці розглядали відхід від політичних і громадських справ як необхідну передумову добродісного життя.

Подальший історичний розвиток поняття „іронія” відбувається завдяки учню Арістотеля Теофрасту. Саме іронії присвячена перша глава його „Характерів”. „Як усім відомо, іронію загалом можна вважати удаванням у гірший бік, на ділі і на словах. А іроніком можна назвати того, хто, наближаючись до ворогів, має намір вести з ними бесіду, а не відчуває стосовно них ненависті. Він хвалить (людей) при них – тих, на кого він нападає, й висловлює співчуття тим, хто зазнав поразки. Він вибачає тим, хто його лає, навіть у випадках, коли проти нього повстають. Він лагідно веде бесіду з тими, хто зазнає несправедливості й відчуває роздратування, а того, хто наполегливо прагне мати з ним справу, він змушує відступати. Він не підтверджує позитивно нічого з того, що (сам) він робить, але тільки стверджує, що він про це розмірковує. Тим, хто просить позику й чекає на пожертву, він щедро дає, але говорить, що він не багатий; і коли він продає, він говорить, що він не продає, а коли не продає, говорить, що продає; що-небудь почувши, він це заперечує, а побачивши, говорить, що не бачив. Висловивши згоду, він цього не

пам'ятає. То він стверджує, що він подумає, то – що він не знає; то – він дивується; то – що вже й сам раніше так думав. І загалом він використовує такі висловлення: „не вірю”, „не розумію”, „я здивований”, „ти говориш так, що він став іншим, – однак, по-моєму, він сказав не це”, „ця річ, по-моєму, неймовірна”; „скажи це кому-небудь іншому”; „не знаю, чи довіряти тобі звинувачувати того”; „однак дивись, чи не занадто ти довірився” [154, 5-6].

Основні моменти поняття „іронія”, як вони окреслені у Теофраста, такі: приховування власної ворожості, ігнорування ворожих намірів супротивника, заспокійливий вплив на скривдженого, відсторонення настирливого, неразголошення власних учинків. Якщо виходити з основного визначення іронії („удавання в гірший бік”), по суті аристотелевого (в Арістотеля ширше – „у бік меншого”), то постає питання про єдність характеристики іронії у Теофраста. Єдність, однак, тут не порушується, якщо ми зважатимемо на образ Сократа, що водночас вдається до самоприниження й до приховування своїх і чужих намірів.

Однак Теофраст робить наголос на негативному аспекті іронії: це – приховування чогось, ігнорування чогось, якась нерішучість, скептицизм. Тільки одна риса надає їй позитивного забарвлення: іронія умиряє чужі пристрасті, так само як іронія Сократа, тоді як безкорисливість і благородство іронічної свідомості залишаються поза увагою. З теофрастової характеристики випливає, що наразі маємо справу з якимось шахраєм або нерішучим, двоєдушним скептиком, який завжди занадто обережний і собі на умі. Можливо, саме так і розумів іронію Теофраст. Однак, це припущення видається нам досить однобоким і непереконливим з точки зору поглядів самого Арістотеля, учнем якого був Теофраст.

Відома ще одна концепція іронії, що належала перипатетику Арістону Кеосському. Як і Арістофан, він тлумачить іронію як підвид хвастощів, а хвастощі – підвид зарозумілості. В уривках, що збереглися, Арістон не дає визначення ні зарозумілості, ні іронії, але іронія наразі постає як надмірна впевненість у собі. Арістон не вбачає у цьому нічого поганого, адже риси

деякого презирства до людей відзначав ще Арістотель, який проте ставив іронію дуже високо. Подібне знаходимо й у Арістона. До зарозумілих він відносить Сократа поряд з Гераклітом, Піфагором і Емпедоклом.

Іронік, за Арістоном, відрізняється від підлесника лише відсутністю користі. „Коли до нього хто-небудь звертається, він нарочито підводиться та знімає капелюха; своє прохання він супроводжує словами: „Ви здатні зробити це”; під час побачення він ніяковіє перед іншими, їхнею позицією, мовою; і якщо він щось виражає, то лише свій подив”. Зближує іроніка з підлесником те, що він, відкривши рота, прислухається до мови свого співбесідника, „вихляє хвостом” перед ним подібно до лисиці, „киває іншим” на знак згоди, сміється (коли потрібен сміх) [100, 336].

Але момент самоприниження стає помітнішим далі. Коли в іроніка питають його думку, то він боязко заявляє, що він „не здатен вирішити навіть найменші питання”. І якщо його за це висміюють, то він заявляє: „Цілком природно, що така людина як ти осуджує мене. Я й сам це роблю”. Або: „Я був би тільки хлопчиськом, а не старим, якби насмілився порівнювати себе з тобою”. Тут відчувається іронічне жало. Варта уваги і така думка: коли на зборах хто-небудь скаже щось саме собою зрозуміле й голова зауважить йому: „Навіщо ти це говорив?” – то іронік підніме руки вгору, ніби-то назустріч світлу, й вигукне: „О, як швидко ти це зрозумів, а я так довго над цим думав!” У розмові іронік просить, щоб його повчили, зглянувшись на його неосвіченість й оману, він говорить: „Не ставтеся з презирством до мене, непристойного”. Він просить розповісти йому про розумну людину, додаючи: „Щоб я міг її наслідувати, якщо тільки буду здатен” [100, 336]. У кінці понівеченого тексту Арістона про його бачення іронії знову згадується Сократ і приклади його іронії.

Порівнюючи засади вчення про іронію Арістона і Теофраста, зазначимо, що обидва вони впадають у деякого роду крайнощі, підкреслюючи то один, то інший бік загального платоно-арістотелевого розуміння. Якщо Теофраст висуває на перший план скритність іроніка, то Арістон – його улесливість. І

якби Арістон не посилався декілька разів на Сократа, то його зображення іронії як лестоців було б так само далеким від справжньої античної іронії, як і зображення Теофраста (з його наголосом на нерішучості та прихованні скептицизму в іронії).

Поняття іронії набуває подальшого розвитку й у римській філософії, хоча римляни не виробили для нього спеціального терміна. Політична боротьба у Римі у I ст. до н. е. посилила суспільне звучання красномовства. У діяльності Марка Тулія Цицерона начебто відродилися давні ідеали, він наповнив традиційні категорії грецької філософії емпіричним і соціально-логічним змістом. У діалогах „Про оратора”, „Брут”, „Оратор” він створив універсальний образ оратора у традиціях сократичної іронії. Він пише: „Є особливе витончене удавання у тому, коли говориш інше, ніж думаєш;...коли з повною серйозністю дуриш всією своєю промовою, думаючи одне, а вимовляючи інше...Я вважаю, що тонший за всіх і витонченіший за всіх у цій іронії або удаванні був Сократ. Це вид вишуканий, повний серйозності та солі, який підходить як для ораторських виступів, так й для світських бесід” [169, 185]. „У греків же ми сприйняли Сократа як приємного та тонкого співбесідника й удавальника в дотепній бесіді та у всякій розмові, в якості того, кого греки називали іроніком” [169, 216].

Ораторське мистецтво Цицерона було продовжено та розширено римським ритором I ст. н. е. Квінтіліаном, трактат якого „Про виховання оратора” вважається найавторитетнішим підручником з красномовства, де іронія тлумачиться як троп мови, пов’язаний з удаванням. „Ця фігура, – говорить Квінтіліан, – містить навмисну потайність, яка розуміється інакше, ніж вона сама себе виявляє; так що одні думки протиставляються іншим, а іноді цілий вчинок і навіть ціле життя здається іронією, як наприклад, життя Сократа. Тому і названий він іроніком, тобто таким, що вдає з себе неука і являє подив іншим, нібито мудрішим за нього” [100, 338].

Таким чином, у іроніка Квінтіліан вирізняє момент удавання, тобто висловлення з протилежним значенням, і притому – не з метою ляяти супротивника, але довести до нього усвідомлення власної неправоти.

Підбиваючи підсумки розгляду поняття „іронія” в античній філософії, ми дійшли таких висновків. По-перше, іронія в античному сприйнятті є свідомість, що оперує протилежними висловленій ідеї виражальними засобами (форма, що виражає, протилежна ідеї, що виражається). На цьому збігаються майже всі тексти. По-друге, зазначена протилежність ніколи не залишається пустою та безцільною, вона завжди має чітку мету – породити цю або іншу, більш високу ідею. По-третє, ця позитивна цільова настанова іронії (життєва, моральна, людська) не заважає іронії бути в античній свідомості водночас чимось грайливим і чимось доволі близьким до самовдоволення для іроніків. По-четверте, вся античність розуміла іронію як сократичну іронію, за виключенням тих випадків, коли іронія загалом мислилась як дещо аморальне, низьке або неповноцінне.

Філософія доби Середньовіччя розвивалася у лоні релігії, яка, безумовно, звужувала горизонти філософського мислення, визначала і проблематику, і загальну модель вирішення проблем. До того ж, філософія в епоху Середньовіччя не мала власної соціальної бази – особи. Тому такий розвиток був єдино можливим способом існування та збереження філософського мислення загалом, в іншій іпостасі воно наразі просто не могло б існувати. Носіями філософії тієї епохи було вузьке коло служителів церкви, світської філософії не існувало, що зумовило догматизм, авторитаризм і традиціоналізм у методології.

Ключові моменти середньовічного світосприйняття про скінченність людського розуму та безмежність божественної мудрості, не сприяють виходу поняття „іронія” за межі класичної філософії за умов домінування ірраціонального підходу, особливо у схоластиці. Іронія за цієї доби не стає предметом філософії. Скептична, антидогматична за своєю природою, що не допускає жодних авторитетів і вільно грає протилежностями, вона виявляється

надто руйнівною й „аморальною” для догматичного та дидактичного способу мислення християнського Середньовіччя. Через це у середньовічній літературі, іронія згадується лише в негативному, заперечливому сенсі. Не випадково, що й образ Сократа, дуже популярний в античній літературі, майже повністю зникає у середньовічних авторів, хоча вони доволі часто апелюють до авторитетних мислителів Античності – Піфагора, Платона, Арістотеля. Характерне для Середньовіччя ставлення до іронії, як, втім, і до всього комічного, простежується у філософії „отців церкви” (Квінт Тертулліан, Августин Блаженний та ін.).

Різкий осуд сміху та його різновидів – дотепності та іронії – знаходимо у Климента Олександрійського. „Усі ті, хто плекає у собі схильність відтворювати смішні речі, або краще сказати, глумливо копіювати забавні становища, – говорить він, – повинні бути вигнані з нашої республіки. Оскільки всі слова мають виражати характер і напрямок думок, то неможливо, щоб не було чогось смішного у характері того, кому подобається вдаватися до смішних висловлювань...Яким чином можна бути смішним або здаватися, не глумлячись над словами й розумом, цими найдорогоціннішими благами людини? Жалюгідною була б ця справа – наслідувати блазнів, яких і слухати не варто, бо про справу недостойну вони говорять у таких словах, що послабляють відразу до неї” [88, 149].

Отже, Климент вважає будь-який сміх за своєю природою неморальним. Особливо шкідливими для моралі, на його думку, є ті засоби мови, які мають викликати подив, змушують слухача розкрити рота і зацікавити. Очевидно, що тут Климент вступає в безпосередню полеміку із сократичною іронією, націленою на діалектичний сумнів, подив співрозмовника. Художнє втілення такої руйнації авторитету сакрального у Середньовічній культурі засобами комічного знаходимо у романі У. Еко „Ім'я рози”.

Відомі дослідники середньовічної історії, культури та філософії (М. Бахтін, Т. Грановський, А. Гуревич, О. Добиаш-Рожественська та ін.) виявляють у ній досить потужний шар народної культури. Отже іронія була

притаманна саме народній сміховій культурі Середньовіччя. Загальновідома роль канонів, релігійних догматів, різних ритуальних форм поведінки в ієрархічно організованому суспільстві тієї доби. Водночас, як яскраво представив М. Бахтін, істотне значення для середньовічної культури мав так званий „сміховий світ”, який був своєрідною протиположністю релігійному аскетизму, проявом „середньовічного гуманізму”. Спробою вивільнення світського й плотського начал у культурі тієї епохи була лірика вагантів, мандрівних студентів і кліриків, де іронічні нотки не були рідкістю. Цей сміх був санкціонованим, але обмеженим вузькими рамками свят. Сміх повинен був виконувати ритуальні функції: не руйнувати, але зберігати, вберігати від виродження. Подібне ставлення до сміху властиве також для дзен-буддизму, де сміх стає сакральним явищем.

Характеризуючи один із чудових зразків „священної пародії” – „Вечерю Кіпріана”, М. Бахтін відзначив, що „глибинні корені її сягають стародавньої ритуальної пародії, ритуального посоромлення та осміяння вищої сили” [13, 435]. Середньовічний сміх напівфункціональний: дослідники вірізняють і педагогічний, і гедоністичний, і життєствердний, і „блюзнірський” аспекти цього сміху. Тому не випадково він обмежувався тільки сферою свята, а пізніше повністю був заборонений, як на Русі було заборонено скомороство, адже всупереч ортодоксам сміх набував соціально-критичної функції не стільки ствердження, скільки заперечення. Іронія народної сміхової культури має бімодальний амбівалентний характер, оскільки за словами М. Бахтіна, „сміх спрямований і на тих, що самі сміються, народ не виключає себе з цілого світу. Він також не завершений, також, умираючи, народжується і оновлюється. У цьому – одна із істотних відмінностей народно-святкового сміху від суто сатиричного сміху нового часу. Чистий сатирик, що знає тільки негативний сміх, ставить себе поза явищем, яке висміює, протиставляючи себе йому, – це руйнує цілісність сміхового аспекту світу, смішне стає явищем частковим. Народний же амбівалентний сміх виражає точку зору цілого світу, до якого належить і той, хто сміється” [14, 15].

У народній сміховій культурі загадка має природу близьку до іронічної. Той, хто загадує загадку, знає її відгадку, тому ставиться до співрозмовника ніби спогорда і з викликом – „Ну ж бо відгадай!” Якщо спроба була невдалою, то невдаха ставав об’єктом прямих або прихованих насмішок. Загадка зазвичай лежить в основі ритуально-міфологічних структур.

Цитату М. Бахтін також уважав одним із цікавих виявів іронічної свідомості у цей період. „Безмежно різноманітними були форми явного, напівприхованого і прихованого цитування, форми обрамлення цитат контекстом, форми інтонаційних лапок, різні ступені відчуження й освоєння цитованого чужого слова. І тут нерідко виникає проблема: цитує автор шанобливо чи, навпаки, з іронією” [13, 433]. Цей спосіб вираження іронії зберігся і надалі.

У стилі платонівського Сократа повчає „простак” вчених схоластів у діалогах Ніколая Кузанського. Досить характерно, що Кузанець змальовує образ простої людини, ремісника, який виготовляє ложки, не знайомого з мудрістю теологів, вільного від схоластичних авторитетів (діалозі „Простак”). Роль даного образу – показати звільнення пізнання від „застарілих пут авторитету”, він символізує адекватне віддзеркалення світу, сприйняття його таким, яким він є. Образ простака прямо постає з засадничих положень Кузанца – принципу вченого незнання, що є альтернативою схоластичному „знанню”. У книзі „Простак про мудрість” Кузанець порівнює схоласта, скутого вірою в авторитети, з конем, який за своєю природою вільний, але прив’язаний уздою до годівниці і не може їсти нічого іншого, крім того, що йому покладали. Виступ проти мислення, що ґрунтується на авторитаризмі, як передумови людського пізнання, ріднить Н. Кузанського з поборниками розуму – П. Абеляром і Р. Декартом, які вважали сумнів первинним актом дослідження розуму.

Отже, іронія в Середньовіччі була знаряддям терпимості та свободи, фанатики й ортодокси рідко користувалися нею. Саме художня, а не філософська свідомість відображає та легалізує культурні функції іронії.

У філософії епохи Відродження (XV – XVI ст.) проблематика іронії не набуває широкого визнання. І це не випадково: всі настільки захоплені насолодою від знов відкритої гармонії людини та природи, що все, що пов'язано з протиріччями і дисгармонією, є чужим і непривабливим.

У цей період іронія здебільшого постає у традиційних формах сміхової, святкової народної культури, використовується блазнями при коронованих особах, а також у буденній мові. Так, швейцарський історик культури Я. Буркхардт писав про іронію, дотепність і насмішку в італійській культурі епохи Відродження. Він називав імена двох знаменитих дотепників сер. XV ст. – Шарлотто, священика з Флоренції, та Гоннелли, блазня з Феррари. Я. Буркхардт підкреслював, що „самоцінним елементом життя насмішка могла стати лише тоді, коли з'явився розвинутий індивід, її постійна жертва, зі своїми домаганнями” [27, 115]. Іронію починають використовувати як риторичний прийом (трактати Б. Кастильоне, Дж. Понтано), як мовний зворот, що допомагає уникати „особистостей” і піддавати будь-кого висміюванню у формі прихованого натяку. Так, блазні нерідко посміювалися зі своїх хазяїв, про що писав Ф. Петрарка: „Скільки разів штукара висміював пана, який сміявся над ним! Скільки разів, дивуючись нерозсудливості глядача, він вигадував начебто для нього, а насправді для себе розваги” [126, 331].

Іронічні інтенції привалюють і у найвідомішому творі Еразма Роттердамського „Похвала Глупоті”. Під виглядом жарту він, не скутий дидактичними рамками, розглядає суспільство в усіх його виявах, осягаючи сутність життя, щастя, знання, віри. Цей великий художній твір водночас є філософським трактатом, психологічним зерцалом і богословською діатрибой. У ньому нищівна сатира на бездуховні, антигуманні форми віджилої феодальної та новоявлених буржуазної свідомості та світопорядку поєднується з панегіриком невгамовному людському роду. Еразм обирає іронію як засіб розкриття єдності серйозного та комічного, мудрості й глупоти, тощо. Іронія починається із заголовку і продовжується у присвяті „Похвали Глупоті” Томасу Морю, „такому далекому від її сутності”. Похвала глупоті самій собі має

сприйматися як глузування з дурості, та захист мудрості, але захист мудрості глупотою – це дискредитація мудрості.

Таким чином, автор продовжив, збагатив й універсалізував нідерландську та німецьку середньовічну та ранньогуманістичну традицію блазенської літератури.

Характеризуючи тенденції комічного в епоху Відродження, болгарський дослідник І. Пасі відзначав злий, знущальний характер ренесансного сміху. Індивідуальність, що вирвалася на „свободу”, ніби-то мстить світові за своє недавнє поневолення. Ця суб’єктивна свобода індивідуальної людини, впевненої у своїх безмежних можливостях, – суттєва риса ренесансної культури, що виявляється у різноманітних формах, наприклад, у комедії *dell'arte*, спадкоємиці карнавального світовідчуття, де все сповнене іронічними натяками, фривольністю та фамільярністю.

Разом з тим спостерігається, за словами О. Лосева, і „зворотній бік титанізму”, що походив від Середньовіччя з його розгулом жорстокості, коли індивідуальне людське життя було знецінене. Тоді першорядними ставали проблеми трагічної іронії та моральної відповідальності за людські справи та їх наслідки. Так, у В. Шекспіра проблема іронії набуває ознак моральності та „іронії історії”. На його думку, злочин перед гуманістичною моральністю карається „іронією історії”, що яскраво змальовано у фіналі „Короля Ліра”. Спираючись на живу, розмовну мову, В. Шекспір використав для передачі гумору та іронії полісемію, що лягла в основу дотепних метафор і каламбурів. Призначені для сцени, усної мови, вони супроводжувалися жестами та інтонацією, які розкрасили злободенний, близький сучасникам контекст іронії.

У романі М. Сервантеса „Дон Кіхот” знайшов відображення процес переоцінки феодално-лицарських цінностей. Буржуазна епоха відкинула ті цінності як такі, що не відповідали новим соціально-економічним відносинам, але разом з тим вона відмовилася від ідеалів лицарського благородства та загальнолюдського гуманізму, промінявши їх на ідеали вільного підприємництва, практицизму та гендлярства. Іспанський письменник

прозорливо вгадував, до чого це може призвести, і своїм іронічним романом застерігав людство від небезпеки такої „переоцінки”. Іронія М. Сервантеса набуває трагічного характеру.

Таким чином, у період Відродження іронія була найбільш вживаною переважно у сатиричній та народній сміховій сферах. Ренесансний сміх завдяки своїй амбівалентності став чудовим інструментом культуротворчості та переоцінки цінностей. Висміюючи себе, людина очищалася від заскорузлої луски застарілих і шкідливих звичок, висміюючи інших, вона підносила себе над їх недоліками. Розум стає головною зброєю людини у процесі переосмислення авторитету традиції.

Починаючи з XVII ст. формуються не лише новий тип філософування та стиль мислення, але змінюються й віхідні позиції світогляду західноєвропейської людини. Центральним об'єктом філософського дослідження Нового часу стає людина та її розум, навіть відношення з природою та суспільством тепер будуються на раціональній основі. Віра у гармонію між суспільством та індивідом втрачається. Життя все більше переконує в тому, що суспільство виступає щодо людини як зовнішня і ворожа сила. Приходить усвідомлення фатальної залежності людини від суспільства навіть тоді, коли вона стоїть на найвищих щаблях державної ієрархії. Ренесансна віра в свободу волі та природжену доброту людини виявляється історично неспроможною та сприймається як чиста фікція. Проблема розумного суспільно-політичного укладу, відношення до держави й права, співвідношення свободи та необхідності, детермінованості людських вчинків, а в зв'язку з цим трактування морально-етичного ідеалу настійно вимагають переосмислення питання у відповідності до історичної дійсності Європи.

У філософії Нового часу (насамперед у гносеології) намітився ряд протилежних течій і підходів, суперництво і взаємодія яких визначили основні риси та закономірності її розвитку. Визначальними протилежними напрямками у філософії цього періоду були емпіризм і раціоналізм. Вони сформувалися у гносеології при намаганні з'ясувати, яка з двох здатностей пізнання –

чуттєвість чи розум – відіграють вирішальну роль у формуванні наукового істинного знання. Наука доводить, що розвиток природи відбувається за певними законами, принципово пізнаваними для людини. І людина намагається досягнути їх для того, щоб не підкорятися обставинам, а керувати ними. У зв'язку з цим філософія, раціоналістична за суттю, вперше, заперечивши свободу волі (як вона трактувалася у добу Ренесансу), ставить питання про свободу людини. Людина більше не трактується ідеальною, а сприймається цілком реально, як „склад із тіла, душі і духу” (Т. Тассо).

Усі ці чинники посідають значуще місце у формуванні особистості. Людині як природній істоті притаманні різноманітні пристрасті, вона земна й гріховна, але ця її гріховність більше не піддається анафемі. Життя ставить людину в умови постійної боротьби за існування. Її свобода детермінована мотивами, а вони, у свою чергу, зумовлені необхідністю задоволення потреб людини. Проте філософи цієї доби не доводять ідею відсутності свободи волі до крайнього фаталізму. Втративши надію на можливість здобуття свободи формальної, вони залишають людині право на свободу духовну. Загальне панування необхідності не заперечує боротьби мотивів і вибору, можливості самовдосконалення. Людина вперше ставиться в ситуацію постійного конфлікту сама з собою. На місце свободи волі постає нова свобода – свобода вибору – центральна проблема морально-філософських трактатів.

Отже, в цей період, коли у філософську свідомість бурхливо вривається відчуття дисгармонії світу, його руйнівних суперечностей і асиметрії, термін „іронія” знову з'являється у філософських словниках. Характерно, що саме в цей час з'являється ціла низка праць, присвячених проблемі дотепності. На цю тему пишуть італійці Еммануеле Тезауро („Зорова труба Арістотеля”; „Моральна філософія”) і Маттео Перегрині („Трактат про дотепність”), іспанець Бальтасар Грасіан („Дотепність або мистецтво витонченого розуму”). У цих трактатах дотепність (*acutezza*) розглядається не як мистецтво говорити дотепно, бути дотепним, але у самому широкому розумінні слова як вільна гра образами та ідеями, що мають на меті розвинути „гострий” і „швидкий” розум.

„Дотепність, – пише Б. Грасіан, – звертається за допомогою до тропів і риторичних фігур, якими вона користується, подібно до інструментів для більш майстерно вигостреного вираження своїх суджень” [55, 694].

Дотепність – необхідна якість творчого генія, за допомогою якої він досягає вищої мети – вразити і здивувати слухача або читача. За допомогою дотепу філософ досягає гри протилежностей, змішування трагічного та комічного, серйозного та смішного. „Як може бути дотепність серйозною і серйозність глузливою? – пише Е. Тезауро. – Як може бути веселість сумною і смуток веселим? На це я відповім, що не існує явища, ні стільки серйозного, ні стільки сумного, ні стільки піднесеного, щоб воно не могло перетворитися на жарт” [153, 629].

Таким чином, потенціал дотепності був розкритий як виявив прагнення до порівняння несхожого і несподіваного, як вияв схожості несхожого, що вважалося найістотнішим. У цей період ще не зустрічається термін „іронія”. Однак, очевидно, що італійське *acutezza* виступає тут як поняття, адекватне грецькій іронії.

У цей час виникає і перша в історії філософських вчень спроба історичного розуміння іронії, визначення її місця та значення у розвитку свідомості людства. Ця спроба належить видатному італійському мислителю Джамбатиста Віко. У „Новій науці” він намагається по-філософському інтерпретувати метафори, алегорії, емблеми, символів і т. ін. Дж. Віко в оцінці філософських категорій стоїть на позиціях історизму. Згідно з його концепцією історичного коловороту на перших етапах розвитку люди ще не вміли абстрагувати загальне від часткового і тому мислили образами, картинами, міфами. Окремі явища і закони природи люди уявляли собі у вигляді одуховлених істот, у реальність яких вони глибоко вірили. Ці перші люди, говорить філософ, не могли знати іронії. Іронія з’являється лише на останній, „людській” стадії історії, коли виникає рефлексивне мислення і разом з ним усе багатство неправильних і неадекватних форм свідомості. „Іронія, – говорить Дж. Віко, – звичайно, не могла виникнути до часів рефлексії, оскільки цей троп

створений неправдою, яка силою рефлексії надягає на себе маску істини. І тут з'являється велика основа речей людських. Що підтверджує відкрите тут Виникнення Поезії: перші люди язичництва, цілком прості, як діти, а за своєю природою правдиві, не могли видумувати у перших міфах нічого неправдивого; а тому міфи, як ми їх вище означили, повинні були бути істинними розповідями” [31, 149].

Як бачимо, Дж. Віко подає виключно негативне визначення іронії, пов'язуючи її з рефлексією й оманливою свідомістю. Однак його концепція являє собою першу спробу історичного підходу до розуміння іронії та певною мірою передує гегелівській філософії.

Філософські концепції історичного процесу, які є оптимістичними та сповненими вірою в щасливе майбутнє людства, властиві Просвітництву. В основі цього руху знаходилися віра в розум як джерело знання та підвалини щасливого життя (окремої людини і суспільства), віра в науку, в соціальний прогрес, критика релігії та забобони, віротерпимість аж до атеїзму, визнання природних прав людини. Ця віра ґрунтувалась на переконанні, що наука і технічний прогрес створять рай на землі. Його представники не передбачали, що прогрес принесе свої проблеми, а земний рай знову й знову буде маритися на обрії й відступати в міру наближення до нього.

Англійський естетик лорд Шефтсбери у своїх працях висловлював важливу для того часу думку про залежність характеру спілкування від ступеня суспільної несвободи. Чим більший ступінь несвободи, тим витонченішими повинні ставати форми спілкування, щоб зберегти здатність виразити адекватні ціннісні аспекти. В іронії він убачав одну з таких комунікативних форм.

Більш простий і навіть примітивний просвітницький сміх частіше стає сатиричним. Щоправда, у ньому залишається місце для іронії, бо сміятися над можновладцями не завжди було безпечним заняттям. Нерідко ця іронія спрямована проти релігії та церкви. Так, іронічне порівняння трьох християнських церков і викривання безглуздості фанатизму та забобонів міститься у памфлеті Дж. Свіфта „Казка про діжку”, написаному у нарочито

заплутаному стилі, на який вказує назва. „Діжка” (розмовн.) – „мішанина, балаканина”; інше значення назви розкривається через порівняння зі звичаєм кидати діжку розлученому китові, щоб відвернути його увагу та врятувати корабель від нищівних ударів його хвоста. Вже тут зрозуміла іронія автора, який своєю „балаканиною” прикриває свої не зовсім безневинні наміри. Незважаючи на те, що англіканську церкву Дж. Свіфт пощадив, його блюзнірські натяки та порівняння викликали чимало різких дорікань на його адресу, так що йому довелося виправдовуватися і додати до памфлету „Апологію автора”.

Етична проблематика постає у визначному іронічному творі „Листи до провінціала” фізика, математика і релігійного мислителя Б. Паскаля. Він аж ніяк не був атеїстом, але навіть його обурювали фальшивість і лицемірство єзуїтів, що встановили тотальне стеження і контроль над розумом і совістю людей. Саме в їхній город був кинутий цей іронічний „камінь”, який викликав „снігову лавину”, що зруйнувала владу і вплив ієзуїтів.

Типові моралізаторські зауваження французького просвітника К. А. Гельвеція про дружбу: „Ми бажаємо мати друга, щоб, так би мовити, жити у ньому, щоб вилити нашу душу у його душу і насолоджуватися бесідою, яку довіра робить завжди захопливою”. Але у дійсності головне у дружньому спілкуванні полягає у „задоволенні говорити про себе...Кожен повторює за Арістотелем, що друзів узагалі немає, і кожен, зокрема, запевняє, що він гарний друг” [51, 402].

Розповсюдженими іронічними засобами були: погляд на світ очима іноземця („Задиг або доля” і „Кандид” Ф. Вольтера, „Персидські листи” Ш. Монтеск’є, „Подорожі Лемюеля Гуллівера” Дж. Свіфта), сільського простака („Простодушний” Ф. Вольтера) або істоти з іншої планети („Мікромегас” Ф. Вольтера) і подив перед очевидними, на думку цього чужака, суперечностями, нісенітницями, недоречностями у суспільних удачах, звичаях і звичках, що не відповідають здоровому глузду незіпсованої, природної людини. Такий засіб дозволяв непрямим, опосередкованим способом викривати

недоліки свого суспільства та знімати з себе значну частину відповідальності за дану оцінку. Це певний вихід за межі, певна дистанція.

Ф. Вольтер вважав, що шляхом просвіти вдасться переконати короля прислухатися до розуму і провести необхідні суспільні реформи. У своєму релігійному скептицизмі мислитель не хотів заходити далеко, він вважав, що „розумний культ справедливого божества, яке карає та нагороджує, забезпечує, зазвичай, щастя суспільства”, що „люди схильні до жорстоких пристрастей і жахливого нещастя; їм потрібна вуздечка, яка б їх стримувала, і обман, який би втішав їх” [34, 129].

Портрет Ф. Вольтера добре передає його іронічний характер, схильність до критичного осмислення і проникливість уїдливого розуму, прагнення виявляти суперечності у реальному світі та відносинах між людьми. Тут, правда є один момент, цілком типовий для західної культури. Східний мудрець, зрозумівши суперечність і безглуздість повсякденного світу, не удостоює його своєї негативної оцінки. Він просто мовчить, бо мовчання показує свою вищість. Висловлення судження про недосконалість світу, виражає те, що той, хто оцінює, знаходиться на тому ж рівні, можливо, трохи вище. Мудрець, що мовчить, незрівнянно вищий від цього світу, тому він не удостоює його навіть іронічної оцінки. Ф. Вольтер – типовий західний мислитель, він не набагато вищий від цього світу, в якому живе. Ось чому він іронізує або відверто знущається над ним, намагається піднятися вище, що вдається йому лише іноді.

Таким чином, раціоналістичні підходи до розуміння досліджуваного поняття абсолютизують гносеологічний вимір іронії. Якщо „сократична іронія” зберігає свій зв'язок з буттєвою укоріненістю людини, то новоєвропейська філософія в процесі сцієнтизації усіх форм культури втрачає цей зв'язок, що зумовлює винесення іронії за дужки філософського дискурсу (лише у філософії історії (Дж. Віко) спостерігається маргіальність її проблематики). Отже, елімінується онтологічна укоріненість свідомості та її іронічної спрямованості, де власне розкривається смисл життєвого досвіду людини. Саме критика

раціоналістичної спрямованості філософського дискурсу зумовлює романтичну трансформацію іронії.

2.2. Романтична трансформація іронії: принципи переосмислення та орієнтири формування

У другому підрозділі другого розділу розглядається процес романтизації поняття іронії, роль романтичного заперечення засад класичного раціоналізму в цьому процесі, а також значення раціоналістичної та екзистенціальної критики для подальшого становлення філософського змісту досліджуваного терміна.

Розрив, або перелом, який відбувається на зламі XVIII і XIX ст., називають переходом від Порядку до Історії, або початком кризи „просвітницького розуму”, що ознаменував собою поріг сучасності. Цьому сприяла ціла низка подій з різних галузей науки, техніки та культури – біології, промислового виробництва, історії мов, економіки. „У сфері філософії тут варто віддати перевагу І. Канту, – зазначає М. Фуко, – оскільки його „Критика” позначила поріг сучасної епохи, відкрила можливість іншої метафізики, мета якої – запитувати все, що лежить за межами всякого уявлення, і є його джерелом й першоосновою” [161, 322]. Наслідком цього розриву стало одночасне співіснування двох типів мислення – раціонального і романтичного, які походять з двох джерел. Характеристика першого була надана раніше і, по суті, це просвітницьке мислення, яке довіряє авторитетові наук. Джерелом для другого є, як пише Г. Гадамер, „філософія німецького ідеалізму, романтична поезія та створене в рамках романтизму відкриття історичного світу, що дотепер дієво протистоїть просвітницькому руху сучасності” [39, 92-93].

Народження романтизму, за усталеною історико-філософською традицією, пов’язується з діяльністю так званого йенського гуртка, представниками якого були Фрідріх Шлегель, його брат Август Вільгельм Шлегель, Людвіг Тік, Новаліс. Ранній європейський романтизм був свідком Великої Французької революції. Необхідність враховувати цю обставину при вивченні романтизму вперше обгрунтував Н. Берковський, який назвав молодих ініціаторів романтичного руху „мрійливими шанувальниками французької революції”. Європейський романтизм найбільше поширився у Німеччині, де набув теоретично-

філософське визначення у працях Новаліса, Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля. Ідеї йенської школи відігравали велику роль у формуванні європейського романтизму, який зростав на трьох ідейно-естетичних підвалинах: заперечення культу розуму Просвітництва, утвердження сентименталізму та індивідуалізму або свободи людини.

Романтизм – це не лише естетична теорія, а історична форма західноєвропейського типу культури, яка розповсюдилася в різних країнах, набувши філософського обґрунтування у концепціях йенських романтиків. Він піддавав нещадній критиці культ абсолютного розуму, який претендував на всезагальність та необхідність, а виявився обмеженою абстракцією у формі розсудку¹. На противагу раціоналістичним схемам, романтизм претендував на універсальність осягнення світу, на дійсне узагальнення та охоплення всього знання, яке, на його думку, можливе на основі цілісного світогляду, що виникає на засадах мистецтва та життя як безпосередньої дійсності, неопосередкованої будь-якими формально-логічними конструкціями. Романтична свідомість – це певний погляд на світ як на суперечність, єдність вічного та тимчасового, загального та історично-конкретного, ідеалу та дійсності, мови мистецтва та культури „взагалі” та їх нового змісту.

Логоцентричну культуру Просвітництва, яка перетворила релігію у „релігію в межах лише розуму” (І. Кант), мистецтво у „мистецтво в межах лише розуму” (класицизм) і де свобода була замкнена у свою особливу сферу – сфери практичного розуму, було можливо заперечити лише з позиції життєвого, неопосередкованого рефлексією, фундаменту культури, як „синтезу епохи” (Е. Трьольч), та за допомогою критики загальності просвітницького розуму, який поставав у результаті цієї критики розсудком. Поняття „розсудок”, „логіка” і „риторика” містять у собі для всіх романтиків зневажливо-негативну конотацію, оскільки вони означають підкорення різноманітності та повноти

¹ Гете сприйняв багато положень філософії І. Канта. У листі до Ф. Шиллера свої переконання він характеризує як „кантіанські” [Гете І.-В., Шиллер Ф. Переписка. У 2 т. М., Искусство. 1988. Т. 1. С. 63]. Гете високо ставив критику процесу пізнання Канта. При цьому він відзначав непослідовність („шахрайську іронію”) Канта, що обмежує розум при збагненні трансцендентності й водночас дозволяє розуму ці межі переступати.

життя абстрактним правилам, канонам, методам. Таким породженням логіки, риторики та розсудку, їх найвищим синтезом та втіленням є для ранніх романтиків мораль, яка передбачає певний образ думки та поведінки, що не бере до уваги індивідуальність людини та особливості культури, а тому має силу зовнішнього примусу. Не складно в цьому образі впізнати ідеал буржуазної моралі – етику обов'язку І. Канта, яка підкорює почуття та схильності людини безособовим та абстрактним законам розуму.

Романтики критикували таке абсолютизування законів природи, бо будь-який закон є похідним від свободи. Лише вона є первісним законом, з якого виходять всі інші. Абсолютного закону, окрім існування свободи, не може бути взагалі, бо сама свобода як першоджерело має рухливий характер, писав Ф. Шлегель. „Ніщо, здається, не суперечить так поняттю свободи, як закони, а нескінченній єдності – протилежності; такою є справа, у будь-якому випадку, і з цього впливає лише те, що немає жодних абсолютних законів, жодних абсолютних протилежностей. Оскільки, не відкриваючи поки таємниці, вже зрозуміла можливість того, що свобода сама дає собі закон, що свідомість немовби розділюється на ненависть і любов, оскільки з основного поняття свободи і становлення очевидно, що всі закони і протилежності мають лише похідний і підвладний характер, і, отже, не може існувати вічного абсолютного закону” [178, 182].

Раціоналізм перетворює розум в абсолютний масштаб буття, в загальну міру, що однаково застосовується до всього та робить можливим людське пізнання і засновану на ньому дію. Це і є позиція зведення різноманіття реального змісту світу до абстрактних логічних узагальнень, викривлення розсудком культурної єдності, – відзначав Ф. Шлегель. „Розсудок поєднує одиничне і роз'єднує ціле не довільно. Межі всіх уявлень і потягів є необхідно визначеними двома протилежними законодавствами. З середини – вічні напрямки невгамовної душі; ззовні – незмінні закони природи. Схильність коливається в непевності між голосом свободи і наказом долі; розсудок старанно працює над одиничним і, врешті-решт, так віддаляється від цілого, що

людина здається позбавленою будь-якого критерію свого життя. Правильно досягти і вірно зберегти ці подвійні крихкі межі, привести до повної гармонії боротьбу долі та свободи складає заплутаний вузол людського життя. Хіба цей випадок мудріший за мистецтво? І чи може це важке завдання бути вирішене саме по собі?" [177, 62].

Просвітництво виступило під стягом універсального розуму, романтики, навпаки, проповідують культ несвідомого, дорефлексивного, ірраціонального. Раціональне отримує у романтиків негативний характер у зв'язку з тим, що воно не бере до уваги різноманітність особливостей культури. Відсторонення від індивідуального призводить до хибності та лицемірності культури, які виявляються в моралі та нормативних настановах суспільства, тому дуже часто романтики намагалися своєю поведінкою заперечувати загальноприйняті норми доброчинності, навіть у перебільшеній формі. Інструментом критики просвітницьких абсолютизацій для романтиків стає іронія.

Теоретичне обґрунтування принципу романтичної іронії ми знаходимо перш за все у Фрідріха Шлегеля в його фрагментах, які були надруковані в часописах „Лікей” та „Атенеї”. Принцип іронії був сформульований ним під впливом філософських ідей Й. Фіхте. Коротко основне положення філософії Фіхте можна сформулювати таким чином: все те, що виступає в якості об'єкта, речі, даності, є в дійсності продуктом діяльності суб'єкта; те, що постає в якості зовнішньої необхідності, при філософському розгляді виявляється продуктом свободи; основу всього того, що ми звикли розглядати як зовнішній, незалежний від суб'єкта світ, можна зрозуміти тільки через самого суб'єкта. Й. Фіхте дедукує світ як діяльність абсолютного суб'єкта: істину речі вбачає в діяльності, істину необхідності – у свободі, істину об'єкта – у суб'єкті.

Ф. Шлегель переніс ці ідеї фіхтеанської філософії у сферу естетики. Не випадково він називав мистецтво, сповнене іронічним настроєм, трансцендентальним мистецтвом. Але не можна не відзначити, що концепція іронічного, або романтичного, мистецтва складалась не тільки під впливом Й. Фіхте; багато важила у становленні цієї концепції також робота Ф. Шиллера

„Про наївну й сентиментальну поезію”, де він розрізняв два види мистецтва: наївне й сентиментальне. Наївне мистецтво характеризується тим, що в ньому митець цілком прикривається своїм твором, розчиняється в ньому; навпаки, сентиментальне мистецтво передбачає, що особистість митця виявляється відмінною від його твору, вона немов існує поруч із твором і проливає певне світло на останній. Тому в сентиментальній поезії особистість митця цікавить нас ледве не більше, ніж сам твір, – останній виступає не як самоціль, а як засіб виявлення особи його творця. Не дивно, що ці роздуми Ф. Шиллера мали вплив на Ф. Шлегеля, адже вони йшли в тому ж філософському напрямку, в якому розвивався й молодий Ф. Шлегель під впливом Й. Фіхте. Шлегелю залишалося лише розгорнути в цільну картину ці вже достатньо ясно окреслені контури, що він і зробив у своїй концепції іронії. „Існують давні і нові поетичні творіння, цілковито пронизані божественним духом іронії, – говорить Ф. Шлегель, – в них живе дух справжнього трансцендентального буффо. З внутрішнього боку це настрої, який з висоти оглядає всі речі і безконечно піднімається над усім обумовленим, в тому числі і над своїм власним мистецтвом, чеснотою чи геніальністю; це мімічна манера звичайного італійського буффо” [175, 189].

Таким чином, іронія тут розуміється Ф. Шлегелем як спосіб художнього вираження трансценденталізму, тобто виявлення нескінченної переваги творця над всім тим, що створено ним, нескінченної переваги суб’єктивності над створеним нею об’єктом – у даному випадку над власним твором. Митець іронічно ставиться до всього зображуваного, бо він постійно усвідомлює невідповідність задуму і його реалізації, невідповідність нескінченності своєї суб’єктивності та її скінченного вираження у творі. Іронія тим самим, за задумом Ф. Шлегеля, повинна ніби знімати цю скінченність, бо вона різко підкреслює невідповідність, не даючи забути про неї, не даючи „заспокоїтися в скінченності”.

На противагу фіхтеанському розумінню свободи як вибору на користь морального обов’язку, девіз іронічної особи такий: ніколи не робити остаточний вибір, ні на чому не зупинятися, повсякчас залишатися у стані

свободи вибору, не ототожнюючи себе з жодним із створених образів, не сприймаючи серйозно жодної з проголошених ідей. Це дає романтику можливість насолоджуватися своєю могутністю, відчувати свою свободу. На відміну від Й. Фіхте, який ототожнює свободу з самосвідомістю, у романтиків почуття стають формою реалізації свободи. У Й. Фіхте індивід, отримуючи свободу, втрачає повністю її почуття (афект свободи). Свобода практично перетворюється в несвободу, бо індивід скеровується моральнісним законом, який зовні підкорює собі людину, відсікаючи для неї будь-які можливості, окрім як бути моральнісною, що обмежує індивіда і робить його абстрактним. Індивід втрачає самого себе, стверджуючи об'єктивне добро та справедливість, замість самоствердження в усій своїй повноті та універсальності, що виявляється в повній гармонії чуттєвих і моральнісних здібностей індивіда, які дають йому бажане відчуття гармонії з самим собою й абсолютну свободу, за Ф. Шелінгом. Проблема гармонійного співвідношення індивідуального і загального, особистості та суспільства перетворюється у проблему самоствердження індивіда як універсальної істоти з повним комплексом своїх здібностей. „Всезагальні закони розвитку світу – це закони розвитку свободи. Початок – це сама свобода, і закони становлення – основна її форма” [178, 186]. Такі фіхтеанські гасла стають для Ф. Шлегеля абсолютними, а тому „оскільки закони і протилежності похідні й обумовлені, то вони завжди тільки скороминучі, лише перехід і засіб мети. Початок і кінець мають завжди бути свободою і єдністю” [178, 183]. Етичні пошуки автора стають для романтиків вихідним пунктом теорії іронізму. Моральний спосіб освоєння світу – це не просте рефлексування, а спосіб орієнтації у соціальному середовищі. Романтики, віртуозно користуючись прийомом іронії, намагалися вирішувати проблему збігу або розбіжності „маски” з дійсним змістом структури моральної свідомості особистості. Звідси у літературі виникає проблема двійника (новели Е.-Т. Гофмана, повісті М. Гоголя та ін.).

Іронія дозволяє митцю зберегти свободу по відношенню до свого творіння, підкреслити зверхність суб'єктивності над її предметним

вираженням. З одного боку, митець реалізує свою конечність, створюючи мистецькі твори, а з іншого, – свою нескінченність, свій витвір сприймає як пародію. Таким чином, свобода у Ф. Шлегеля це, насамперед, безкінечність, відсутність будь-якої залежності, зняття будь-якої обумовленості, що робить суб'єктивність самодостатньою, що не потребує кантівсько-фіхтеанського зрощення її з моральнісним ідеалом. Іронія і є саме формою вираження цього звільнення фіхтеанської свободи від моменту, що її обумовлює. Іронічний суб'єкт, піднесений над будь-якою предметністю, абсолютно нічим не зв'язаний, його стан – це стан „гри”. Він сам установлює собі як правила цієї гри, так і засоби її виконання.

Перший важливий момент, що характеризує принцип іронії, – це перевага суб'єктивності над її предметним вираженням, а отже це свобода митця по відношенню до свого твору. „Він прийшов до переконання, – пише про Ф. Шлегеля Р. Гайм, – що для справжньої поезії повинна служити основою вільна, безмежна суб'єктивність, навіть можна сказати, що вимогу суб'єктивності він остаточно замінив тепер вимогою іронії” [43, 234].

Форма, в якій виступає „іронічна перевага” суб'єктивності над її самовираженням, – це, за Ф. Шлегелем, форма „італійського буффо”, тобто несерйозного ставлення до всього зображуваного. Митець виражає своє невдоволення всім скінченим, умовним саме тим, що не сприймає його всерйоз, сміється з нього, а оскільки, створюючи мистецький твір, він сам створює цей умовний, скінченний зміст, остільки він повинен іронічно ставитись до самого себе, пародіювати себе. У такому разі митець, за Ф. Шлегелем, з одного боку, реалізує свою скінченність, створюючи мистецький твір, з іншого, реалізує свою нескінченність, пародіюючи цей твір. „В іронії все має бути жартом і все – серйозним, все простацьки щирим і все глибоко удаваним. У ній перебуває і нею ж викликається в нас відчуття нездоланної суперечності між безумовним і обумовленим, відчуттям неможливості й необхідності усієї повноти вислову. Вона є найвільнішою із усіх вільностей, оскільки завдяки їй людина здатна піднятися над собою, і в той

же час для неї характерна будь-яка закономірність, оскільки вона безумовна і необхідна. Потрібно вважати добрим знаком те, що гармонійні блазні не знають, як ставитись до цього постійного самопародіювання, коли поперемінно потрібно то вірити, то недовіряти, аж до тих пір, поки не піде обертом голова; жарт приймати серйозно, а серйозне приймати за жарт” [175, 190].

Митець безкінечно перевершує все, створене ним. „Людина може вдосконалити розсудок зображеннями, характери – красою, мистецтво може стати матеріалом для мислителя, однак, смак нічого при цьому не досягає. Так само, як будь-яка сила розвивається тільки у вільній грі, так і смак, або здатність до прекрасного, формується лише увільній насолоді прекрасним. Межі, де насолода може починатися і де вона має припинитися, легко визначити, але дуже важко вловити. Це стосується і меж окремих видів прекрасного. Їх три, подібно до трьох визначальних предметів насолоди: природа, людина, та суміш обох, або зображення” [177, 64-65]. Він постійно усвідомлює цей незбіг безкінечності задуму та кінцевого характеру його реалізації у творі мистецтва, і тому ставлення до останнього іронічне.

Ф. Шлегель дає своєму принципу назву „іронія”, тому що це слово якнайкраще передає невловимий перехід жарту в серйозність та серйозності у жарт, перехід, який і складає основний стрижень мистецтва, яке пародіює саме себе.

Щоб полегшити огляд усієї системи іронії, Ф. Шлегель у „Лікейських фрагментах” подає деякі з її родів. „Першим і найголовнішим з усіх є груба іронія. Переважно вона має місце в дійсній природі речей із найбільш поширеним матеріалом; її справжнім домом є історія людства. Далі йде витончена або делікатна іронія; а далі – найбільш витончена: в цій менаді працює Скарамуз, коли він, нібито дружельбно і серйозно з кимсь розмовляючи, тільки й чекає на момент, щоб дати комусь стусана. Цей вид можна зустріти у поетів, як і щирі іронію... Далі – драматична іронія: коли поет, написавши три акти, неочікувано стає іншою людиною і тоді мусить писати два останні акти. Подвійна іронія: коли паралельно проходять дві лінії

іронії, не заважаючи одна одній, одна для партеру, а друга для ложі... Насамкінець – іронія іронії. У цілому це дійсно найгрунтовніша іронія іронії, але і вона нам набридає, коли її пропонують нам скрізь і завжди” [175, 190].

Розроблюючи теорію іронії в естетиці, Ф. Шлегель не випадково підкреслював її органічну приналежність до філософії. У зв’язку з цим вартий уваги наступний фрагмент „Лікея”: „Філософія є правдивою вітчизною іронії, яку можна було б назвати логічною красою. Бо всюди, де в усних або писаних бесідах філософствують не зовсім систематично, слід заохочувати іронію” [175, 189].

Аналізуючи цей фрагмент, можна вказати на такі три моменти. По-перше, твердження „філософія є правдивою вітчизною іронії”, пов’язано з тим, що він у свій час захоплювався філософією Платона. Саме в діалогах останнього він бачив зразок іронічного стилю.

По-друге, іронія виступає тут своєрідним методом „несистематичного філософування”. Специфічно романтична вимога несистематичної, фрагментарної філософії стала своєрідним вираженням соціальної специфіки епохи. Сучасну перехідну, „розірвану”, соціальну дійсність міг адекватно охопити лише дух, так само „розірваний”, фрагментарний, несистематичний і в цьому сенсі недогматичний. „Багато творів стародавніх, – пише Ф. Шлегель, – тепер стали фрагментами. Багато творів нових письменників були фрагментарними вже під час своєї появи” [174, 55]. Лише фрагментарне філософування, що іронічно ставилось до дійсності, приховувало в собі можливість (у процесі постійного піднесення над нею й тим самим її заперечення) зняття її колізій.

По-третє, стверджуючи, що саме філософія – правдива вітчизна іронії, Ф. Шлегель тим самим практично підійшов до реалізації своєї тези про зближення філософії й філології з метою їх наступного повного об’єднання й взаємопроникнення. У цьому разі філософія ставала філологією, філологія – філософією, наука – мистецтвом, а мистецтво – наукою. Саме іронія й мислилася Ф. Шлегелем як найбільш підходящий у даному разі метод пізнання.

Вартує також уваги шлегелівське визначення іронії „як логічної краси”. Відносячи іронію до „сфери логіки”, Ф. Шлегель разом із тим виводить її з цієї сфери. Іронія уособлює у собі не просто логічне, а саме „логічну красу”. „Краса” іронії означає, що вона привносить суперечливість, парадоксальність у логічну сферу. Цінність іронії як філософського феномена у тому, що вона виражає собою логічну суперечливість. Тому іронічне протилежне розумовому як несуперечливому; там, де господарює розум, не може бути іронії.

В іншому своєму фрагменті Ф. Шлегель підкреслює, що „дотеп є вибух зв’язаної свідомості” [174, 56]. „Зв’язана свідомість” – це розумове мислення, закостеніле в нерухомих, однобоких, несуперечливих поняттях. Іронічне мислення, маючи своєю суттю логічну суперечливість, тим самим „підриває” закостенілість розуму. Ф. Шлегель називає таку дотепність „логікою, якою користується світське суспільство”. Це означає, що, хоча іронія також є логічним мисленням, разом з тим це не та шкільна логіка, якою послуговуються вчені. Це – „логіка спілкування”, тобто логіка, де протилежності не виключаються, а стверджуються, де припускається суперечливість.

У багатьох фрагментах „Лікея” й „Атенея” Ф. Шлегель підкреслює суперечливий, або (за його термінологією) „хімічний” характер іронічного мислення, дотепу. Він пише, наприклад: „Якщо дотепність є принципом і знаряддям універсальної філософії, а вся філософія – нічим іншим, як духом універсальності, а наука усіх вічно змішуваних та роз’єднаних наук – логічною хімією, то нескінченною є вартість і гідність абсолютного, ентузіастичного, цілком матеріального дотепу” [175, 196].

Дотепність як „принцип і засіб універсальної філософії” є для Ф. Шлегеля „логічною хімією”. Останній вислів не просто метафора. Порівняння природи іронічного духу з хімічними процесами означає тут прагнення долучити його до специфіки останніх. Адже хімічним явищам у цей період приписувався особливий спосіб буття, в них убачали перехідний етап від неживої природи до живої. Суть хімічних процесів виявлялася в самотійному розкладі й сполученні речовин. Визначення „хімічний”, узятє в самому загальному

вигляді, означало – той, що розкладає на протилежності й з'єднує протилежності. Тому, коли Ф. Шлегель пише про жарт як про „логічну хімію”, то він має на увазі, що іронічний дух перебуває в стані вічного розподілу на протилежності, їх постійного відособлення й поєднання.

Однак іронічне ставлення до світу мислилося Ф. Шлегелем не тільки як таке, що містить у собі внутрішню суперечність, але й як таке, що синтезує, універсалізує, об'єднує і з'єднує односторонності. Універсальність іронії має двоякий характер. З одного боку, вона виявляється в тому, що сама іронія виступає як універсальний принцип, пронизуючи собою всі сфери об'єктивного духовного життя людини (суб'єкта): філософію, етику, естетику, поезію, літературну критику. З іншого боку, будучи формою й вираженням специфічної життєдіяльності духу – суб'єктивної свідомості, іронія охоплює людський дух у всій його багатогранності, універсальності.

Ось два найбільш характерних у цьому сенсі фрагменти. „Дійсно вільна й освічена людина повинна була б за своїм бажанням уміти настроїтись то на філософський лад, то на філологічний, критичний або поетичний, історичний або риторичний, античний або ж сучасний цілком довільно, подібно до того, як настроюють інструменти в будь-який час і на будь-який тон” [174, 52]. У трактуванні Ф. Шлегеля діяльність суб'єктивної свідомості повинна здійснюватися цілком універсально, об'єднуючи в собі у згорнутому вигляді всі епохи, всю історію людського духу й усі сфери його прояву.

В іншому його фрагменті ми читаємо: „Але добровільно переходити то в ту, то іншу сферу, наче в інший світ, не лише розсудком та уявою, а й цілком душею; легко відмовлятися то від цієї, то від іншої частини своєї сутності і повністю обумовлюватися іншою, шукати та знаходити то в тому, то в іншому індивідуумі свій всесвіт й навмисно забувати все решта: це може лише той дух, який вміщує в собі неначе більшість душ і цілу систему осіб, а в своїй середині – універсум, який, як кажуть, повинен бути зародком у кожній монаді, виростати і дозрівати в ній” [175, 196].

Аналізуючи романтичну іронію Ф. Шлегеля, ми вказували раніше тільки

на одне її джерело – суб'єктивну філософію Й. Фіхте. Однак вона спиралася не лише на фіхтеанський суб'єктивізм, але й на античну іронію Сократа. Остання стала другим суттєвим джерелом концепції іронії, розвинутої Ф. Шлегелем. Історична послідовність теж була необхідною компонентою тотальності всесвіту в романтизмі.

Романтична іронія певним чином співвідносила себе з античною. Не можна не відзначити, що Ф. Шлегель чудово знав античну літературу (поезію) й філософію, перш за все філософію Платона й Сократа. Він звернув увагу, дослідив, по-своєму інтерпретував таке явище античного життя як сократична іронія.

Якщо ми звернемося до тих фрагментів Ф. Шлегеля, в яких дається визначення сократичної іронії, то побачимо, що він виходить із її історичного образу. Ф. Шлегель цілком слушно відрізняє сократичну іронію від риторичної. Риторична іронія – це зворот, прийом мови, який допомагає уникнути „особистостей” та піддати будь-кого висміюванню шляхом прихованого натяку. Риторика, як зауважує Ф. Шлегель у „Лікейських фрагментах”, має справу з окремими іронічними епізодами, з елементами іронії.

Сократична іронія зовсім не переслідувала намір насміхатися з когось. Навпаки, її відмінною рисою (в порівнянні з риторичною) є дух світськості. Ф. Шлегель пише про „піднесену світськість сократичної музи”. У поняття „сократична світськість” він укладав такий зміст: дух спілкування характеризує романтичну іронію такою ж мірою, як і сократичну; відмінність романтичної „світськості” від сократичної полягає у більшій свободі романтичного суб'єктивного духу, в більшому його відриві від реальних відносин. Для Сократа „аттична світськість” як форма спілкування служила справі моралізування, тобто завданню морального перевиховання людини. У романтичній іронії Ф. Шлегеля „світськість” перетворюється у форму вільної – протиставленої всьому об'єктивно-реальному – життєдіяльності суб'єктивного духу, що має на меті самого себе й свою особисту свободу.

Не зважаючи на всю метаморфозу, якої зазнала „аттична світськість” Сократа в романтичній іронії, наявне відверте зважання Ф. Шлегелем на реальний історичний зміст сократичної іронії.

Безумовною достовірністю у зв'язку з цим вирізняються й такі шлегелівські визначення сократичної іронії, в яких знаходить відображення властива їй суперечливість. Так, Ф. Шлегель відзначає, що в іронії Сократа удавання одночасно „невимушене” та „цілком продумане”, що у ній все має бути жартом і все – серйозним, все „простацьки щирим” і все „глибоко удаваним” [175, 189-190].

Ф. Шлегель виявляє зв'язок сократичної іронії з певною формою філософування. Іронія має місце там, де філософські міркування висловлюються не систематично, а в розмовній, діалогічній формі.

Сприйнята у Сократа несистематичність філософування набуває у романтизмі зовсім іншої форми та іншого філософського змісту. Що стосується форми, то діалогічність філософування була посилена Ф. Шлегелем до фрагментарності. Не випадково він у „Атенеїських фрагментах” писав, що „діалог є ланцюгом або вінком фрагментів” [174, 56]. Від сократичного діалогу в романтичній іронії залишилась лише його основа, тобто сам принцип фрагментарного викладу філософських ідей. Щодо змісту сократичної несистематичності, яка мала за певну об'єктивну, практичну мету – моральне перевиховання, піднесення людини, то у романтичній іронії вона була замінена обґрунтуванням вільної життєдіяльності суб'єктивного духу, що підноситься як над всім об'єктивним, так і над особистою суб'єктивністю.

Таким чином, шлегелівська інтерпретація сократичної іронії ґрунтується на реальних її моментах. Це означає, що в самих витоках своєї інтерпретації Ф. Шлегель не відходить від історичної істини. Відхід починається там, де він намагається осмислити сократичну іронію з точки зору новітніх філософських завоювань, – там, де він уливає в сократичну іронію значну дозу фіхтеанського суб'єктивізму, тим самим принципово змінюючи її історичну сутність.

Саме суб'єктивна філософія Й. Фіхте була тим вирішальним моментом, який визначив поворот у свідомості Ф. Шлегеля в напрямку до романтизації сократичної іронії.

Про відхід від історично адекватного образу Сократа свідчить і метафізичне піднесення іронії у шлегелівській інтерпретації, що відображає раціоналістично-спіритуалістичний стиль мислення, взагалі не властивий античним філософам. Характерну для сократичної іронії суперечливість Ф. Шлегель переосмислив у метафізичному дусі, довівши її до крайньої міри абстрактності. В його інтерпретації суперечність між видимістю речі та її сутністю виступає вже як суперечність між безумовним та обумовленим, безкінечним та кінечним, об'єктом та суб'єктом.

Такою мірою узагальнення, такою мірою метафізичної абстрактності суперечності сократичної іронії, звичайно, не відрізнялись. У даному випадку ми маємо справу з позаісторичною екстраполяцією на сократичну іронію проблем, які намагалася вирішити сучасна Ф. Шлегелю філософська думка. Про романтичне переосмислення сократичної іронії свідчить і перенесення іронії в сферу поезії. „Лише поезія, – пише він – може підвестися до філософії і вона не ґрунтується в іронічних епізодах, подібно риторичі” [175, 189]. У цій наведеній нами цитаті явно означаються контури специфічно романтичної теорії поезії та її взаємозв'язку з філософією. Ф. Шлегель слушно зауважував, маючи на увазі філософію Сократа, що „правдивою вітчизною іронії” є філософія. Разом з тим романтична універсальність підходу до іронії вимагала від нього розширення сфери іронії. Нарівні з „іронічною” філософією він обґрунтовує й „іронічну” поезію. Ця „іронічна” поезія мала на меті підняти, піднести поезію до рівня філософії.

Іронія як метод несистематичного, фрагментарного філософування ставала у концепції Ф. Шлегеля основою романтичної тотожності філософії та поезії. Саме такої кульмінаційної точки досягла романтична інтерпретація сократичної іронії. На цьому рівні від істинно історичного Сократа фактично

вже нічого не лишилось. Сократична іронія, знявши себе, перейшла в нову якісну реальність – романтичну іронію.

Завершуючи розгляд шлегелівської інтерпретації сократичної іронії, не можна не зупинитись на ще одному моменті. Дослідники романтичної іронії по її відношенню до сократичної, як правило, звертають увагу (додержуючись гегелівської традиції в оцінці романтичної філософії й іронії) лише на крайній суб'єктивізм романтичної іронії в порівнянні з сократичною. Але романтична іронія у своєму конституюванні достатньо визначеною мірою спиралася й на об'єктивність, що містилась у сократичній іронії.

Об'єктивний момент знайшов своє відображення в тих романтичних визначеннях сократичної іронії, які дає Ф. Шлегель. Говорячи про свободу іронічного суб'єкта, який „безкінечно підноситься над усім, обумовленим”, Шлегель тим не менш змушений обмежити її „закономірністю”, „необхідністю”.

Аналіз інтерпретації Ф. Шлегелем сократичної іронії показує, що вона не була лише результатом своєрідного суб'єктивного її сприйняття німецьким романтиком і що її не можна просто відкинути як таку, що не має ніякого відношення до історичної достовірності. Романтична інтерпретація спиралася на певні риси істинної сократичної іронії, почасти зберігши їх у собі, хоча й в істотно зміненому вигляді.

Філософські ідеї німецького романтизму отримують концептуальне вираження у вченні Карла Вільгельма Фрідріха Зольгера. Він був близьким до йенських романтиків, але не сприйняв їх суб'єктивно-ідеалістичної філософії. У власній філософській системі, яка викладена у творі „Ервін. Чотири діалоги про прекрасне у мистецтві” та виданих після смерті „Лекціях з естетики”, він наближається, скоріше, до об'єктивного ідеалізму.

У центрі вчення Зольгера – вчення про фантазію. Визначаючи фантазію як „внутрішню дію ідеї в мистецькому дусі” [73, 337], він вирізняє три форми фантазії: „фантазію у вузькому сенсі слова” (саму її „діяльність”), „чуттєвість фантазії” (дійсність, у якій виконується діяльність ідеї) й „розум фантазії”

(взаємоперехід ідеї й самої дійсності). Крім того, Зольгеру належить відоме вчення про відмінність символу й алегорії: символ є абсолютний збіг ідеї та дійсності, алегорія ж висуває на перший план діяльність ідеї, про яку й судить за даною в ній дійсністю. Відмінність символу й алегорії Зольгер застосовує до кожного з трьох видів фантазії, отримуючи з першого виду фантазії – „образну”, що створює символ, і „чуттєву” фантазію для алегорії; з другого виду фантазії – „чуттєве виконання” й „відчуття” (або „гумор”); з третього виду фантазії – той символічний напрямок, який зображує сферу поняття як дійсного, „контемплативного” й „гостроту”, алегоричний напрямок, „який знімає протилежності ідеї”. „Обидва ці напрямки об’єднуються як абсолютний акт у центральний пункт через „іронію” [73, 338].

На думку Зольгера, іронія протилежна такому стану, як натхнення. Натхнення означає позитивне ставлення художньої ідеї до дійсності, коли почуття митця переповнене цією ідеєю. „Інший бік духовної діяльності митця, – пише Зольгер, – той, де ця діяльність знаходить завершення, оскільки в ній розчиняється дійсність. Митець повинен знищити дійсний світ не тільки в тій мірі, в якій він є видимість, але й у тій мірі, в якій цей світ є вираження ідеї. Цей настрій митця, в якому він вважає дійсний світ, як нікчемність, ми називаємо художньою іронією. Жодний із творів мистецтва не може виникнути без цієї іронії, яка разом з натхненням складає осередок художньої діяльності. З поганим знущанням, що не залишає в людині нічого благородного, таку іронію не можна змішувати. Іронія визначає нікчемність не поодиноким характерів, але всієї людської сутності якраз у її найвищій і найблагороднішій істоті; вона визначає, що немає нічого, спроможного встояти перед божественною ідеєю” [73, 340]. Іронія синтезує протилежності, розчиняючи в собі ідею й дійсність. „Ось ця мить переходу, коли сама ідея необхідно перетворюється в ніщо, повинна бути істинним вмістилищем мистецтва – мистецтва, де жарт і милування в протилежних одне одному спрямуваннях, що одночасно творять і знищують, повинні стати тим самим. Тут, як наслідок, дух художника повинен

зібрати всі напрямки в один всеохоплюючий погляд, і цей погляд, який над усім ширяє, усе знищує, ми називаємо іронією” [74, 348].

Таким чином, за Зольгером, іронія є, по-перше, сферою взаємопереходу ідеї й дійсності в тому їх стані, коли вони ототожнюються й зливаються в одне. По-друге, в цій сфері для іронії потрібно фіксувати: 1) „контемплативний” бік, тобто вказана сфера повинна споглядатися, повинна бути поняттям, перейшовши у дійсність; 2) вона повинна постати як дійсність, пронизана ідеєю, думкою, незважаючи на те, що будь-яка дійсність є розкладом і свого роду загибеллю ідеї; іншими словами, вона повинна постати як жарт. І, нарешті, вказана сфера взаємопереходу ідеї й дійсності повинна синтезувати „споглядання” й „жарт” в особливе ідеальне ціле. Це і є іронія. Тут ідея гине, розчиняється в дійсності, але оскільки завдяки цьому сама дійсність уперше тільки виникає, то це є не тільки загибеллю, але й торжеством ідеї. Ідея, що гине, торжествує, й бридка дійсність виявляється вищим ідеалом.

Ми бачимо, що іронія у Зольгера має універсальне значення. У його викладі, іронія є не що інше, як естетична свідомість взагалі, в якій, звичайно, повинні збігатися ідея й чуттєвість і в якій ця сфера збігу, безумовно, повинна також подаватися не ідейно й не чуттєво, але синтетично. У такій свідомості все те, що життєво бридке й потворне, цілком урівноважене красою й глибиною зображення; так що ніякі потворності життя, зображені в мистецтві, не заважають нам, за Зольгером, насолоджуватися ними естетично. Це універсальне розуміння іронії характеризує, як бачимо, всю романтичну естетику.

Теорію романтичної іронії ґрунтовно критикував вже її великий сучасник – Георг Вільгельм Фрідріх Гегель. Антиромантичні настрої Гегеля рельєфно проявилися у „Феноменології духу”. У цьому творі в розділі „Дух, що володіє достовірністю самого себе. Моральність” (підрозділ „Совість, прекрасна душа, зло і його прощення”) він розглядає іронію в рамках проблематики совісті.

В інших творах Гегеля ми також стикаємося з його різко негативним ставленням до романтичної іронії. Так у „Філософії права” він знову розглядає її в розділі „Мораль”, аналізуючи проблематику совісті.

У „Лекціях з історії філософії” Гегель критикує романтичну іронію в розділі „Сократ”, де він підкреслює її відмінність від сократичної іронії, і в розділі „Новітня філософія”, де він розглядає романтичну „суб’єктивність” серед „форм, що знаходяться у зв’язку з фіхтеанською філософією”.

В „Естетиці” Гегель критикує „іронічне” у двох аспектах: як форму існування геніального суб’єктивного духу, і як об’єкт зображення мистецтва.

У романтичному вченні про іронію Гегель убачає перш за все вчення про суб’єктивність, що розуміється в її останній і крайній формі, тобто як субстанції, цілком позбавленої будь-якого об’єктивного змісту. Позбавлена субстанції суб’єктивність іронії є, на його думку, тією останньою крайньою формою, в якій сприйняли й розвинули фіхтеанську суб’єктивність романтики.

Для Гегеля суттєвий вигляд романтичної іронії обумовлюється перш за все її походженням із філософії Й. Фіхте. Скрізь, де Гегель розглядає іронію, він обов’язково вказує на її зв’язок із фіхтеанським принципом суб’єктивності. Він пише, що як Ф. Шлегель, так і Ф. Шеллінг „виходили з фіхтеанської точки зору”: „Шеллінг – щоб рішуче двинути далі, Шлегель – щоб своєрідно розвинути її, а потім звільнитися від неї” [45, 70]. Якщо Ф. Шеллінг „рішуче двинув далі” завдяки тому, що наповнив суб’єктивізм Й. Фіхте субстанційністю (об’єктивністю), то Ф. Шлегель розвинув фіхтеанський принцип суб’єктивності в іронію, тобто позбавив суб’єктивність її останньої субстанційності.

Іронія, будучи формою романтичної суб’єктивності, знайшла, як пише Гегель, з одного зі своїх боків „більш глибоку основу” у „фіхтеанській філософії, оскільки принцип останньої став вживатися до мистецтва” [45, 69].

Згідно з Гегелем, принципи фіхтеанської філософії, будучи вжитими в галузі мистецтва, породили таке явище, як іронія. Гегель показує тісний зв’язок між іронією й фіхтеанською філософією, виявляючи три основних моменти останньої.

По-перше, Й. Фіхте визнає „цілком абстрактне й формальне „я” абсолютним принципом будь-якого знання.

По-друге, в цьому „я” будь-який зміст має значущість тільки як „вихідне й визнане „я”. Все існуюче існує тільки завдяки „я”, й воно знову може все знищити”. Це означає, що „я” стає „паном і повелителем усього і ні в якій сфері моралі, права, людського й божественного, мирського й світського немає нічого такого, що не потребувало б того, щоб спочатку бути вихідним „я”, і чого „я” не могло б також знищити” [45, 70].

По-третє, згідно з Й. Фіхте, „я” являє собою „живий”, діяльний індивід, і його життя полягає у творенні своєї індивідуальності”. „По відношенню до прекрасного й мистецтва це самоствердження одержує той зміст, що людина прагне жити як митець і художньо ліпить своє життя” [45, 70].

На основі цих трьох принципів Й. Фіхте романтики розвивали іронію як спосіб життєдіяльності митця, геніальної артистичної індивідуальності. Адже суть іронії виражається в тому, що митець повинен ставитися до всіх виявів свого життя не серйозно, а лише як до видимості, „створеної ним самим і з можливістю бути ним знищеною”.

Істинно серйозне ставлення до життя, як підкреслює Гегель, можливе лише при наявності будь-якого субстанційного змісту в свідомості, тобто змісту, породженого не фантазією генія, а чим-небудь абсолютним (об’єктивним), існуючим незалежно від його інтересів. „Якщо ж дотримуватися точки зору тих, хто стверджує, що „я”, створюючи й руйнуючи все з самого себе, є художником, якому будь-який зміст свідомості уявляється не абсолютним й існуючим незалежно від нього, а видимістю, створеною ним самим, і з можливістю бути ним знищеною, то тоді не залишається місця для такого серйозного ставлення, бо тут приписується значущість лише формалізму „я” [45, 71].

Як бачимо, Гегель розкриває суттєві риси іронічної суб’єктивності: ставлення до життя як до видимості, несерйозність, „приниження” всього

дійсного, величність особистої індивідуальності, безмежна свобода особистого прояву.

У „Філософії права” Гегель характеризує суб’єктивність романтиків як „зло”. Він робить предметом свого дослідження самосвідомість – „суб’єктивність, що видає себе за абсолютну” [48, 162]. „Ця остання, – пише він, – найтемніша, заплутана форма зла, завдяки якій зло перетворюється у добро й добро у зло, й самосвідомість, яка знає себе цією силою перетворення, знає себе внаслідок цього абсолютним, – ця форма зла є найвищою вершиною суб’єктивності, яка складається у тих, хто стоїть на точці зору моралі. Це – та форма, яка розквітла в наш час і саме завдяки філософії, тобто, завдяки поверхневій думці, яка змусила глибоке поняття філософії перевернутися в цьому образі й зухвало іменувати зло добром” [48, 162].

Гегель, як бачимо, по-перше, вказує на розповсюдження іронічної точки зору в певний період; по-друге, пов’язує розвиток теорії іронії з відповідною філософією, – натяк на філософію Й. Фіхте; по-третє, він підкреслює, що сама ця теорія виявилася свого роду „поверхневим” розумінням основних принципів філософії.

Для Г. Гегеля „самосвідомість, яка знає себе як абсолютне” (ця найвища вершина суб’єктивності), є формою зла, завдяки якій зло перетворюється у добро й навпаки. У зв’язку з цим він називає іронією ту крайню форму, в якій суб’єктивність як форма зла „повністю осягає себе й висловлюється” [48, 171]. В іронії суб’єктивність виступає як „дещо скінченне”, тобто як „вирішальна інстанція в питаннях про істину, право, обов’язок” [48, 172].

Гегель підкреслює, що іронічна суб’єктивність хоча й знає закони, „морально об’єктивне”, але вона не вважає це знання для себе обов’язковим. Навпаки, вона вважає себе паном закону, дозволяє собі вередливо грати з ним. Іронічна позиція робить „марним”, зводить нанівець „моральний зміст права, обов’язків, закони”. Вона являє собою „зло”, „цілком всезагальне всередині себе”.

У кінці §140 „Філософії права” Гегель, ще раз відзначаючи, що іронічна точка зору вийшла „з фіхтеанської філософії, яка проголошує „я” абсолютном, тобто абсолютною достовірністю, загальною явністю, яка в процесі подальшого розвитку досягає об’єктивності”, підкреслює різницю в розумінні суб’єктивності між Й. Фіхте та романтиками. Суть цієї різниці полягає в тому, що саме романтики зробили „сваволю суб’єкта принципом практики”, чого не можна сказати про Й. Фіхте.

Іншими словами, принцип абсолюту „я”, що має у Фіхте характер загальнотеоретичного принципу, перетворився у романтиків у постулат практики, тобто сфери „добра” й „краси”. „...Фрідріх фон Шлегель, – пише Гегель, – надав цьому „я” зміст особливої явності й зробив із нього бога навіть у відношенні до добра й краси, так що об’єктивне добро є лише створенням мого переконання, отримує опору лише через мене, і я як пан і повелитель можу примусити його з’явитися й зникнути. Коли я займаю певну позицію по відношенню до чогось об’єктивного, воно разом з тим гине для мене й, таким чином, я ширяю над безмірним величезним простором, викликаю образи до існування й руйную їх” [48, 175].

Різка критика Гегелем романтичної іронії як форми суб’єктивності пояснювалася протилежністю вихідних філософських позицій його самого й романтиків, що знайшло своє відображення в розумінні суб’єкта й суб’єктивності. Для Гегеля (що випливає з його „Філософії духу”) дух є субстанцією (об’єктом), що стала суб’єктом. Це означає, що дух є як субстанцією, так і суб’єктом: субстанція визнає себе тотожною суб’єкту, суб’єкт же – тотожним субстанції. Тотожність суб’єкта й субстанції виливається у процес „самосвідомості” субстанції, яка одночасно є процесом засвоєння індивідом (індивідуальною свідомістю) субстанції (об’єкта).

Отже для Гегеля, суб’єктивність духу розумілася тільки у зв’язку з його субстанційністю (об’єктивністю), або інакше, дух залишався живим, діяльність тільки в діалектичній тотожності двох своїх моментів – суб’єктивності й субстанційності.

Разом з тим Гегель припускав, навіть більше того – розглядав як необхідність, формально-вільне життя духу тільки як суб'єктивності. Про це йдеться у „Філософії духу” й у „Феноменології духу”. Цю формальну свободу духу він мислив як „абсолютну заперечуваність”. Пройшовши через „абсолютну заперечуваність” як форму самопізнання, дух знову повертається до тотожності з субстанцією. Тому Гегель припускав і правомірність іронії, яка у своїй основі має вияв саме цієї негативної сили духу. Іронія сприяє самопізнанню духу, тобто, здійсненню тотожності суб'єкта й субстанції.

У „Феноменології духу” Гегель показує, що дух не може прийти до самопізнання, до примирення над будь-яким роздвоєнням, не пройшовши етапу пустої суб'єктивності, вершину якої він означив як іронію.

У „Феноменології духу” та у „Філософії духу” Гегель досліджував зло як такий стан, у якому дух осягає себе в усій своїй глибині й тим самим знімає своє роздвоєння. „Інше, – пише Гегель, – заперечення (das Negative), суперечність, роздвоєння – все це належить до природи духу. У цьому роздвоєнні міститься можливість страждання. Страждання тому прийшло до духу не ззовні, як це уявляли, ставлячи питання про те, яким чином страждання взагалі прийшло у світ. І так само мало, як і страждання, приходить іззовні до духу також і зло — заперечення в-собі-й-для-себе суцього нескінченного духу; зло, навпаки, є не що інше, як дух, що ставить себе на вістря своєї відокремленості” [46, 41].

Іронія, отже, розглядається Г. Гегелем як один з необхідних щаблів, або сторін, у розвитку й житті духу. Але це означає, що гегелівська критика романтичної іронії містить у собі й момент її визнання, оскільки в іронії був виражений певний етап життєдіяльності духу.

В „Естетиці” Г. Гегель критикує іронію як „форму мистецтва”. Романтики не тільки вимагали здійснення іронії як форми артистичного, художнього життя геніального суб'єкта. Вони прагнули перетворити іронію в єдиний „істинний принцип” художніх творів. „Зробивши іронію формою мистецтва, – пише Гегель, – не задовольнялись лише тим, щоб артистично формувати особисте

життя й особливу індивідуальність іронічного суб'єкта, а вимагали від художника, щоб окрім художнього формування особистих вчинків тощо, він і зовнішні для нього художні твори створювалися як продукти фантазії” [45, 72].

Художні твори, з точки зору романтиків, повинні зображувати „іронічне”, тобто „тільки принцип абсолютної суб'єктивності, показуючи, що те, що має для людини цінність і гідність, мізерне у процесі його самознищення. Це означає, що не тільки не треба ставитися серйозно до права, моралі, істини, але й взагалі все піднесене й краще нічого в собі не містить, бо у своєму вияві в окремих людях, характерах, учинках воно саме спростовує й знищує себе і є іронією над самим собою” [45, 73].

У результаті об'єктом уваги митця (й героями його творів) стають жалюгідні й нікчемні люди – „фігури почасти банальні, почасти беззмістовні й безхребетні”. Саме в таких безхарактерних героях романтичних творів субстанційний зміст (дещо об'єктивне – право, моральність, істина) виявляються чимось нікчемним, тобто вже не є моральним й істинним. Тільки якщо мистецтво, на думку Гегеля, об'єктом свого зображення має не „абсолютну суб'єктивність”, а дещо, що володіє субстанційністю (дещо об'єктивне), героями художніх творів стають „справжні характери”, бо тільки „твердість і субстанційність складають основний тон справжнього характеру” [45, 73].

Критикуючи романтичну іронію, Г. Гегель перш за все має на увазі Ф. Шлегеля. У „Філософії права” й в „Естетиці” він прямо вказує на нього як на родоначальника романтичної іронії. У „Філософії права” Гегель підкреслює, що „вислів „іронія”, був уведений паном Фрідріхом фон Шлегелем у попередній період його письменницької кар'єри” [48, 171]. Він отримав у нього „найвище значення суб'єктивності, що вважає себе найвищим”. В „Естетиці” Гегель також пише, що „цю іронію винайшов пан Фрідріх фон Шлегель” [45, 72].

Саме Ф. Шлегель був для Гегеля справжнім творцем і теоретиком романтичної іронії. У „Лекціях з історії філософії” Гегель критикує поряд з ним

також Новаліса та Шлейєрмахера, в „Естетиці” – Л. Тіка. У „Філософії духу” та у „Феноменології духу” він здійснює анонімну критику романтизму.

Слід підкреслити, що у „Філософії права” та в „Естетиці” Гегель відзначає суттєву різницю між романтичною іронією Ф. Шлегеля (та інших романтиків, що примикали до нього) та іронією Зольгера. В „Естетиці” він пише: „Зольгер не задовольнився, подібно до інших, поверховою філософською освітою, а його справжня спекулятивна внутрішня потреба спонукала його зануритися в глибини філософської ідеї. Тут він нашттовхнувся на діалектичний момент ідеї, на той пункт, який я називаю „безкінечною абсолютною заперечуваністю”, на діяльність ідеї, яка полягає в тому, що вона заперечує себе як безкінечну й всезагальну, щоб перейти у скінченність і особливість, а потім знову знімає цю заперечуваність, відновлюючи тим самим всезагальне й безкінечне у скінченному й особливому” [45, 74].

В „Естетиці”, як і у своїй „Рецензії на твори і листи Зольгера, опубліковані посмертно”, Гегель цілком позитивно характеризує Зольгера (на відміну від інших романтиків) у філософському відношенні як дуже глибокого мислителя.

Занурюючись у глибини „філософської ідеї”, Зольгер нашттовхнувся на діалектику її розвитку – на „заперечуваність”. У цьому пункті Гегель явно вбачав у Зольгері близького для себе мислителя. Однак і його він критикує за абсолютизацію „заперечуваності”. Остання, на думку Гегеля, складає лише один момент у спекулятивній ідеї, а „не всю ідею”, як уважав Зольгер. Абсолютизація заперечливого моменту ідеї зближує Зольгера з позицією Ф. Шлегеля, або, як зазначає Гегель, „має дещо споріднене з іронічним розчиненням визначеного і в собі субстанційного змісту” [45, 74].

Висунуті у XVIII – XIX ст. німецькими романтиками ідеї та їх критика Гегелем набули розвитку в філософії марксизму. Тому, перш ніж перейти до розгляду „іронії історії”, слід, на наш погляд, з’ясувати сутність розуміння іронії К. Марксом. Загалом його висловлювання про іронію є вельми

важливими для розуміння як філософського змісту іронії взагалі, так і сократичної й романтичної іронії зокрема.

Щодо сократичної іронії, то К. Маркс, по-перше, вважає правильним її гегелівське розуміння, а саме: „як діалектичну пастку, за допомогою якої звичайний здоровий глузд змушений вийти з усілякого свого закріплення і дійти – не до самовдоволеного всезнайства, а до іманентної йому самому істини...” [109, 169]. По-друге, зрозуміла у цьому сенсі (тобто як „діалектична пастка”) сократична іронія, за К. Марксом, „є не що інше, як форма, властива філософії в її суб’єктивному відношенні до звичайної свідомості” [109, 169]. Це означає суб’єктивний характер сократичної іронії. По-третє, К. Маркс ясно вказує на зв’язок між історичною специфікою сократичної іронії і давньогрецькою дійсністю, що її породила: „Те, що в особі Сократа вона прибрала форми людини, мудреця, що іронізує впливає з основного характеру грецької філософії та з її ставлення до дійсності...” [109, 169].

Характеризуючи романтичну іронію, К. Маркс пише: „...у нас іронію, як загальну іманентну форму, Фрідріх фон Шлегель подав як певного роду філософію” [109, 169]. Він зазначає, що для Ф. Шлегеля іронія була безпосередньою формою філософії. Таким чином, він розглядає сократичну і романтичну іронії історично. Для нього обидві іронії є формою, властивою філософії „в її суб’єктивному відношенні до звичайної свідомості”: перша – в історично своєрідній формі „мудреця, що іронізує”, а друга – безпосередньо. „Але об’єктивно, – продовжує К. Маркс, – за змістом, і Геракліт, який не тільки ставиться з презирством до звичайного здорового глузду, але й ненавидить його; і навіть Фалес, який учить, що все складається з води, – тимчасом як кожен грек знав, що він не може прожити, маючи саму тільки воду; і Фіхте з його „Я”, що створює світ, тимчасом, як навіть Ніколай розумів, що він не може створити світ, – одним словом, кожен філософ, який обстоює іманентність проти емпіричної особистості, вдається до іронії” [109, 169].

К. Маркс, слідом за Гегелем, розкриває іронічну діалектику процесу пізнання. Він характеризує іронію як характерну особливість теоретичної

свідомості на відміну від свідомості буденної, нездатної піднятися від випадкової форми поняття до його загального змісту.

Пізніше К. Маркс та Ф. Енгельс вживають слово „іронія” у ширшому діалектичному значенні, позначаючи ним той процес заперечення, який постійно відбувається в історії. Термін „іронія історії” фіксує феномен радикального незбігу цілей людських зусиль у соціальній сфері та отриманого результату. В якості філософського поняття з експліцитним змістом вперше його було введено Гегелем.

У розумінні історії Гегель виходив із того, що „живі індивіди і народи, шукаючи і домагаючись свого, водночас виявляються засобами і знаряддям чогось більшого і далекого, про що вони нічого не знають і що несвідомо виконують”, при цьому „отримуються ще і дещо інші результати, ніж ті, до яких вони прагнуть і яких вони досягають”, оскільки „розум править світом, і таким чином він панував й у всесвітній історії” [49, 25]. Гегель називав „хитрістю розуму” цю здатність світового духу досягати своїх цілей в історії за допомогою діяльності людей.

Таким чином, до чистої духовності абсолютного духу у Гегеля домішується емоційно-ціннісний аспект, що дало підстави Б. Брехту сказати про іронію у Гегеля: „Іронію, приховану у кожній речі, він і називає діалектикою” [26, 62]. У Гегеля, за іронічним зауваженням П. Гайденко, „іронія знаходиться на службі в абсолютного духу, з’являючись у той момент, коли йому потрібно зняти віджилу форму моральності, замінивши її новою, вищою” [41, 72].

Марксистське розуміння історії виходило з того, що „історія не є незвичайною особою, яка користується людиною як засобом для досягнення своїх цілей. Історія – не що інше, як діяльність людини, яка переслідує свої цілі” [110, 102]. У Ф. Енгельса термін „іронія історії” вживається як цитатія Гегеля, хоча сам термін у того не зустрічається. Енгельс мав на увазі суть гегелівського розуміння історії й, іронічно посилаючись на нього, говорив про таку ситуацію, коли історична особа планує свою діяльність на основі

неправильного розуміння закономірностей дійсності, що приводить до протилежних, у порівнянні з очікуваними, результатів. „Люди, які хвалилися тим, що зробили революцію, завжди переконувалися на другий день у тому, що вони не знали, що робили, – що зроблена революція зовсім не схожа на ту, яку вони хотіли зробити. Це те, що Гегель називав іронією історії, тією іронією, якої уникли небагато політичних діячів” [186, 263].

Першим виявив розбіжність цілей і результатів історичних процесів Ф. Шеллінг, але зміг лише сформулювати проблему. Гегель спробував вирішити її за допомогою ідеї „хитрості розуму”. Як він зазначає у „Філософії історії”, „приватний інтерес пристрасті нерозривно пов’язаний з виявленням загального, тому що загальне є результатом приватних і визначених інтересів і їх запереченням. Приватні інтереси вступають у боротьбу між собою, і деякі з них виявляються безпідставними. Не загальна ідея протиставляється чомусь і бореться з чимось; не вона наражається на небезпеку, вона залишається недосяжною і неушкодженою на задньому плані. Можна назвати хитрістю розуму те, що він змушує діяти для себе пристрасті, причому те, що здійснюється з їх допомогою, зазнає шкоди і збитків. Бо мова йде про явище, частина якого мізерна, а частина позитивна. Приватне у більшості випадків дрібне у порівнянні з загальним – індивіди приносяться у жертву і прирікаються на загибель. Ідея платити данину наявного буття і тлінності не з себе, а з пристрастей індивідів” [49, 32].

Слідом за К. Марксом та Ф. Енгельсом звертався до іронії і В. Ленін. „Кажуть, історія любить іронію, любить жартувати жарти з людьми, – писав він у 1914 році. – Ішов у кімнату – потрапив до іншої. В історії це часто буває з людьми, групами, напрямками, які не зрозуміли, не усвідомили своєї справжньої суті, тобто того, до яких класів вони в дійсності (а не у своїй уяві) тяжіють” [95, 322]. Тут показано, що він сам ніколи не опинеться у цій пастці історії, бо у своїй уяві тяжів до робітничого класу.

Тепер нам відомо, що ні К. Маркс, ні В. Ленін не уникли цієї іронічної ситуації, бо крім „приналежності до класу” набагато більшого значення у

розумінні закономірностей історії має розуміння ірраціональності історичного процесу і неможливості одночасно тлумачити зв'язки між минулим і майбутнім, бо вони проходять через сучасне, яке є простором свободи і людської суб'єктивності.

На думку Гегеля, суб'єктом іронічного ставлення у даному плані є світовий дух, людина ж може лише здогадуватися, припускати, що вона лише іграшка у руках богів. Традиція такого погляду на іронію коріниться у міфологічних уявленнях про античний фатум і долю.

З точки зору Ф. Енгельса, іронічно можна оцінити гегелівське розуміння історії, а не світового духу. Цитація вживається ним як спосіб створення історико-філософського контексту висловлювання, у даному разі контексту асоціацій з поглядами Гегеля, що створює подвійний іронічний план: оцінка конкретної ситуації й оцінка гегелівського розуміння історії.

Для прикладу можна послатися на статтю Ф. Енгельса „Наступ на Севастополь” [184], яка містить іронічну оцінку невдалих дій лорда Раглана у зв'язку з початком кримської кампанії. Слова про іронію історії, що зле пожартувала з лорда, супроводжуються посиланням на „одного німецького письменника” (мається на увазі Гегель). Цікаве також посилання на Гегеля у листі Ф. Енгельса до К. Маркса від 03.12.1851 р.: „Здається, справді, нібито історією у ролі світового духу керує з домовини старий Гегель, з величезною сумлінністю змушуючи всі події повторюватися двічі: перший раз у вигляді великої трагедії і другий раз у вигляді жалюгідного фарсу” [185, 341]. Тут оцінка історичних подій перегукується з марксовим аналізом цінностей в історичному процесі, який був даний у вступі „До критики гегелівської філософії права”. К. Маркс оцінює у цій праці історію старого феодального порядку Франції, який, будучи приреченим, боровся зі світом, що народжувався, як трагічну, поки на боці старого порядку стояло „не особисте, а всесвітньо-історична омана”. Об'єктивність цієї оцінки полягає у тому, що панівне на даному етапі історичного розвитку уявлення існувало об'єктивно, хоча й суперечило справжнім законам історичного процесу, побаченим з нових,

історично пізніших позицій, з позицій соціальної утопії, в яку Ф. Енгельс вірив як в абсолютно істинну й об'єктивну.

В історії непоодинокі випадки, коли те чи інше висловлювання історичної особи набувало іронічного змісту лише у світлі наступних подій, про які цей діяч не міг знати, і зрозуміло, що з самого початку він не вкладав іронічний зміст у своє висловлювання. Так, Ф. Вольтер гадав, що через сто років після нього християнство буде зруйноване, зметене з лиця землі і перейде до архівів історії. Однак за іронією долі всього через п'ятдесят років після його смерті на його друкарському верстаті Женевське біблійне товариство почало друкувати Біблію. М. Карамзін у програмній статті „Лист до видавця”, якою він починав видання часопису „Вісник Європи”, змальовував у рожевому світлі тогочасну ситуацію у суспільстві: це „час, коли серця наші, під лагідним і благодійним правлінням юного Олександра I, спокійні і веселі. Коли вся Європа, знесиліла від безладдя і кровопролиття, укладає мир, який, цілком імовірно, буде твердим і тривалим; коли науки і мистецтва у швидких своїх успіхах обіцяють собі ще більше успіхів; коли таланти у вільній тиші і на дозвіллі можуть займатися всіма корисними і милими душі предметами; коли література більш ніж коли-небудь повинна мати вплив на вдачу і щастя” [84, 20]. Звичайно, М. Карамзін був не настільки наївним, щоб чекати від молодого царя вирішення всіх соціальних проблем. Але певні ілюзії він і його сучасники плекали. Коли ж мир у Європі було повалено і французькі війська прийшли на російські терена, ці рядки набули іронічного змісту як пророцтво, що не здійснилося. Так само і К. Маркс не уникнув іронії історії, що знайшло відображення у відомому малюнку польського карикатуриста, де „керманіч світового пролетаріату” зображений у вигляді жебрака, що просить милостиню. Такою є об'єктивна іронія історії, що не залежить від волі окремих людей, від думок і сподівань, у ній виявляються закономірності суспільного розвитку і ставлення до цих явищ суспільної свідомості.

Таким чином, іронія суб'єктивна як вияв ціннісних орієнтацій певної соціальної групи й об'єктивна як вияв оцінки реальних суперечностей розвитку

суспільства. Така оцінка може об'єктивно (стосовно індивідуальної свідомості) існувати у суспільній свідомості та культурі, реалізовуватися у практичній діяльності для задоволення потреб і закріплюватися у соціальному досвіді.

У філософській традиції XIX ст. характерною рисою самою специфіки філософської рефлексії, способу філософського осмислення дійсності, була іронічна властивість. Філософи-романтики, Г. Гегель, К. Маркс приділяють значну увагу усвідомленню іронії як специфічного для філософії способу вираження світоглядного знання. При цьому, разом з явищами „позитивної іронії”, для якої принциповим виявляється особливий „іронічний задум”, увагу мислителів привертає також іронія негативна, що характеризується появою іронічного роздвоєння на „видимий” і „дійсний” предмети обговорення без спеціального задуму названого роздвоєння. Негативна іронічність філософського осягнення буття виходить із специфічного для філософії прагнення осягнути загальні основи останнього, „сутність сутностей”, аналізуючи у видимості „емпіричне”, чуттєво-реальне буття і приписуючи останньому основи, що відкриваються у філософській рефлексії.

Висунуті в XVIII – XIX ст. німецькими романтиками ідеї та їх критика Гегелем дістали розвитку в філософії XIX – XX ст. Та чи не найтипівішим її втіленням постала так звана екзистенціальна філософія, що сформувала один з провідних напрямів філософії наступного століття. Одним із перших її представників був датський філософ Серен К'єркегор.

На противагу жорсткій однозначності раціоналістичного тлумачення істини К'єркегор висуває концепцію екзистенціальної істини. Істина, за С. К'єркегором, – результат зіткнення протилежних життєвих позицій. Такий підхід дає можливість, уважає С. К'єркегор, побачити поліфонію істини, реконструювати особистісно неповторні риси її багатозначної структури.

В основу людської екзистенції (людського існування) датський філософ поклав іронію. Іронія – це не зовнішня личина, в яку С. К'єркегор вбирає свої твори, керуючись різними намірами, іронія виявилася його особистою екзистенціальною істиною.

Вибір теми докторської дисертації („Поняття іронії, розглянуте з постійним зверненням до Сократа”) був продиктований інтересом С. К’єркегора до філософсько-естетичної концепції німецького романтизму. Звернення до Сократа у цьому зв’язку мало на меті, з одного боку, розглянути витoki появи іронічного ставлення до світу, а з іншого, – з’ясувати і усвідомити своє ставлення до двох філософських принципів, що заперечують один одного, – романтичного і гегелівського. Тому дисертація допомагає зрозуміти походження та значення іронічного способу мислення, характерного для С. К’єркегора.

Сократичну іронію С. К’єркегор означає як нескінченну абсолютну заперечуваність. На відміну від тієї форми заперечування, яка, виступаючи проти визначеної моральної позиції, водночас протиставляє їй іншу і тим самим заперечує один принцип в ім’я другого, іронія заперечує будь-який позитивний принцип, вона не визначає взагалі нічого позитивного, вона розкладає будь-яку точку зору, виявляючи її внутрішні суперечності. Саме іронія і складає внутрішню рушійну силу діалектики, що стає у Сократа засобом розкладу будь-якої позитивності. Поява іронії свідчить, згідно з С. К’єркегором, про те, що будь-яка об’єктивна, незалежна від індивіда зовнішня реальність втрачає для нього своє значення. Іронія означає в зв’язку з цим спробу утвердження принципово нового розуміння істини, істини, пов’язаної з суб’єктивністю. Однак сократична іронія – і це суттєво – не вбачає також істину і в суб’єкті; її функція – тільки заперечувальна, вона нічого не стверджує або стверджує лише заперечення. Тому Сократ заперечує не лише дійсність об’єктивного, але й дійсність суб’єктивного, він іронізує не тільки з приводу інших, але й з приводу самого себе – його іронія знищує його самого, він убиває себе. „Іронік, — пояснює С. К’єркегор подібну позицію Сократа, – випав із зв’язку часів, постав обличчям до світу зі своєї епохи, майбутнє приховане від нього, воно за його спиною, а дійсність, якій він вороже протиставив себе, – це те, що він повинен знищити, проти чого направлений його всепоглинаючий погляд. Його ставлення до своєї епохи може бути виражено біблійним висловом: „Уже

входять у двері ті, хто тебе винесе”. Сократ, як уважає С. К’еркегор, стоїть на зламі двох епох, і тому його доля така трагічна.

Предметом розгляду в дисертації С. К’еркегора була також теорія „іронічного мистецтва” Ф. Шлегеля. При аналізі шлегелевського бачення іронії датський філософ займає свою особливу позицію в цьому питанні, він не сприймає трактування іронії романтиками.

Означивши іронію Сократа як нескінченну заперечуваність, С. К’еркегор тим самим, ототожнив її з іронією Ф. Шлегеля, у якого, як і у Сократа, вона розкладає будь-яку об’єктивність і утверджує принцип нескінченної суб’єктивності. Однак іронія Сократа, на відміну від романтичної, є трагічною іронією. Заперечуючи значущість об’єктивного, розкладаючи всі попередні вірування, всі релігійні істини, руйнуючи все те, чим жив грек до тієї пори, Сократ опиняється у трагічній ситуації, бо він не знаходить ніякої істини, яку він міг би запропонувати замість ним зруйнованої. Його становище трагічне, бо його іронія вбиває і його самого, це іронія „наївна”, як потім скаже датчанин, вона не знаходить можливості задовольнитися самою собою, а тому руйнує перш за все особистість іроніка.

Навпаки, для романтика його іронія є засобом звільнення останньої від усього скінченного й обумовленого, вона приносить йому найвище задоволення. Адже хоча він ніколи не може зупинитися у своєму самопародіюванні, ніколи не може зупинити процес подолання самого себе, але цей процес сам по собі, цілком незалежно від змісту, який долається, утішає його, оскільки знімає напругу між митцем і світом; він насолоджується самим станом гри, не прагнучи ніякого результату й ніякої вищої мети. Його найвища мета – це насолода власною нескінченною заперечуваністю. Сама проблема істини цілком зникає з поля зору романтиків, вони і її визначають через поняття гри. Саме це самозадоволення в запереченні, перетворення заперечення в істину відрізняє, згідно з С. К’еркегором, романтичну іронію від сократичної. І, завдяки такому ставленню до іронії вона з небезпечної, руйнівної зброї

перетворюється у спосіб „гри в світ”. Але гра в поезію замість життя обертається проти самих романтиків.

Так Ф. Степун, витлумачує трагедію романтизму як трагедію творчості, як невдачу у втіленні в художніх творах невичерпності та багатства життя. С. К’єркегор „трагізм естетизму” (П. Гайденко) розглядає як екзистенціальну драму самих романтиків, які намагалися надати своєму життю естетичної форми та жити „артистичним життям”. Ф. Степун, у своїй статті про Ф. Шлегеля вважає, що трагедія естетизму романтиків полягала в перетворенні романтиками єдності життя в головний критерій художньої творчості: надати поезії життєвості, а життю надати поетичного характеру. Романтизм вимагав від мистецтва бути формою життя але, на думку Ф. Степуна, яким би досконалим не був художній витвір, він належить до іншого світу – світу предметних цінностей, до якого належать і поняття, і система філософії, і будь-яка інша система, і його єдність – це предметна єдність. А останнє положення засноване на запереченні багатоманітності життя та подоланні закону суперечності. Художній витвір підкорює повноту єдності, різноманітність життя естетичній формі. Але ця єдність негативна, в ній втрачається свобода, тоді як позитивна єдність можлива лише у формі переживань самої творчої особистості, як „сфера чистого переживання, творчості життя, ... де ніщо, як перше, не виключає іншого, як наступного, де дійсно можлива абсолютна повнота та насправді може здійснюватися позитивна єдність духу” [152, 46]. На думку Ф. Степуна, немає такої антиномії переживань, яка не була б використана „великою душею” заради внутрішньої єдності і цілісності особистості. Перенесення єдності переживання у художній твір зрікає поета на постійну боротьбу з самою естетичною формою, а це відображується в незавершеності творів, які трагічно не відповідають живій особистості (як-от, „Люцинда” – особистості Ф. Шлегеля).

Свій аналіз сократичної іронії С. К’єркегор полемічно загострює проти романтиків. Ігровому (естетичному) характеру романтичної іронії він протиставляє серйозний варіант іронії сократичної: стаючи екзистенціальною

позицією особистості, іронія, як показує приклад Сократа, набуває страшною, руйнівної сили. Вона несподівано спрямовується проти особистості самого іроніка, що сприйняв її надто серйозно, тобто стає екзистенціальною, а не просто теоретичною або естетичною. Сократ продемонстрував С. К'єркегору руйнівну силу іронії й тим самим привів його до висновку, що іронію „слід приборкати”.

Необхідність перебороти „іронічний принцип” відзначав ще Гегель. На відміну від романтиків, які ще не зрозуміли, що вони грають з вогнем, він чітко відчував руйнівну силу іронії, але його кут зору, зумовлений загальним духом його філософії, дозволяє йому побачити дію цієї сили, спрямовану на той об'єктивний, субстанційний початок, який він називав „народним духом” і який дійсно підточувався Сократом. У Гегеля немає підстав з недовірою й острахом дивитись на діло рук іроніка; адже цей результат був, по суті, запланованим у канцелярії світового духу, тому не доводиться жалкувати про загибель „прекрасної релігії” й нарікати на „роз'їдливу силу” іронії.

С. К'єркегор, подібно до Гегеля, вбачає в іронії не засіб „піднесення суб'єктивності” над усім об'єктивним, але небезпечний за своєю руйнівною могутністю винахід. Однак, на відміну від Гегеля, який зосереджує увагу на об'єктивних результатах іронії, С. К'єркегор перш за все зазначає, що іронія небезпечна для самого іроніка, що цей винахід, у першу чергу, обертається проти винахідника. Кут зору його інший, ніж у Гегеля: якщо Гегель виходить із інтересів справи (у даному разі – з інтересів історії в цілому, людства в цілому тощо), то С. К'єркегор виходить із інтересів особистості, певна річ, не її матеріальних, економічних тощо, а з її духовних інтересів. Погляд Гегеля спрямований на об'єктивний результат діянь Сократа, що жив на зламі епох; погляд С. К'єркегора – на внутрішній світ особистості, що живе цим зламом.

Гегель досліджує тріщину, яка утворилася на зламі двох епох світової історії, з точки зору самої історії, для якої злам був просто одним із епізодів; С. К'єркегор услухається і вдивляється в людську долю, розірвану цією тріщиною, для якої злам світової історії виявився фатальним. У певному сенсі

він тут повертається від Гегеля до романтиків, також прийнявши за вихідне положення суб'єктивність, внутрішню; однак він вимагає не грати в іронію, вимагає прийняти її в якості екзистенціальної позиції.

Таким чином, іронія романтиків не задовольняє С. К'єркегора своєю самовдоволеністю, вона розглядається романтиками як засіб вирішення суперечностей із дійсністю, тоді як насправді є лише формою їх вираження. Гегелівське знання іронії філософ також не сприймає, бо вбачає в ньому лише філософський спосіб примирення з дійсністю. Залишається прийняти іронічну точку зору з повним усвідомленням неможливості замикатися на ній, перенести суперечності особистості з дійсністю в середину самої особистості й там спробувати знайти спосіб їх вирішення.

Отже, позицію С. К'єркегора можна було б сформулювати як вимогу сприйняти всерйоз іронічну точку зору. А це означає взяти її не за теоретичний або естетичний, а за екзистенціальний принцип.

Таким чином, романтизм, на протиположності раціоналістичній редукції, претендує на захист самотності природи і людини, відстоює їх невідчужену своєрідність та неповторну живу єдність, що непідвладна розуму. Саме тому він звертається, як правило, до понадраціональних способів пізнання світу (естетичне споглядання, ірраціональна інтуїція, релігійне одкровення), утверджує красу споглядальної бездіяльності на протиположності тверезо егоїстичним діям, самоцінність безпосереднього на протиположності опосередкованості розсудком, право індивідуальності на протиположності усіяяного роду загальностям, право чуттєвості на протиположності розумній упорядкованості. Способом звільнення від будь-яких форм необхідності й зовнішнього примусу законові (природного чи морального) для романтиків стає іронія. Естетизм романтиків „був тим специфічним моментом, в поєднанні з яким принцип трансценденталізму та зрозумілої через нього іронії створив те своєрідне розуміння світу і ставлення до нього, яке отримало назву „романтичного” [40, 217].

Романтики розглядали іронію як спосіб вирішення суперечностей особистості з дійсністю, які вони переносять всередину самої особистості.

Іронія долає скінченність дійсності, звільняє особистість, підносить її над світом. Отже, по-своєму витлумачуючи Й. Фіхте, романтики створюють таку схему: самовідчуження як продукт суб'єктивної творчості, повернення до себе через іронію з свого творіння, незадоволення суб'єктивною замкненістю та прагнення об'єктивної реальності.

Внутрішня свобода та історичність також наявні у тому іронізмі, що розвинув романтизм. Негативна історичність романтиків була шляхом до гегелівського принципу єдності історичного та логічного. Критичне ставлення до будь-яких догматів та постулатів романтичного генія дозволили виявити цьому великому німцю ту дистанцію, що відокремлює кожну відносну істину від Абсолютної ідеї.

2. 3. Висновки

Іронія виникає як один з перших способів людської рефлексії, яка ще не сягає рівня логічного, а має характер переходу від чуттєвого до раціонального. Тому естетична проекція іронії є найбільш очевидною. Звідси випливають художні пошуки іронії в Античності (Софокл, Арістофан), не лише комедії, але і в трагедії, що свідчить про контрарну природу іронізму, яка від початку поєднує серйозне і смішне.

Філософський зміст іронії вперше формується в діалогах Сократа, який закріпив софістичний поворот від натурфілософії до людини як центральної проблеми в давньогрецькій філософії. Він застосовує її як техніку (в давньогрецькому розумінні „техне” як мистецтва) відкриття істини. Термін „сократична іронія” (зустрічається вже у Платона) стає знаком, що демонструє зазор між видимістю і сутністю, гадкою і розумінням. Гносеологізація проблеми іронії продовжується в текстах Платона і Ксенофонта, де остання сама вже стає предметом свідомого аналізу, а не лише творчим рухом пізнавальної стратегії.

Не лише філософська творчість Сократа, але і все його життя (як стиль поведінки, так і епілог життєвого шляху) спонукало до вивчення іронії. Це зумовлює розширення її тематики в античній філософії, де вона інтерпретується як в етичній площині (риси величі душі, „протилежність хвастошам” (Арістотель), „умиротворіння чужих пристрастей” (Теофраст)) або як „фігура, яка розуміється інакше, ніж вона сама себе виявляє” (Квінтіліан).

Якщо „сократична іронія” зберігає свій зв'язок з буттєвою укоріненістю людини, то новоевропейська філософія в процесі сцієнтизації усіх форм культури втрачає цей зв'язок, що приводить до винесення іронії за дужки філософського дискурсу (лише в філософії історії зберігається маргінальна присутність її проблематики). Евристичний потенціал сократичної іронії був настільки великим, що неодноразово ставав предметом філософського аналізу (Г. Гегель, С. К'єркегор, О. Лосєв, П. Гайденко). Інша теорія іронізму, яка

викликала багато філософських інтерпретацій була створена в межах романтичного проекту.

Романтизм як „естетична метафізика” (Г. Гадамер) відкидає прагнення логоцентризму гранично раціоналізувати всі виміри буття людини і розглядає прагнення розуму вийти за межі досвіду як „шахрайську іронію” (Й. Гете). На противагу цьому, романтична іронія, відштовхуючись від фіхтеанської тези про абсолютного суб’єкта, стає „нескінченною негативністю” і принципом „трансцендентального буффо” (Ф. Шлегель). Іронія стає смислотвірним принципом не лише для фундатора йенського романтизму, але і й для інших романтиків, а також неоромантиків. Е. Гофман визначає її як „засіб зібрати світ у цілісність”, а К. Зольгера – „сферу взаємопереходу ідеї й дійсності”.

Іронія у романтичній трансформації раціоналізму стає інструментом заперечення всіх авторитетів і традицій як античних, так і класичних, і рефлексивною дистанцією, яка дозволяє романтику зануритися в історію або мистецтво, але не дозволяє зробити остаточний вибір. Іронія підносить митця над своїм творінням, але, з іншого боку, зумовлює „трагедію естетизму” (П. Гайденок) і, врешті-решт, романтизму взагалі (Ф. Степун).

Негативні наслідки ексцентричної пози іроніка зазнали раціоналістичної й екзистенціальної критики. Перша розглядала іронію як крайню форму суб’єктивності у її поверховому розумінні (Г. Гегель), друга – як форму вираження суперечності з дійсністю (С. К’єркегор), а не вирішення цієї опозиції, як вважали романтики. Ці опозиційні за змістом стратегії критики поєднує те, що вони, хоча і віддають належне „негативній нескінченності” суб’єкта (вона є „вирішальною інстанцією в питаннях про істину, право, обов’язок” навіть у автора „Феноменології духу”), але залишають іронію на нижчих щаблях розвитку духу: Г. Гегель – мистецтва як вихідного пункту Абсолютної Ідеї, С. К’єркегор – естетичної стадії шляху людини до Бога. Відрізняється екзистенціальна критика від раціоналістичної тим, що переводить іронію з позиції свідомості у спосіб існування людини, що дозволяє говорити про можливість її некласичного розуміння.

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ВИЗНАЧЕНІСТЬ ІРОНІЇ У СУЧАСНІЙ ФІЛОСОФІЇ

3.1. Філософській зміст іронії в модерністських концепціях

Третій розділ узагальнює підходи неklasичної філософії до проблеми розуміння природи іронії.

У першому підрозділі третього розділу аргументується значення ірраціоналістичних пошуків філософського дискурсу доби Модернізму у процесі експлікації поняття „іронія”.

Сучасна філософія характеризується наявністю великої кількості різноманітних напрямків та шкіл зі своїми специфічними ідеями, принципами, підходами до реалій життя. Традиційно, початком сучасного етапу вважають кін. ХІХ ст., коли з’явилися неklasичні форми філософування, що стали провідними в Європі на поч. ХХ ст.

Філософія кін. ХІХ – поч. ХХ ст. в основному відійшла від принципів класичної філософії, що було значним кроком у становленні теоретичної думки порівняно з усім попереднім філософським розвитком. Характерною ознакою класичної філософії була безмежна віра в розум, у його здатність пізнати світ і встановити „царювання розуму” в ньому. Передбачаючи соціально-історичні потрясіння, філософська свідомість набуває кризового стану, повстає проти раціоналістичних філософських систем, заперечує їхню основу – розум. Філософію опановує розчарування в ідеї прогресу як прогресу розуму. Заперечуються як непотрібні для людини, як не значущі для сенсу її буття існуючі засоби та методи пізнання та будь-яка теорія пізнання взагалі, відбувається своєрідний „бунт проти розуму”.

Настає етап переосмислення основних принципів філософії, нового неklasичного типу філософування (Модернізму), як радикального і безкомпромісного розриву з традиційним і класичним. За критерій філософування висувається принцип тісного зв’язку з індивідом, його

відчуттями, настроями, переживаннями, з невтішною і безвихідною трагічністю його існування. Проблеми пізнання, які були провідними на етапі становлення та класичного розвитку буржуазної філософії, поступаються місцем проблемі людського існування. Увага зосереджується на сферах історії та культури, навколо проблем сенсу та долі людського буття.

У даному дослідженні Модернізм розуміється як загальнокультурна течія (ідеологія) кін. XIX – поч. XX ст., орієнтована на сучасність, тобто визнає пріоритет сучасного над традиційним. Загалом Модернізм є „проектом сучасності”, як його визнає Ю. Габермас. З одного боку, ми маємо справу із зовсім новим принципом проектування, що не здобув визнання у новоєвропейській філософії; з іншого боку, цей проект явно не може реалізуватися, оскільки зорієнтований на мінливу сучасність, а отже, приречений завжди залишатися незавершеним. У цьому сенсі, Модернізм орієнтується не просто на нове, а на постійне відновлення. Таким чином, проект Модернізму – це проект вічного відновлення, гонитва за актуальністю, модою. А модерніст приречений на постійні сумніви, відчуття власної маргинальності, відсутності ґрунту в себе під ногами. Його стан ідеологічної невагомості неминуче обертається для нього ностальгією за класичною стабільністю, повернення до якої він, проте, вважає неприйнятним.

Ще з сер. XIX ст. у західно-європейській культурі постають кризові явища, які є відображенням безнадійних і індивідуалістичних настроїв, що свідчать про неприйняття життя. Вони спостерігаються і в антропологічно орієнтованій філософії. Духовна криза зростає на хвилі економічного прогресу, що супроводжує народження капіталізму та характеризується поглибленням утилітаризму і прагматизму, відкриваючи шлях до вільного підприємництва й ініціативи людини. З одного боку, це призводить до зростання бездуховності, до подальшої фальсифікації цінностей, що надбудовуються над відносинами „корисності”, а отже, до розуміння безґрунтовності колишнього ідеалу духовно багатого людини. З іншого боку, буржуазний прогрес створює видимість відособлення індивіда від соціального цілого і породжує ілюзію про те, що

досягнення індивідуальної свободи можливе, якщо не у творчості, то в незалежності від суспільства.

Руйнуванню романтичного ідеалу сприяє і поразка буржуазно-демократичних революцій у Франції та Німеччині 1848 – 1849 рр., що зміцнює в колах буржуазної інтелігенції впевненість в тому, що в суспільному житті людина не може реалізувати свою істинно людську сутність, свободу. Вся сфера суспільних відносин, включаючи культуру, уявляється фальшивою, і робиться переоцінка цінностей з позиції егоїстичного „Я”. Романтична уява, втративши культурно-міфологічні підстави, змінюється у філософії на чисту суб’єктивність. Але, не приймаючи соціальну дійсність, індивідуалістична свідомість успадковує від романтизму елітизм, ідею переваги суб’єктивності над світом. Романтична двоякість світу переростає в непереборну суперечність між су-об’єктивністю та соціальною сутністю індивіда. Про цю суперечність яскраво свідчать два боки індивідуалістичного неприйняття світу – соціальний песимізм і волюнтаризм. Соціальний песимізм характеризується втратою віри у можливість зміни світу, відмовою від культурних засобів удосконалення індивіда та уявленням про те, що розвиток цивілізації шкодить людині. Він іде від романтичного скептицизму, який доводиться до крайньої межі. Волюнтаризм – це спроба подолати наявну дійсність суб’єктивно, опинитися поза суспільством і мораллю. Це інтелектуальне зусилля спрямоване на утвердження суб’єктивного життя, і корениться у тріумфі романтичної уяви, перетвореної в уявлення про повну свободу свідомості індивіда. Те, що у романтиків було умонастроєм, який живить роботу іронічної уяви, у А. Шопенгауера, а слідом за ним у „філософії життя”, концептуалізується і висувається як підстава буття, метафізичний закон, що позбавляє сенсу соціальну діяльність індивіда. Виникає уявлення про розщеплення буття на ірраціональне життя і раціональну дійсність, становлення і те, що сталося.

Тема розладу, розірваності, розщепленості сутності людини пронизує модерну культуру (філософію, мистецтво). Як правило, вона споріднена з просвітницькою або романтичною критикою цивілізації, культури (державної

машини, науки, техніки) і з наполегливими пошуками виходу з „кризи людськості”. Ще Ж.-Ж. Руссо, який глибоко відчув і яскраво змалював той бік буржуазного прогресу, що відбирає у людини все людське, шукав вихід у „природному стані”, який немовби повертає людині втрачену цілісність, багатство здібностей та потреб. Потім Ф. Шиллер, який убачив страшну суперечність сучасної йому культури в розірваності „внутрішнього союзу людської природи”, у зведенні людини до „обривка”, „відбитка свого заняття”, пов’язував можливість повернення до „цілісної людськості” з піднесеною і життєдайною дією краси. „Краса як об’єкт потягу до естетичної гри та „видимість” життя в художньому образі, що породжується грою, постає в очах Шиллера як єдиний шлях до подолання трагічної розірваності людської природи, її незавершеності. Тільки естетична гра завершує людяність у людині і тільки вона одна здатна повернути їй – через естетичну видимість – втрачені нею єдність, повноту та всебічність фізичних і духовних сил”, – розмірковує В. Асмус [8, 282].

Тому всі трактування іронії, які ми зустрічаємо у філософських концепціях другої половини XIX ст., не виходять за межі її романтичного розуміння. Більше того, всі письменники втрачають цілісний, синтетичний підхід до іронії, властивий романтикам, і вирізняють у ній тільки той чи інший момент. Песимізм і волюнтаризм обумовлюють зміну іронічного бачення на основі ірраціонального закону буття і диференціацію романтичної іронії. Формується трагічна іронія – об’єктивний хід речей, в якому індивід стає жертвою обставин або іграшкою фатальної пристрасті. Його розумні наміри фатально приречені, а прагнення до сенсу запевне зазнає краху. Трагічна іронія припускає конфлікт між людиною з її сподіваннями і прагненнями та темною, непохитною долею, жертвою якої вона стає.

Момент невідання, фатальності стає вихідним у песимістичній доктрині А. Шопенгауера, що дала початок трагічній іронії в західній антропологічно орієнтованій філософії Модернізму. Невідання і фатальність в його доктрині виникають не з потреби і не через трагічну випадковість, а через принципову

відсутність закономірності волі, що ірраціонально діє. XIX ст. увело чимало найменувань для цієї іронії – іронія долі, життя, іронія подій тощо. Але найпоширенішим у філософії став термін „метафізична іронія”. Відмінність цього типу іронії від античної іронії долі полягає в тому, що життєва фатальність виявляється через свідомість індивіда, а отже, її сутність становить не драматична колізія дій, а страждання і помилкові форми цінностей і норм.

За умов загальної „безглуздості” буття постає питання про подолання власної долі, про досягнення свободи і сенсу всупереч життєвій фатальності. Воно вирішується за допомогою вольового зусилля, для якого обирається вже відомий інструмент – іронія, що підносить людину над світом. У А. Шопенгауера, який не зазнав безпосереднього впливу романтиків, інструмент іронії повною мірою не використовується і тлумачиться як незавершена іронія песимізму.

У філософії А. Шопенгауера проступають різні грані іронічного бачення, що набуло подальшого розвитку у працях Ф. Ніцше та інших філософів XIX – XX ст., стурбованих долею людини. Погляди А. Шопенгауера близькі до романтичного сприйняття світу: протест проти сучасності з її наукою, романтичний культ генія і виділення мистецтва як вищої сфери докладання людських здібностей. Водночас він виявив і надав теоретичне обґрунтування низці положень, які не мали місця в романтизмі і в яких він випередив свій час: негативно-критичне ставлення до всіх форм соціальної активності й розуму, до класичного раціоналізму, песимізм стосовно культурного і суспільного прогресу.

Хоча А. Шопенгауера вважають основоположником сучасного іронічного бачення, йому не властива іронічна налаштованість розуму, про що свідчить, зокрема, стриманий виклад його вчення про волю. Почасти це обумовлено зворотним боком метафізичної іронії – трагедією, в якій людина не винна, а почасти – раціоналістичними витоками його вчення про волю. „Літня людина шкандибає там і тут або відпочиває в якомусь кутку і являє собою тільки тінь, тільки примару свого колишнього єства. Що ж ще залишилося для руйнування, для смерті?.. Настає день, настає остання дрімота і сняться сни – саме ті сни, про які питав Гамлет у своєму знаменитому монолозі. Мені тільки здається, що

ми бачимо ці сні і тепер” [180, 482]. За цим яскравим образом старості і близької смерті європейського людства криється підґрунття окреслених А. Шопенгауером проблем і його глибоко песимістичного умонастрою. Наша свідомість неповноцінна, стверджує філософ, вона ставить собі мету і до чогось прагне, схильна до ілюзій раціоналістичної філософії і з оптимізмом дивиться в майбутнє. Справжня доля людини і її мета від свідомості прихована. Показати людству істинний (іронічний) хід речей, а відповідно й нову життєву орієнтацію, він вважає справою своєї філософії.

Вирішення поставленого питання А. Шопенгауер пов’язує з перенесенням кантівського розрізнення речі в собі й явища в етико-онтологічну площину. На його погляд, „дивовижний” І. Кант зробив велику справу, розмежувавши світ як річ у собі, поза накладеними на нього пізнавальними схемами і законами, та світ як явище, тобто даний в умовах пізнавальної діяльності. Виражаючи власню думку на цей предмет, філософ пише: „Я, з свого боку, усвідомивши висловлення Канта, тільки замінив слово „явище” терміном уявлення. Кантова річ у собі іноді виступає з туману, яким філософ огорнув її, і негайно постає як моральна самосвідомість, тобто як воля” [180, 57-58]. Але якщо І. Кант обмежувався описом явища, то А. Шопенгауер не бажає в цьому бути його послідовником, вважаючи, що філософія може і повинна дійти до прихованої сутності світу. Тільки цей крок може розвінчати ілюзії, до яких схильне людство.

Як прихована сутність світу воля притаманна всьому і найяскравіше вона представлена в людині – це остання сутність всіх її дій і самого існування, що полягає в прагненні жити, існувати. З волею тотожна „сила життя”, інстинкт життя. Як чистий інстинкт воля нічим неумотивована і не має ніякої мети. Її справа – прагнути, ставати, утверджувати себе у вічному перебігу життя в різних формах. Таким чином, прагнення волі, а отже, і внутрішнє джерело людських поривань несвідомі, ірраціональні і навіть більш того: „воля до життя, що розуміється об’єктивно, – це божевільний, а суб’єктивно – це безумство, яке охоплює все живе, під впливом якого у крайньому напруженні

своїх сил люди прагнуть до того, що не має ніякої ціни...” [180, 436]. Адже жага жити, що втілюється в різних „об’єктивуваннях” (термін запозичений А. Шопенгауером у Гегеля) від рослин до людини, виявляється безцільною, бо рано чи пізно все вмирає, залишаючи після себе волю.

Отже, основою всього суцього у світі виявляється безумство. До волі неможливо застосувати ніякі раціональні схеми, поняття „мета”, „сенси”. Все, що існує онтологічно, обманливе: ніяке об’єктивування не є метою волі, але лише ланкою в ланцюзі нескінченного становлення. Воля, що втілюється, за своєю суттю – це міраж, сон, химера. Образи, створені нею, нікчемно швидкоплинні. Кожен з них, уражений божевільним випадком, швидко стирається, щоб поступитися місцем новому. Людське життя, як і все буття, є грою божевільного. Примхлива воля на мить об’єктивувалася в людській істоті, щоб потім віддати її смерті. Буттю властиве постійне становлення, плинність і знищення. Світ і речі ніколи не „стануть”, не знайдуть своєї суті, стійкості, але завжди будуть подібні до сну. Цей сон, позбавлений логіки розуму, минулого та майбутнього, бачить божевільна воля. Реальне тільки сьогодні, але як короткочасний „привал буття”, як безперервне „падіння сьогодні в мертво минуле, постійне вмирання” [180, 412].

Цей дійсний хід речей прихований за „знаками”, об’єктивуваннями суцього. Вводячи поняття волі й уявлення, А. Шопенгауер показує грандіозну метафізичну драму космічного масштабу, в якій все пов’язано інстинктом життя і, зворотно, інстинктом смерті. Природа, як втілена воля, дає початок численним формам живого, однією з яких є людина. Вона уявляє себе вільною, тоді як насправді реалізує прагнення волі вічно жити. Лише воля абсолютна і вільна. Ілюзія свободи виникає у людини внаслідок усвідомлення нею того, що її оточує, збагнення природи, свідомо поставленої мети, якої вдається досягти. Але сама свідомість також є об’єктивізацією волі.

Розум людини надбудовується над волею і як усі об’єктивізації знаходиться під контролем волі та служить їй справі. Що б людина не робила і про що б вона не думала – все це зсередини скеровує воля. З’явившись в людях,

свідомість щось змінює в їхньому житті, але змінити сліпу силу пориву вона не здатна. Прогнози розуму щодо життя виявляються апріорно сліпими. Донині, стверджує А. Шопенгауер, людство, не знаючи суті життя, огортало себе мереживом з ілюзій розуму, дивуючись потім краху своїх сподівань. А справа в тому, що між розумними і моральними спонуками людини і тими наслідками його бажань, які виявляються в майбутньому, лежить нерозв'язна суперечність, метафізичним джерелом якої є воля. Вона робить мету людини недосяжною, спонуки – марними і зумовлює старіння на уламках надій. Ірраціоналізм світового закону спричиняє світове зло, загальне страждання і фіктивність цінностей. Знання світового закону усуває ілюзії: будь-які цінності – „уявлення”, форми об'єктивування волі, а отже, обманлива видимість, іронія життя, що має абсолютно інший сенс. На відміну від романтиків, зайнятих синтезом антитез в уяві задля того, щоб компенсувати утилітаризм дійсності діяльністю вільного творчого духу, А. Шопенгауер прагне до викриття, десимволізації цінностей, тому що для нього творчий дух онтологічно не вільний. Засобом деструкції цінностей стає песимізм. Він викриває головні ілюзії людського щастя: задоволення, науку, мистецтво, любов, ідею прогресу та ідеал людини.

Задоволення визнається як тимчасове забуття страждання від якоїсь потреби. Коротка мить насолоди потім перекреслюється новими бажаннями і потребами. З позиції волі немає якогось позитивного і стійкого задоволення, але існує бажання як сутність волі, що певний час підтримує усунуте страждання. І так споконвіку: насолода дає ілюзорну, скороминущу радість, що змінюється новим стражданням. До цього додається сила звички до задоволення, пересичення, що зменшує радість від насолоди і що призводить до нудьги.

Такі цінності, як наука і мистецтво, теж не здатні звільнити людину. Радощі від них згаснуть, тільки-но буде усвідомлена марність спроб викреслити з їх допомогою із буття нерозумність і зло волі. Наука безсила підказати людині, як їй бути у світі божевільного випадку, хоча геній розуму часто досягає успіху в проектуванні людського сенсу всупереч нерозумності волі. Мистецтво ж занурює в чисте споглядання, очищає душу, почасти

покутуючи зло світу. Інтуїтивна природа мистецтва, особливо музики, є виявленням самої волі, загальної плинності, безглуздя й руйнування світу, на що, на думку філософа, не здатний розум. Через цю свою проникливість мистецтво набуває трагічних рис і кличе до звільнення.

Джерелом найбільших страждань людини А. Шопенгауер проголошує любов. Це найбезпосередніше, найбільш-природніше, інтимне вираження суті світу, яка бажає. Якщо всі інші задоволення прив'язують людину до життя, то любов постійно служить справі життя. У ній воля виявляється майстерною лицемірною, перетворюється на генія продовження роду, щоб людина не змогла завадити її нескінченному об'єктивуванню. За допомогою жінок, що тонко реагують на інстинкт життя, воля надихає любов, створює чарівну видимість щастя. Чоловік переконаний, що буде щасливий лише з улюбленою жінкою, і без досягнення предмета своєї любові він страждає. Але що чекає на нього після досягнення уявного щастя? Нудьга як переконливе свідчення того, що любов – це пастка, влаштована волею заради того, щоб продовжувати страждання у нових і нових поколіннях. За зітханнями і словами любові – фізіологічна фатальність, а людина – втілений статевий потяг, бо вона виникла через нього і цей потяг є бажанням всіх її бажань.

Будь-яка радість, згідно з А. Шопенгауером, нетривка і скороминуща. Будь-яке діяння – обман. Людина розірвана в житті між стражданням і нудьгою. Спроби відшукати сенс життя, пристати до чогось стабільного приречені на невдачу. Песимізм такого роду набуде подальшого розвитку в іронічному баченні ХХ ст., де наголошуватиметься на скінченності та уразливості людини, яка живе в абсурдному, а тому трагічному світі. Доля людини – вічні зусилля і безглузді марення, уявлення, на які життя не відгукується. Звільнення не обіцяє навіть припинення життя. Смерть не перериває вічного становлення, безглуздя. Вона знищує індивіда, для волі ж смерть – тільки сон. Безглуздо думати, вважає А. Шопенгауер, що сила, що натягувала тятину Одиссея, померла разом з ним. „Сила, що спонукала до життя, яке тепер припинилося, – це та ж сама сила, що тепер діє в квітучому

організмі. Зникає тільки те, що складає причинний ланцюг явищ – стани і форми” [180, 484]. У цьому філософ убачає своєрідний вид метемпсихоза, постійне відродження прихованої сутності людини і всього живого. Але воля як таємничий корінь всіх речей не ототожнюється з душею людини, не охоплює свідомість, що пізнає, та емоційний досвід. Тому постійне втілення волі А. Шопенгауер, посилаючись на буддизм, називає паленгенезисом.

Вічне повернення волі до життя доводить, на думку А. Шопенгауера, безглуздість самогубства тих, хто не захотів бути іграшкою в руках божевільної волі, як доводить і безглуздість ідеї прогресу. Життя знову і знову йде по колу страждань. У світлі вічного відродження волі та позірності світу розвиток відсутній, а тому історія є світ, схожий на драми К. Гоцці, де постійно з’являються ті самі особи з однаковими задумами та однаковою долею: звичайно, мотиви і події в кожній п’єсі інші, але дух подій той самий; дійові особи однієї п’єси нічого не знають про події в іншій, хоча самі брали участь в ній; от чому після всього досвіду попередніх п’єс Панталоне не став спритнішим і щедрішим, Тарталія – щасливішою, Брігелла – сміливішим і Коломбіна – скромнішою”.

З позиції світового зла супроти життя людини існує вища іронія долі. Воля змушує людину саму серйозно ухвалювати рішення і докладати зусилля до дії, що скеровується волею, і зрештою приреченої на безглузду загибель. При цьому людині здається, що діє вона сам і що її дія надає світові сенсу, але насправді ніщо не змінюється у вічній суті світу. Тому, на думку А. Шопенгауера, людина приречена на трагедію, якій не вистачає піднесеності трагедії. Обман волі перетворює життя людини у фарс: „Життя, кожної окремої людини, якщо залишити осторонь її ціле і загальне і вирізнити тільки значні риси, власне, завжди є трагедією; але розроблене окремо воно має характер комедії. Бо турбота і муки дня, безперестанне піддражнювання хвилини, бажання і побоювання тижня, щогодинні невдачі через випадковість, завжди здатної на витівку, – все це сцени комедії. Але ніколи не здійснимі бажання, марне прагнення, немилосердно розтолені долею надії, неказанні помилки

всього життя, із стражданнями, що збільшуються, і смертю у кінці, дають завжди трагедію. Таким чином, начебто доля бажала до нещастя нашого буття додати ще насмішку, наше життя повинне містити в собі все горе трагедії, при цьому ми все-таки не можемо навіть розраховувати на гідність трагічних осіб, а маємо бути, в усіляких подробицях життя, неминуче вульгарними характерами комедії” [180, 422]. Насправді, активна людина для німецького філософа – нещасна з нещасних, кує власні страждання, постійно набираючи решетом Данаїди.

А. Шопенгауер переконаний, що після визначення внутрішньої суті світу, а отже, причини марності і безглуздя людських зусиль, філософія, нарешті, повинна буде змінити свою зовнішність і відмежуватися від науки і розуму заради з’ясування несвідомого пориву життя, спонтанності і мимовільності. Воля дається людині „зсередини”, тому для її збагнення потрібно безпосередньо інтуїтивне знайомство з нею, бачення, подібне до сну. У результаті людина буде зорієнтована не на зовнішній, а на внутрішній світ – світ несвідомих поривів й інстинктивних потягів і тут знайде себе як початок вільний, а отже, етичний. Вона по-новому збагне свою свободу, активність і можливості. Визначаючи це завдання філософії, А. Шопенгауер має на увазі перш за все своє вчення про волю, мистецтво, яке вказує на волю, і практичний шлях порятунку східних мудреців – нірвану. Шлях до звільнення може знайти тільки людство, тому що у людині воля може усвідомити себе і не побажати подальшого втілення, будучи оціненою крізь призму страждання і нездійснених надій.

Людина, що пізнала безглуздя життя і що побажала свободи, може повстати проти божевільної волі і побажати нірвани, яку сам філософ розуміє не як закінченість внутрішнього буття перед лицем зовнішнього, а повну відсутність буття, небуття. Життя не варте того, щоб бути прожитим. Але мало того, щоб хтось не прожив життя, важливо не дати марним прагненням і маренням йти своїм вічним колом в будь-якому індивідові, в будь-якій природі. Але якщо смерть – лише сон для волі, то єдина можливість звільнитися з

полону марень – знищити саму волю, бажання жити. Тільки з повним небуттям всього назавжди зникне джерело обману, зла, абсурду. Визнання за дійсністю аморальних рис означає у А. Шопенгауера вищу моральність і єдино можливий нескороминущий сенс у запереченні буття.

Досягнення небуття – діяння морально-фізичного характеру. Воно передбачає убивання життєвих функцій і припинення продовження роду. Це приборкує жагу жити та вбиває не індивідуальне життя, а волю. Повільне вмирання, на відміну від самогубства, не обриває, а притупляє, а згодом і зовсім усуває бажання, зусилля, тобто корінь життя. Щоб побажати цього, людина повинна була усвідомити безглуздість існування не тільки свого, а й загального, що сприяє співчуттю. Співчуття у А. Шопенгауера має на меті не дію, не підтримку іншого, що утвердило б життя, а переживання. Співчуття – відмова від індивідуального „Я” і розчинення, знищення своїх бажань перед лицем загальності страждання. Воно дає можливість пізнати оманливість межі „Я” і „не-Я”, осягнути через інше єдиний початок, що охоплює всіх, – волю до життя. Так страждання стає безмірним, всеосяжним, змушує усвідомити етичний борг: оскільки свобода і моральність не є покликанням життя, то їх можливістю стає заперечення життя, небуття. Від аскези, голоду, співчуття до нірвани залишився один крок – звести все буття до небуття. Але навіть якщо все людство придушить у собі волю жити, чи зникне принцип буття в інших видах? Згідно з А. Шопенгауером, якщо все людство встане на шлях самозаперечення, придушення найяскравішого вираження волі, то в решті світу життя загасне саме, оскільки всі феноменальні виявлення волі взаємопов’язані і зникнення людства приведе до загибелі інших царин природи.

Наполягаючи на загальному обмані волі, іронії життя як складової трагедії існування, філософ протиставляє їй відсторонення від життя. Діяльність людини у зовнішньому світі абсурдна, бо позбавлена свободи і є ілюзорною. А. Шопенгауер, на відміну від романтиків, не окреслює шлях відступу та занурення у себе, оскільки неможливо компенсувати дійсний світ ілюзією. Будь-який акт, окрім придушення бажань, є прийнятним для волі, є

множником страждань і марень, потуранням несвободі. І водночас воля, яку людина знаходить у собі, – єдино можлива свобода. Нею потрібно правильно скористатися і спрямувати проти зла світу. Подібно до романтиків, А. Шопенгауер розраховує на внутрішню свободу, але на такій її рівень, який може протиставити злу і руйнуванню світу ще більше руйнування, небуття. Заперечення світу не припускає „так” іншої реальності. Нігілістичне заперечення цінностей, песимізм, нарешті, небуття як акт свободи – такий негативний рух людської свободи проти іронії життя. Небуття у філософії А. Шопенгауера – оборонна стратегія, що протиставляє світу принцип негативності. З соціальної точки зору роздвоєний на волю і уявлення світ є спробою зрозуміти першопричину, яка спотворює реальні наміри і задуми суб’єкта у практичній діяльності. А. Шопенгауер, абсолютизуючи „недостовірність” зовнішнього світу і пов’язуючи її з метафізичною суттю світу, перетворює негативно-критичне ставлення до цього стану справ у повне заперечення, також метафізичне. Думка німецького філософа про несумісність бажань і прагнень людини з суспільством стане лейтмотивом антропологічно орієнтованої філософії, де свобода тлумачитиметься як принцип негативності супроти зовнішнього світу. Така негативність спричинить інструментальне використання іронії у філософуванні, і цей крок після А. Шопенгауера зробить Ф. Ніцше.

Спадкоємцем романтизму став Фрідріх Ніцше, який у 70 – 80-і р. XIX ст. звертається до проблеми іронії. Але він, головним чином, наголошував увагу на такому боці романтичної культури, як-от, розчарування. Його іронія – це іронія розчарованого романтика, наприклад: „Як мало радощів потрібно, – говорить Ф. Ніцше, – більшості людей, щоб уважати життя гарним, – яка скромна людина!” [117, 279].

Ф. Ніцше першим у західній філософії дав обґрунтування естетиці занепаду культури. Він постулює трагедію цієї культури, називаючи себе трагічним філософом. Філософ доводить, що смішне, зворотній бік трагічного, його вічне перетворення. Єдність несумірного спричиняє іронію буття.

Німецький філософ відкидає романтичне протистояння ідеалу й дійсності. Його неявна, глибинна думка ґрунтується на тому, що існує лише несумісне, неймовірне, те, що сміється. Ф. Ніцше відмовляється визнавати суперечності, тому що вони припускають існування несуперечливого, а для філософа не існує нічого, крім суперечностей, тому вони перестають бути суперечностями. Класична філософія була зорієнтована на тотожність: Р. Декарт визначив: „Cogito ergo sum” („Мислю, отже, існую”). Існує тільки те, що мислить, й можливо, мислиме, хоча це вже проблематично. Те, що мислить, традиційно зорієнтоване на несуперечливе. Для німецького філософа це неправильно, нещиро, нежиттєво. Російський дослідник В. Мікушевич уважає, що Ф. Ніцше був ближче до тези: „Rideo ergo sum” („Сміюся, отже існую”). Але наразі постає питання, чи не смішний я, якщо я існую? Таким чином, іронія реальна лише настільки, наскільки вона іронізує (а не сміється) сама з себе. Сміх насторожує, тому що сміх може натякати: несмішне також існує, а це ж бо й смішно.

Ф. Ніцше не визнає примату „розуму у філософії”, точніше розсудливості або розсудності. Тому він із таким запалом критикує діалектику Сократа. Вона дратує його спекулюванням на суперечностях, а протиставляти суперечностями несуперечливе означає розкладати, знищувати, принижувати життя. Життя трагічне, бо воно занадто суперечливе й іншим бути не може. Раціоналістичне викриття суперечностей зводить наклеп на життя, заперечує його. „Чи не є науковість, – говорить натхненний пророк Заратустри, – лише страхом і ухиленням від песимізму? Тонкою самообороною проти істини? І, говорячи морально, дечим на кшталт боягузтва й брехливості? Говорячи неморально – хитрістю? О Сократе, Сократе, чи не в тому, можливо, й була твоя іронія?” [116, 49].

Іронія наявна у кожній фразі Ф. Ніцше, у кожному слові, у кожному звуці. Хто приймає його висловлювання за твердження, не вловлюючи в ньому одночасного самозаперечення, той потрапляє в пастку смішного, з героя іронії перетворюється на жертву прихованого й тим більш дошкульного висміювання.

Пишномовна патетика Заратустри – безперервне самопародіювання. Ф. Ніцше дошкульно висміює своїх довірливих читачів, говорячи, що слово „надлюдина” означає вищий тип, протилежний „сучасним людям”, добрим людям, християнам та іншим нігілістам. Це слово, вельми проблематичне в устах Заратустри, що знищує мораль, розуміється майже всюди в душі тих цінностей, спростувати які покликана постать Заратустри, розуміється як ідеалістичний тип вищої людини. Але всесвітньо-історична іронія Ф. Ніцше приводить до того, що спростовується й саме спростування сучасних нігілістичних цінностей, спростовується сам спростовник.

У його трактуванні іронія є виявом „історичної хвороби”, тобто безсилля й страху сучасної цивілізованої людини перед майбутнім. Позбавлена творчих, пластичних сил, ця людина повинна приховувати своє безсилля під маскою освіченої людини – поета, вченого, політика. Цей духовний стан історично хворої людини філософ називає іронією. На думку Ф. Ніцше, історично-хворобливий настрій сучасної людини межує з песимізмом і цинізмом, страхом перед майбутнім.

Отже, у Ф. Ніцше іронія стає не ознакою естетичного й інтелектуального вдосконалення особистості, а й синонімом страху й розпачу.

Короткі сентенції німецького філософа нерідко вияскравлюють іронічну мудрість проникливого мислителя: „Злочинець, якому відомі всі обставини справи, не вважає свій учинок таким незбагненим і незвичайним, як його судді й огудники, покарання ж призначається йому саме відповідно до того подиву, який відчувають судді до вчинку, що здається їм незбагненим. Якщо захиснику якогось злочинця достатньо добре відомі й обставини злочину і все життя його клієнта до цього часу, то так звані пом’якшувальні обставини, які він наводить одну за іншою, кінець кінцем повинні пом’якшити провину до повного її зникнення. Або, висловлюючись ясніше: захисник буде крок за кроком пом’якшувати той подив, який засуджувало і визначало покарання, і, нарешті, остаточно розвіє його, змусивши кожного щирого слухача зізнатися собі, „що злочинець повинен був учинити те, що вчинив; караючи його, ми

покарали б вічну необхідність”. Але вимірювати міру покарання мірою відомостей, які маємо або які можна одержати з історії даного злочину, – чи не суперечить це всякій справедливості?” [117, 286-287].

У своєму аналізі абсурдності традиційної системи цінностей він керувався нігілістичним прагненням зруйнувати її як застарілу і вибудувати іншу, що більше відповідає реальному живому життю. Основними рисами нігілізму Ф. Ніцше, за Ю. Давидовим, є такі: утрата етично-ціннісного підходу до світу і перш за все до людей; „нейтральність”, що припускає одночасно і погане, і хороше, і добро, і зло; знущально-холодне ставлення до самого себе; найсильніші спонуки, подані як неправдиві (наприклад, самогубство як останній обман у безкінечній низці обманів); утрачена мета (не знає, до чого докласти свої сили), яка є суттю нігілістичної свідомості; утрата не тільки орієнтира, але і стимулу [59, 163].

Таким чином, нігілістична іронія Ф. Ніцше – це приклад крайнього розчарування і суб’єктивного руйнування, коли у душі іроніка вже майже не залишилось нічого святого й абсолютного, окрім хіба що самого життя. Тексти філософа нагадують лабіринт людського мислення, тому не підвладні повноті та завершеності процесу інтеграції. Стиль німецького філософа – це грайливе маскування, нескінченна іронія, парадоксальність, афористичність та метафоричність, тобто риси, які увиразнюють його доктрину „вічного повернення”. Нігілістично-іронічні постулати Ніцше: філософія – це „трагічна мудрість”, настала потреба „переоцінювати усі цінності”, завжди треба бути „поза добром і злом”, людський ідеал – це ідеал надлюдини, настав час проголосити „Бог помер” – стали в європейській культурі символами бунту проти міщанської культури й увійшли у загальний дискурс європейського Модернізму.

Поняття „іронія” стало вихідною позицією критики класичного стилю філософування. Таку тенденцію можна також спостерігати у працях Людвіга Віттгенштайна. Відкриттям, своєрідним внеском у філософію ХХ ст. стає розроблений ним метод постановки та рішення філософських проблем,

уміння оголювати, виявляти їх справжню – не ілюзорну – суть, джерела. Учення про метод є найбільш важливим у вітгенштайнівській концепції філософування. Незважаючи на те, що Л. Вітгенштайн свідомо відмовляється від будь-яких теоретичних узагальнень своїх методологічних принципів, у його працях можна констатувати наявність, у повному значенні слова, цілісного уявлення про філософський метод. Як одне із конкретних втілень методологічних настанов можна відзначити використання ним методу іронії.

Відомо, що у класичній філософській традиції іронія була покликана навіювати недовіру до мінливих забобонів та пересічних думок; розкривати обмежений характер знання, що має людина; показувати, що істинне знання можливе і доступне кожному – важливо лише вибрати вірний шлях до його досягнення. Позиція філософа саме тому означалась як проміжна між знанням і незнанням. За Л. Вітгенштайном, класична позиція полягала в тому, що в пошуках прихованого „істинного знання” філософ постійно знаходився у полоні спокуси „розповсюджувати ... роздуми про все нові й нові явища мови” [200, 158]. Але у Л. Вітгенштайна іронія покликана сприяти досягненню не „істинного знання”, а „істинної конкретності”, репрезентованої у функціональних структурах мови, і справа філософа – побачити вже існуючу в бутті гармонію слова і діла (досягнення повної ясності) – всупереч схильності філософського і буденного мислення по-різному цю гармонію руйнувати. Це виявляється вже у характері розуміння Л. Вітгенштайном завдань філософського дослідження.

Перше – побудова іронічного міркування за принципом контрастності, що дозволяє уникати догматизму й стимулює пізнавальну активність. За допомогою протиставлення безумовного й обумовленого, безкінечного і тимчасового філософ уникає догматичного постулювання своїх поглядів, стимулює пізнавальну активність досліджуваного. Контрастно зіставляючи різноманітні вживання певних мовних висловів, протиставляючи слова й відповідні ситуації, переводячи аналіз то на рівень речення, то в демонстрацію, то в дію, філософ вияскравлює справжнє вживання понять. Контрастне

протиставлення різних випадків уживання мови має на меті вироблення наочного, очевидного уявлення про умови її функціонування. Так уживання вислову „додержуватися правила” повністю пояснюється шляхом протиставлення його вислову „порушити правило”. Крім того, оскільки мова цікавить філософа не в її виключно лінгвістичних якостях, а й як носій значень, розгляд значення слова (його вживання у мові) може відбуватися тільки шляхом своєрідного „ідеального експерименту”, тобто уявного зображення можливих ситуацій, у яких уживається те чи інше слово. Такі функції мови, як от, заперечення, узагальнення, абстракція реалізуються у величезній різноманітності випадків. Нарешті, кожне свідоме слово (вислів) припускає можливість існування чогось, що ним не покривається. Наприклад, вислів „правильний хід” (у шаховій грі) в якості своєї альтернативи, антитези має вислів „невірний хід”, „помилковий хід”; слово „яблуко” має значення, оскільки існують фрукти, які не є яблуками. Отже, необхідно наочно репрезентувати багатогранні мовні зв'язки у процесі дійсного, фактичного уживання мови. Тільки таким чином наші висловлювання не перетворяться у багатозначні догми або в порожню риторику.

Друге – Л. Вітгенштайн, як і Платон, використав метод іронії як засіб протиставлення розуму, що пізнає, усій сукупності визнаного, але неістинного знання. Іронія, таким чином, вирішувала також завдання „очищення розуму”. Пафос Л. Вітгенштайна також спрямований на подолання різних стереотипів уживання мови, які затемнюють і навіть викривляють його продуктивну здатність брати участь у становленні й функціонуванні форм життя. З одного боку, „холостий хід” мови залишає „відчуття, ніби-то нас обманюють, намагаючись упевнити за допомогою виверту” [200, 156]. З іншого боку, виявляється, що те, що нам могло здаватися поясненням, нічого не пояснює, а те, що виглядало як пропозиція, насправді не є пропозицією. І саме це є особливо небезпечним, тому що – або перетворює процес в пустопорожнє розмірковування, або спонукає розум битися над вирішенням псевдопроблем. Звідси витікає практична спрямованість методології пізнього Вітгенштайна,

згідно з якою знати щось означає вміти, засвоїти техніку, користуватися правилом. У цьому пункті філософ далеко відходить від настанов своїх античних попередників. І Сократ, і Платон уважали, що іронія є знаряддям продуктивного філософування, покликана не тільки розчищувати сферу пізнання, але й сприяти її розширенню. Л. Вітгенштайн же наполягав на тому, що „філософія не повинна втручатися у фактичне вживання мови; вона може лише описувати її” [199, 124].

Третє – демонстрація методу постановки проблеми та критичний аналіз можливих результатів дослідження. Л. Вітгенштайн використовує схему розмірковувань, суть якої полягає в такому: філософ, який видає себе за того, що не знає, ставить питання, запрошуючи співрозмовника до спільного пошуку. У свою чергу, співрозмовник пропонує відповідь, яку філософ піддає випробуванню, висуваючи положення, що суперечить відповіді, зустрічні питання тощо. Л. Вітгенштайн тлумачить діалогічну схему розмірковування як загальний методологічний принцип ставлення до традиційної класичної філософської парадигми, як засіб обґрунтування її змістовного й методологічного переосмислення. Ні буденне, ні філософське мислення не є очевидно істинним, так само, як не є безумовно правильним слововживання, яке емпірично має місце. Іронія, таким чином, виступає як метод позбавлення сенсу того, чому за умовною мовчазною згодою надається фіктивне значення.

Л. Вітгенштайн зазначав, що „хоча результати філософії є простими, її методи, щоб бути успішними, не можуть бути простими” [199, 27]. Результат дослідження ставиться у пряму залежність від майстерності дослідника. І майстерність ця для філософа рівнозначна вмінню ставити запитання. Звідси завдання іронічного методу – обговорення того чи іншого питання з метою змусити співрозмовника до розуміння, всупереч упередженням і небажанню. Бо для вирішення проблем часто не потрібна ніяка нова інформація. Потрібно лише привести до ладу те, що ми вже знаємо.

У цілому вітгенштайнівська іронія може бути розглянута в аспекті його пошуків нового стилю філософування. Іронія, таким чином, виявляється не

методом теоретичного дослідження, а інструментом філософської практики. Філософ, що практикує – це спостерігач-експериментатор. Іронія дає йому можливість підніматися над будь-яким способом дослідження реальності, тобто фактично є універсальним засобом у боротьбі з догматизмом – чи то догматизм філософський, чи ідеологічний. А ця боротьба, за Л. Вітгенштайном, є вищим призначенням філософії.

Полеміка з раціоналістичним тлумаченням іронії у Сократа спостерігається і у роботах Х. Ортега-і-Гассета. Концепція цього іспанського філософа спрямована на осягнення проблем існування людської індивідуальності, структур її свідомості, „життєвого розуму”, культури.

Х. Ортега-і-Гассет дає тлумачення іронії з огляду на проблему, яку він вирішує, – співвідношення розуму й спонтанності в людині. Сократу, який не довіряв спонтанності людини та намагався приборкати її нормами розуму й заснованої на розумі моралі, Ортега протиставляє йому легендарного іспанця Дон Хуана, порушника й руйнівника загальноприйнятої моралі, який стверджує законність і моральність спонтанних, вільних виявів людини.

Це протиставлення Х. Ортега-і-Гассет намагався аргументувати трактуванням іронії як певного стилю мислення й відповідного філософського методу. Іронічним є „коли ми безпідставно заміняємо первісний рух іншим, другорядним, і, замість того щоб говорити те, що думаємо, вдаємо, нібито думаємо те, що говоримо.” [122, 344]. Саме у цьому полягає, за Ортегою, значення сократичної іронії. Безпосереднє спонтанне життя людини, тобто її первинний рух відносно до світу, Сократ намагався замінити діяльністю мислення, розуму – вторинними виявами людини.

У сократичній іронії Х. Ортега-і-Гассет вбачав першоджерело філософії раціоналізму, яка являла собою „гігантську спробу поглузувати із спонтанного життя, дивлячись на нього з точки зору чистого розуму” [122, 344]. Оскільки спонтанність людського життя не може бути анульована, виникає дуалізм людського існування, розірваність між спонтанним, тобто повсякденним,

буденним життям людини та його життям у сфері культури, науки та ін., що дуже гостро переживається сучасною людиною.

У відповідь на іронію Сократа Х. Ортега-і-Гассет висуває „нову іронію – з протилежним щодо Сократової знаком” [122, 345]. Якщо Сократ не довіряв спонтанному й дивився на нього крізь призму норм раціональності, сучасна людина, як уважає філософ, не довіряє розуму й судить його з позиції спонтанності. Вона не заперечує розуму, але приборкує його, насміхається з цих претензій.

Саме така, за визначенням Х. Ортеги-і-Гассета, „зухвала іронія” Дона Хуана: їй властива неповага до культури, щозростала на принципах раціоналізму, й сучасної моралі як частини цієї культури. Дон Хуан бунтує проти моралі тому, що перед тим вона повстала проти життя. Дон Хуан повстає проти моралі ніби-то тому, що мораль, народжена в лоні раціоналістичного способу мислення, зв’язує і навіть пригнічує вільний прояв життєвої спонтанності людини. У такому трактуванні Дон Хуан виступає як лицар життя, життєвості та його спонтанних проявів. „Він може скоритися лише такій етиці, котра б мала за найпершу норму повноту життя. Але це має поступитися владою життєвому розумові” [122, 346].

Як бачимо, сенс і значення іронії Сократа намагались з’ясувати багато мислителів. Вони визначали суть сократичної іронії як заперечення наявного порядку речей на основі його невідповідності ідеям.

Екстраполяція такого розуміння іронії на самооцінку мистецтва фундує позицію Х. Ортеги-і-Гассета в його роботі „Дегуманізація мистецтва”. У розділі „Мистецтво, приречене на іронію” він пов’язує іронію з тими процесами, які, на його думку, відбуваються в „новому” сучасному мистецтві. „Натомість сучасне натхнення – як це не дивно – незмінно іронічне. Жартівливість може мати різну тональність: може ставати грубою й доходити до відвертої клоунади, може бути легким іронічним підморгуванням; але вона завжди присутня” [121, 267].

Сучасне мистецтво стає, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, все більше й більше насмішкуватим й іронічним. „Справа не в тім, що зміст твору комічний

(це якраз означало б повернення до форм „гуманного” стилю), а в тім, що хоч би яким був зміст, мистецтво жартує саме по собі” [121, 267]. Так іронія стає формою існування мистецтва, бо в ній за допомогою насмішки над самим собою знятий весь „людський” зміст. „Сучасний митець запрошує нас поглянути на мистецтво як на жарт, побачити в ньому глузування над самим собою. Замість того щоб висміювати людей або речі – без жертви – бо нема комедії, – нове мистецтво бере на кпини саме мистецтво” [121, 268].

Таким чином, Ортега-і-Гассет своєю позицією пояснює той факт, що мистецтво в умовах ХХ ст. продовжує бути мистецтвом, його самоіронією, в рамках якої його заперечення є його самозбереженням й тріумфом.

Нове, своєрідне розуміння іронії належить німецькому письменнику й мислителю Томасу Манну. У своїх теоретичних і художньо-критичних статтях він витлумачував іронію як різновид естетичного принципу, який дозволяє сучасному митцю зберігати об’єктивну, критичну позицію стосовно дійсності.

Згідно з Т. Манном, іронія є символом об’єктивного, епічного початку в мистецтві. Епічне мистецтво „зберігає дистанцію відносно всіх речей, воно володіє цією дистанцією за самою своєю природою, воно царює над ними й з усмішкою споглядає на них з висоти, хоча водночас затыгає в них, вплітає в них тих, що слухають або читають. Мистецтво епосу – „аполлонівське” мистецтво, якщо скористатися терміном естетики, адже Аполлон – це бог даличини, бог дистанції, об’єктивності, бог іронії. Об’єктивність – це іронія й дух епічного мистецтва – дух іронії” [107, 277]. Т. Манн свідомо протиставляє це своє розуміння іронії романтичній сваволі й романтичній суб’єктивності. „Я вкладаю в нього, – пише він про поняття іронії, – більш широкий і високий зміст, ніж той, який йому повідомляє романтичний суб’єктивізм. Завдяки властивій йому невимушеності зміст цей майже безмежний, бо він є змістом і сенсом самого мистецтва, – сприйняттям, і через це, запереченням всього; ясний, як сонце, радісний погляд, який охоплює ціле, і є поглядом мистецтва, інакше кажучи, поглядом з висоти свободи, спокою й об’єктивності, не затьмареним ніякою моралізацією” [107, 277].

Т. Манн зближує іронію з демократичним розумінням сучасної людини, з проблемами гуманізму. В нього іронія – засіб відтворення гуманістичної цілісності людини, засіб виключення крайнощів у розумінні людини. „Іронія, – пише письменник у статті „Гете й Толстой”, – є пафосом середини; вона є інтелектуальною обмовкою, яка грається між контрастами й не поспішає ставати на чийсь бік й прийняти рішення: бо вона сповнена передчуттям, що у великих питаннях, де справа стосується людини, будь-яке рішення може виявитися передчасним і не самодостатнім і що не рішення є метою, а гармонія, яка, оскільки йдеться про вічні суперечності, можливо, лежить десь у вічності, але яку вже несе в собі пустотлива обмовка на ім'я „Іронія” [106, 603-604].

На думку Т. Манна, інтелектуалізм іронії не виключає емоційності, вона зовсім не означає байдужість, холодність, насмішку або глузування. „Епічна іронія – це, скоріше, іронія серця, іронія, сповнена любові; це велич, що живить ніжність до малого” [107, 278].

Отже, на прикладі філософії Т. Манна ми бачимо, що романтична іронія зовсім не вичерпала себе, що вона не втрачає свого значення в сучасному мистецтві й естетичній теорії. Безперечно, що на сучасне мистецтво накладають свій відбиток і деякі інші типи розуміння іронії.

Таким чином, в епоху класичного раціоналізму розум був загальнокультурною очевидністю. Але за доби Модернізму просвітницька віра в його авторитет була втрачена. Це привело до трансформації образу світу. Тепер він розуміється не як центрована система завжди тотожна сама собі, а як мінливий потік життя, рухлива структура, що змінює правила своєї поведінки в залежності від контексту. При такому розумінні іронія стає засобом руйнування сталих метафізичних систем, інструментом, який має не логічний, цілераціональний характер, а швидше естетичний. Вона створює і заповнює

собою дистанцію від логоцентричних настанов класичного раціоналізму. Фігура іронії стає знаменням нашого часу: ще іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет зауважував, що сучасну молоду людину не зацікавити віршем, картиною або музичним твором, не присмаченими дещицею іронії.

3.2. Постмодерністські конотації іронії

Другий підрозділ третього розділу обґрунтовує можливість здійснення терапевтичної функції іронії на тлі постмодерністського стилю філософування. У цьому підрозділі визначається центральний статус феномена іронії у даному типі культури, що характеризують поняттям „постмодернізм”.

Останнім часом важко назвати інше поняття ніж „постмодернізм”, яке викликало б велику кількість трактувань та інтерпретацій. З історією терміна та його розумінням допомагають ознайомитися роботи таких західних філософів: І. Гассана, Ф. Джеймсона, Ч. Дженкса, П. Козловського, Ж.-Ф. Ліотара, У. Еко. У російській та українській філософіях феномен постмодернізму вивчали І. Ільїн, В. Лук’янець, Н. Маньковська, О. Соболев.

Термін „постмодернізм” застосовується сьогодні для опису літератури, мистецтва, філософії, культури, яким притаманні такі характерні риси, як фрагментарність, іронічність, принцип вільного поєднання жанрів та стилів, відсутність самозаглибленості, карнавалізація, принцип творчої співгри читача-глядача. Це поняття гетерогенне, полісемантичне, лексично нестабільне. Тому воно непридатне як засіб опису якоїсь фіксованої епістемологічної парадигми, наукової школи, релігійного руху. Його можна розглядати як співбуттєвість „тенденцій-суперників” (В. Лук’янець), яка спонтанно змінюється.

Якщо спробувати визначити головне завдання філософії Постмодернізму, то це, безперечно, з одного боку, намагання уникнути уніформізму, одноманітності, прагнення підвести всі культури під єдиний стереотип, певний шаблон, а з іншого – релятивізму, що проявляється у розпорошенні культур, відмові від принципів єдності та цілісності. Ці, здавалося б, різні позиції сходяться в одному – в терапії тотальності, яка знищує всі фарби та акценти, всі звуки та відблиски, є ілюзорною єдністю, а розпорошення розмаїття, втрачаючи єдність, перетворюється на примару багатоманітності. Новий тип філософування полягає у пошуку такого синтезу, де єдність досягалася б не шляхом уніфікації та нівелювання одиничного, але через вільний його злет.

Закінчилася епоха Модернізму, поступаючись місцем новій парадигмі філософування. Постмодернізм – це багатоманітне теоретичне поле духовного розвитку в самосвідомості західної цивілізації. Виступаючи багатоманітною духовною тенденцією в філософії, він маніфестує себе не як послідовник та спадкоємець Модернізму, а як емансипатор свідомості цивілізації від ідеалів-ідолів минулої епохи, що гальмували та обмежували багатотисячлітній процес самореалізації особистості. Постмодерністська стратегія емансипації від будь-яких обмежень характеризується тим, що ідеали та досягнення попередньої епохи, які виходили з абсолютизації людської суб'єктивності, стали лише часткою рухливої структури постмодерністського тексту.

Така ситуація свідчить про те, що Постмодернізм можна вважати викликом модерністському проєктові саморефлексивної суб'єктивності, критики раціональності та безмежної свободи, які характеризують попередню епоху. Відбувається напружений пошук нової парадигми знання, нової методології, нового світосприйняття, нового розуміння відношення „об'єкт-суб'єкт”. Так, висувуються нові принципи формування категоріального апарату філософії, серед яких поняття: „події” і „ризми” у Ж. Дельоза, „епістеми” у М. Фуко, „письма” і „деконструкції” у Ж. Дерріда, „інтертексту” у Ю. Кристєвої, „кодування тексту” у Р. Барта та „подвійного кодування” у Ч. Дженкса, „метарозповіді” у Ж.-Ф. Ліотара, „пастиш” у Ф. Джеймісона, „ліберального іронізму” у Р. Рорті тощо. Всі ці поняття описують єдиний культурний код.

Завоювавши життєвий простір у майже всіх сферах культурної самореалізації людини, Постмодернізм реорганізує стосунки людини та абсолюту у специфічних умовах плюральності та неоднозначності, забарвленої несерйозністю. Мінливі відношення (моно-, тео-, полі-, а-, серйозність, іронія) розхитують уявлення про абсолюту, роблять стосунки з ними максимально індивідуалізованими. Позитивний потенціал постсучасності як раз і полягає в конструюванні ним способу буття в умовах культурно-символічної вторинності означення: „відповідь постмодернізму модернізмові, – як пише У. Еко, – полягає у визнанні минулого: якщо його не можна зруйнувати, бо тоді ми

доходимо до повного мовчання, його потрібно переглянути, – іронічно, без наївності” [182, 101-102].

Отже, феномен іронії набуває у філософії Постмодернізму особливого статусу, фундованого ідеєю неможливості ні первозданності в онтологічному, ні оригінальності в творчому смислах. Тому у постмодерністській експлікації особливе місце займають твори Умберто Еко – відомого італійського семіотика, естетика, історика середньовічної літератури, письменника, критика і есеїста (невипадковий каламбур: Постмодерн – це Екологія).

Своє постмодерністське кредо У. Еко сформулював у нотатках на полях роману „Ім'я рози” [182], що приніс йому широке визнання. Перш за все він звернув увагу на можливість відродження сюжету під виглядом цитування інших сюжетів, їх іронічного переосмислення, поєднання проблемності та цікавості. Вважаючи Постмодернізм не фіксованим хронологічним явищем, а певним духовним станом, підходом до справи, У. Еко вбачає в ньому відповідь Модернізму, який руйнує й деформує минуле. Руйнуючи образ, авангард дійшов до абстракції, чистого, розірваного або спаленого полотна; в архітектурі вимоги мінімалізму привели до садового паркану, будинку-коробки, паралелепіпеда; у літературі – до руйнування дискурсу до крайньої міри, що веде до німоти, білої сторінки; в музиці – до атонального шуму, а потім до абсолютної тиші. Концептуальне мистецтво – метаязик авангарду, який позначає межі його розвитку.

Глибока серйозність Модернізму, що зробив своїм знаменом вимогу називати речі своїми іменами, змінюється у Постмодернізмі ренесансом античного гасла іронії, – називати речі протилежними іменами. У. Еко порівнює культурну ситуацію Постмодернізму з ситуацією освідчення в коханні витонченого інтелектуала освіченій дамі: „він знає, що не може сказати „Я без тями тебе кохаю”, тому що він знає, що вона знає (і вона знає, що він знає), що це вже написав Ліала. І все ж вихід є. Він може сказати: „Як сказав би Ліала, я без тями тебе кохаю”. Ось так, обійшовши удавану невинність і чітко сказавши, що невинної розмови більше не вийде, він водночас сказав дамі все,

що хотів, що кохає її й що кохає в часи втраченої цнотливості. Якщо дама підтримає гру, він зрозуміє це як освідчення в коханні. Обидва приймають виклик минулого, вже кимсь сказаного, чого вже не можна знищити. Обидва будуть свідомо й із задоволенням грати в іронію. Але обидва зможуть ще раз поговорити про любов” [182, 102].

Символом постмодерністської іронії (як і культурної парадигми Постмодернізму в цілому) є лапки, що задають багатопланову глибину прочитання тексту, реально існуючого як феномен інтертекстуальності.

Цей термін належить відомій французькій дослідниці Юлії Кристевій. По-перше, інтертекст вона розуміє не як зібрання „точкових” цитат із різних авторів, але як простір сходження всіляких цитацій. „Цитату слід розглядати лише як окремий випадок цитації, предметом якої є не конкретні фрази, абзаци або пасажи, позичені з чужих творів, але всілякі дискурси, з яких, власне, й складається культура й в атмосферу яких незалежно від своєї волі поринає будь-який автор. Будь-хто, хто пише, навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, все одно перебуває під впливом оточуючих дискурсів (соціологічних, побутових, наукових, пропагандистських і т. п.), під впливом яких і виникає новий текст. За своєю природою будь-який текст є не що інше, як інтертекст...” [90, 428]. По-друге, процедуру виникнення інтертексту Ю. Кристева називає „читанням-письмом”: інтертекст пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів і тому „будь-яке слово (текст) є таким перехрещенням інших слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст)” [90, 429]. По-третє, інтертекстова структура не наявна, але виробляється по відношенню до іншої структури. Зустрічаючись у інтертексті, попередні тексти вступають у взаємодію один з одним, причому виникнення нової структури передбачає активне прийняття-неприйняття всього того, що передує текстовому матеріалу.

Отже, ставляться лапки реально або мають на увазі автора, впізнає чи ні читач джерело, що цитується, наскільки зрозуміє він іронію автора та як вибудує своє іронічне ставлення до тексту, – все це задає у сучасній філософії

безмежну свободу „мовних ігор” у полі культурних смислів. Місце оригінального твору займає конструкція.

Вихідною й найважливішою умовою творчості виступає в постмодерністській системі відліку іронія, що проявляється у багатоступеневості глибини символічного кодування тексту. Ця тенденція простежується у дослідницьких працях Ролана Барта, який став фундатором постструктуралізму.

Р. Барт особливо цікавиться текстом як новим об’єктом літературно-критичного дослідження і письмом як сплетінням різних кодів у тексті. На Бартовому розумінні тексту позначився вплив концепцій Ж. Дерріда та Ю. Крістевой. Будь-який текст – це недиференційована маса культурних смислів, що увібрав твір, але ще не підпорядкована його телеологічному завданню. Щоб якось упорядкувати текстову множинність, зробити її хоч деякою мірою доступною для аналітичної об’єктивації, Р. Барт і вводить поняття коду.

Бартівський код не має суттєвого відношення до лінгво-семіотичного вживання цього терміна. Його „код” – це „простір цитацій”, діапазон, у якому розміщуються найрізноманітніші „голоси”, які переплітаються у Тексті: „те, що ми називаємо тут кодом, – це не реєстр і не парадигма, яку слід реконструювати будь-якою ціною; код – це перспектива множинності цитувань, міраж, зітканий із множинних структур; і одиниці, утворені цим кодом, – це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це слід цього „вже”. Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї Книги” [11, 45].

Р. Барт зазначає далі, що сповіщаючись самим дискурсом, іронічний код наразі є нічим іншим, як експліцитним цитуванням „іншого”; „він завжди щось афішує й вже самим цим фактом руйнує полівалентність, якої можна було б очікувати від дискурсу, побудованого на принципі цитування”. Адже полівалентний текст до кінця зберігає свою конститутивну двоякість лише у

тому разі, якщо знищує межу між істиною і брехнею, якщо не приписує своїх висловлювань загально визнаним авторитетам, якщо він підриває довіру до самої ідеї походження, якщо він знищує будь-який голос, що намагається надати тексту єдність („органічну”), одним словом, як порівнює філософ, „якщо він подібно безжальному шахраю, стирає ті лапки, які, як вважається за законами порядності, мають оточувати будь-яку цитату, й тим самим юридично розподіляє фрази між різними власниками, подібно земельним ділянкам. Причина у тому, – пише далі Р. Барт, – що полівалентність, яка викривається іронією, є одним зі способів нехтування прав власності. Завдання полягає в тому, щоб подолати стіну, яка відділяє голос від письма, адже письмо відкидає будь-яку вказівку на власність, а отже, за самою своєю суттю, не може бути іронічним: принаймні, в його іронічності ніколи не можна бути впевненим” [11, 64].

Фундатор постструктуралізму був проти ідеології, яка, на його думку, придушує первозданність, „свіжість” сприйняття світу. Він намагається перебороти ідеологічну відчуженість і пропонує „антиідеологічні протиотрути”, серед яких заслуговує на нашу увагу наступне: спроба протиставити ідеологічним топосам іронію.

Іронічний дискурс перевершує все, що об’єктивується. Тут бартівське розуміння іронії наближається до позиції гегелівського іроніка, який або виходить із своєї причетності до загальної „істини”, з висоти якої він споглядає несправжню дійсність, або ставить наперед власну, нічим не обумовлену суб’єктивність, звільняє себе від участі в житті, маніфестує власну надмірність і знаходить вищу насолоду в любованні собою. Щодо Р. Барта, то він підкреслює, що сама надія іроніка на звільнення від ідеології ілюзорна: сама іронічна позиція є нічим іншим як топосом – надійним ідеологічним притулком, звідки доволі безпечно можна критикувати кого та що завгодно.

Символічне кодування тексту іронії експлікується також у концепції метарозповіді Ж.-Ф. Ліотара, яку викладено у відомій праці „Стан постмодерну” [96]. Терміном „метарозповідь” і його похідними

(„метаоповідання”, „метаісторії”, „метадискурс”) він позначає всі ті „пояснювальні системи”, які, на його думку, організують буржуазне суспільство й є для нього засобом самовиправдання: релігія, історія, наука, психологія, мистецтво (інакше кажучи, будь-яке „знання”). Переробивши концепції М. Фуко й Ю. Габермаса про „легітимацію”, (де виправдання є актом узаконення „знання”), Ж.-Ф. Ліотар розглядає будь-яку форму вербальної організації цього „знання” як специфічний тип дискурса-оповідання. Кінцева мета цієї філософії, що розуміється як різновид літератури, полягає у наданні завершеності „знанню”. На цьому шляху зазвичай і народжувались організовані по-філософські „оповідання” та „історії”, завданням яких було сформулювати свій „метадискурс про знання”. При цьому головними організаційними принципами філософської думки Нового часу він називає „великі історії”, тобто головні логоцентричні ідеї людства: гегелівську діалектику духу, емансипацію особистості, ідею прогресу, уявлення Просвітництва про знання як засоби досягнення загального щастя, тощо.

Дещо інше тлумачення поняття „метарозповідь” дає американський літературознавець Фредерик Джеймісон, який вживає для його означення терміни „велике оповідання”, „домінантний код” або „домінантне оповідання”. Він розвиває думку попередника, стверджуючи, що „оповідання” – не стільки літературна форма або структура, скільки „епістеомологічна категорія”, і, подібно до кантівських категорій часу і простору, може бути зрозуміла як одна з абстрактних (або „порожніх”) координат, всередині яких ми пізнаємо світ, як „беззмістовну форму”, яка накладається нашим сприйняттям на неоформлений, сирий потік реальності. Навіть представники природничих наук, наприклад, фізики, за Ф. Джеймісоном, „розповідають історії” про ядерні частинки. При цьому все, що репрезентує себе як існуюче за межами якоїсь історії (структури, форми, категорії), може бути засвоєне свідомістю тільки за допомогою оповідальної фікції, вимислу; іншими словами, світ досяжний і відкривається людині лише у вигляді історій, розповідей про нього.

Будь-яке оповідання завжди вимагає інтерпретації (як його автором, так і реципієнтом). Воно водночас не тільки зображує, але й відтворює і перетворює реальність у сприйнятті людини, тобто „творить реальність ” і одночасно у своїй якості оповідання стверджує свою „незалежність” від цієї реальності. Інакше кажучи, оповідання так само відкриває і витлумачує світ, як і приховує та перекручує його. У цьому ніби-то виявляється специфічна функція оповідання як форми „оповідального знання”: вона служить для реалізації „колективної свідомості”, направленої на придушення історично виникаючих соціальних протиріч. Проте, оскільки ця функція, як правило, не усвідомлюється, то Ф. Джеймісон називає її „політичним несвідомим”.

На відміну від Ж.-Ф. Ліотара, американський дослідник вважає, що метарозповіді (або „домінантні коди”) не зникають безслідно, а продовжують впливати на людей, існуючи при цьому в „розсіяному”, „дисперсному” вигляді, як всюдишуша, але невидима „влада панівної ідеології”. У результаті індивід не усвідомлює своєї „ідеологічної обґрунтованості”, що характеризує перш за все для письменника, який має справу з „культурно опосередкованим артефактом” – літературним текстом, що, у свою чергу, є „соціально символічним актом” [180, 20]. Виявити цей „домінантний код”, специфічний для світовідчуття кожного письменника, – це і є метою „симптоматичного аналізу”, запропонованого Ф. Джеймісоном.

Інший американський філософ Чарльз Дженкс у монографії „Що таке постмодернізм?” [193] визначає сутність Постмодернізму як „парадоксальний дуалізм”, або „подвійне кодування”. Під „подвійним кодуванням” він розуміє властиве Постмодернізму постійне пародійне співставлення двох (або більше) „текстуальних світів”, тобто різних способів семіотичного кодування естетичних систем, під якими слід розуміти художні стилі. Розглянутий під таким кутом Постмодернізм постає водночас і як продовження практики Модернізму, і як його подолання, оскільки він „іронічно долає” стилістику свого попередника. Інші дослідники (Т. Д’ан, Д. Лодж, У. Еко) вбачають у принципі „подвійного кодування” не стільки специфічну особливість постмодерністського мистецтва, скільки взагалі

механізм будь-якого художнього стилю. Одна з характерних властивостей Постмодернізму полягає в тому, що іронія, як висловлювання в квадраті, дозволяє брати участь в метамовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть сприйматися широким загалом як казки, перекази снів. В ідеалі Постмодернізм постає над сутичкою реалізму з ірреалізмом, формалізмом зі „змістонізмом”, ломаючи стіну, яка відділяє мистецтво від розваги.

Однак справжня глибина постмодерністської іронії відкривається на рівні її самопародії. Так, Ігаб Гассан, вирізняючи іронію та пародію серед характеристик Постмодернізму, визначав самопародію як характерний засіб, за допомогою якого письменник-постмодерніст намагається битися з „брехливою за своєю природою мовою”, і, будучи „радикальним скептиком”, визначає феноменальний світ безглуздим і позбавленим усякої основи. А тому постмодерніст, „пропонуючи нам імітацію роману його автором, який, у свою чергу, імітує роль автора, ... пародіює сам себе в акті пародії” [194, 250].

Фактично еквівалентний іронії зміст має процедура трансгресії. Це одне з ключових понять Постмодернізму, що фіксує феномен перетину непрохідної межі, й перш за все, межі між можливим і неможливим; це „жест, звернений на кінець” (М. Фуко), „подолання непереборної межі” (М. Бланшо). Згідно з концепцією трансгресії, світ – наявність даного, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає її у своїх межах, скасовуючи для неї будь-яку перспективу новизни. Цей улаштований і звичний відрізок історії лише продовжує і збільшує уже відоме. У цьому контексті трансгресія – це неможливий вихід за його межі, прорив того, хто належить наявному, знаходиться зовні його. Однак „універсальна людина, вічна, повсякчас удосконалюючи себе, й водночас досконала”, не може зупинитися на цьому рубежі (М. Бланшо). Власне, М. Бланшо визначає трансгресивний крок саме як „вирішення”, яке „виражає неможливість людини зупинитися – ... пронизує світ, завершуючи себе у потойбічному, де людина довіряє себе якомусь абсолюту (Богу, Буттю, Благу, Вічності), – в будь-якому разі, зраджуючи собі” [21, 13], тобто звичним реаліям буденного існування.

Разом з тим, тотальність іронії (як тотальність семіотизму) дозволяє культурі Постмодернізму – хай ефемерним пунктиром – намітити вектор неіронічного й позазнакового виходу до себе самого й до об'єкта як такого, бо крізь „смерть автора” (Р. Барт) і „вкрадений об'єкт” (Ван ден Хевель), що розчиняють суб'єкта в іронічних ліках масок і феєрично розсипають об'єкт на віяло культурно-інтерпретаційних матриць сприйняття, – як Фенікс крізь власний попіл, прокладає собі шлях істинна істинність і одного й другого.

Ван ден Хевель вживає термін „вкрадений об'єкт”, коли посилається на практику французьких „нових романістів”, які включають до своїх творів тексти афіш, поштових листівок, вуличних гасел і написів на стінах і тротуарах. На його думку, подібне використання готового мовного матеріалу, а також заялжених висловів, кліше, банальностей повсякденної мови в художньому тексті аналогічно формі оповіді, де „елементи буденної мови інтегруються в поетичному дискурсі, усне змішується з письмовим, звичне з новим, колективний код з індивідуальним” [197, 261]. Дослідник вважає цей прийом найбільш близьким до техніки колажу, за допомогою якого митець протестує проти псевдосвідчень і тавтології докси (суспільна думка, дух більшості, дрібнобуржуазний консенсус, голос ества, насилля забобонів). Надаючи у новому контексті інший зміст знайомим, „тиражованим масовою культурою висловлюванням”, Ван ден Хевель їх „парадоксальним чином” дебаналізує, в результаті читач ніби-то відкриває для себе той факт, що „зміст, який він із цього здобуває, залежить від його особистої індивідуальної уяви” [197, 262].

Усі теоретики Постмодернізму вказують, що пародія в ньому набуває іншого обличчя і функції порівняно з традиційною літературою. Ця специфічна особливість постмодерністської пародії одержала назву „пастиш” (від італійського *pasticcio* – опера, складена з уривків інших опер, суміш, попури, стилізація). На перших етапах осмислення практики Постмодернізму пастиш тлумачився або як специфічна форма пародії, або як автопародія.

Американський теоретик Ф. Джеймісон дав найбільш авторитетне визначення поняття „пастиш”, охарактеризувавши його як основний модус

постмодерністського мистецтва. Оскільки пародія „стала неможливою” через втрату віри у „лінгвістичну норму”, або норму верифікованого дискурсу, то на противагу їй пастиш виступає одночасно і як „зношування маски” (тобто у традиційній функції пародії), і як „нейтральна мімікрія, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без цього відчуття чогось нормального, що жевріє десь у глибині, у порівнянні з чим об’єкт наслідування постає вельми комічно. Пастиш – це біла іронія, яка втратила своє почуття гумору: пастиш співвідноситься з іронією так само, як одна цікава річ, сучасна іронічна практика, співвідноситься з тим, що Уейн Бут називає стійкими і комічними типами іронії, скажімо, XVIII ст.” [191, 114].

Ідея „зношування маски” у Ф. Джеймсона може бути віднесена й до самої стилістики пастишу, конститууючи самототожність суб’єкта не як тотожність певній масці, а як самість, що стоїть за безліччю масок, та інтегрує цю безліч воедино й відкриває в ній як відмінну від інших. Аналогічна ідея У. Еко про можливість крізь арабески культурних значень, що втратили у своєму плюралізмі початкову сакральність безсумнівної єдності й претензії на репрезентацію сутності, бачити об’єкт як такий – „ню” крізь купу костюмних ідентифікацій. Умовою можливості такої перспективи є свобода як свобода інтерпретацій і нарацій.

Багато художніх творів постмодерністської стилістики відрізняються перш за все свідомою настановою на іронічне співставлення різних літературних стилів, жанрових форм і художніх течій. При цьому іронічний модус постмодерністського пастишу, в першу чергу, визначається негативним пафосом, спрямованим проти ілюзійності мас-медіа і масової культури. Ця стратегія також притаманна неолібералістській концепції Ричарда Рорті.

При характеристиці його філософської концепції, як правило, вказують на розроблену ним специфічну спрямованість життєдіяльності, що визначається як іронічна. „Іронія, зазначає Р. Рорті, – це певна позиція. Спосіб самосприйняття, форма життя” [24, 141]. Визначальною особливістю іронічної позиції є те, на думку філософа, що вона не прагне створити якийсь новий метод або

обґрунтувати певну платформу. Він наполягає на тому, що „теорія іронії – драбина, яку треба відкинути відразу, як тільки з’ясується, що саме привело наших попередників до теоретизування” [145, 582].

Темою іронії є метафізична теорія, довіру до якої намагається спростувати Р. Рорті. Теоретик іронії, як наголошує філософ, не довіряє метафізичній метафорі погляду згори вниз і замінює метафору погляду історика на минуле горизонтальною віссю. Тому важливою проблемою іроністичної теорії є подолання авторитетності, при цьому не претендуючи на неї. Запропонований спосіб розгляду спирається на специфічне тлумачення слова „теорія”, яке наділяється додатковим значенням: розглядати велику теорію з певної відстані для того, щоб мати більше поле зору.

Іронік – це особистість, якій властиве іронічне ставлення до будь-яких проявів соціального життя, позаяк її основне завдання зводиться до досягнення автономності, до переописування минулого за власними критеріями. Філософ порівнює іроніка з літературним критиком, який не може займати привілейоване становище як це робив метафізик, для якого ставлення до метафізичної культури визначалось через співвідношення абстрактного до конкретного.

Згідно з Р. Рорті, іронік є той, хто, по-перше, піддає радикальному сумнівові „фінальний словник”, який він використовує (у філософії Постмодернізму це поняття позначає систему переконань, вірувань, припущень, які вважаються самоочевидними для носіїв даної культурної традиції і уявляються остаточними основами для будь-яких тверджень, що належать до цієї традиції); по-друге, усвідомлює, що будь-яка аргументація, яка здійснюється за допомогою слів даного „фінального словника”, нездатна усунути сумніви щодо його обґрунтованості; по-третє, не дозволяє собі думати, що його „фінальний словник” є більш адекватним щодо реальності, ніж словники інших людей [146, 103].

Вибір (перевага, привілеїзація) одного словника з усіх можливих для іроніка є не чим іншим, як викликом, протестом, ігровою протидією проти них.

У контексті постмодерністської іронії теорія кореспондентної істини поступається місцем релятивістському розумінню істини, відповідно до якого істина й знання є завжди контекстуальними. Тут вони залежать від фіксованого словника, контексту, солідарності, співтовариства, культури.

Таким чином, у ліберальному іронізмі Р. Рорті, що має ті самі джерела, що й критична традиція франкфуртської школи, іронія розуміється в широкому соціокультурному контексті, виступаючи програмою „перепису лібералізму як надії”: культура в цілому може бути „поетизована” більше, ніж в освітянській надії, вона може бути „раціоналізована”.

Постмодерністську класифікацію історичних форм іронії розробляє французький філософ Жіль Дельоз у своєму головному творі „Логіка смислу” [60], де розкривається його концепція поліваріантності розвитку. Як і у багатьох структуралістських та постмодерних працях, у „Логіці смислу” головна увага приділяється мовному тексту як культурному феномену, як об’єкту вивчення і як інструменту пізнання та утворення нових знань, де власне і розкриваються особливості історичних форм іронічного дискурсу.

Першою такою формою Ж. Дельоз називає сократичну іронію, яка має за мету: „відірвати індивідуальне від його безпосереднього існування; вийти за межі чуттєво-конкретного назустріч Ідеї; встановити закони мови у відповідності до ідеальної моделі” [60, 169]. Вона являє собою мовний вияв суб’єктивності, де індивідуальне не тільки було відправною точкою й трампліном, але й знову з’являлося у кінці, що є можливим завдяки універсальності Ідеї, що опосередковує перехід між початком і кінцем.

Наступним кроком у становленні іронічного дискурсу є класична іронія, яка „досягає досконалості, коли її об’єктом стає не просто вся реальність, але зрештою і все можливе як вища вихідна індивідуальність”. Виявом класичної форми іронії Ж. Дельоз вважає позицію І. Канта, який критикував змістовий характер розуміння істинності, а, отже, докритичне розуміння співвідношення всезагального й одиничного. Автор „Логіки смислу” наводить таку дескрипцію цієї позиції: „Вона (ідея сукупності всього можливого), очищаючись, утворює

повністю а priori визначене поняття і стає таким чином поняттям про одиничну річ” [60, 169].

Класична іронія передбачає зведення будь-якої індивідуальності до універсальної форми, що забезпечує відповідність буття та індивіда всередині світу уявлення. Критика І. Канта породила третю фігуру іронії – романтичну, яка „ґрунтується на скінченній синтетичній єдності особи, а не на аналітичній тотожності індивідуального, і визначається відповідністю Я і уявлення”[60, 169]. Ж. Дельоз зазначає, що це не просто трансформація термінології, а перш за все зміна статусу особи як первісної і нескінченної реальності, що відкидає будь-яку спробу субординації. Як доказ він наводить різницю між уже вписаними у класичний світ „Дослідами” М. Монтеня, в яких досліджуються найрізноманітніші фігури індивідуалізації, і сповіддю Ж.-Ж. Руссо, яка сповістила про прихід Романтизму і стала першою маніфестацією особи або Я. У результаті відкривається безмежна свобода для поета, що уможливорює для себе безліч доль і позицій, проте не може зупинитися на жодній, оскільки будь-які скінченні форми приречені на вичерпання, а тому не можуть задовольнити „нескінченну негативність” (Ф. Шлегель) позиції романтика. У цьому описі романтичної іронії Ж. Дельоз наближається до к’єркегорівської критики романтизму.

Загальним для всіх цих фігур іронії є те, що вони замикають сингулярність у межах індивідуального й особистого, вважає Ж. Дельоз. У кожному випадку, для кожного типу дискурсу потрібно розрізняти три мови: „По-перше, реальна мова, що задовольняє, цілком звичайні потреби того, хто говорить (індивідуальності, або, скоріше, особи...). По-друге, ідеальна мова, що становить модель дискурсу в залежності від форми її носія (наприклад, модель божественної мови у Кратилі, що відповідає сократичній суб’єктивності; раціональна модель Г. Лейбніца, що відповідає класичній індивідуальності; еволюціоністська модель романтичної особистості). І, нарешті, езотерична мова, яка кожного разу призводить до падіння ідеальної мови в основі і до розпаду носія реальної мови” [60, 171]. Отже, на питання: „Хто говорить?”,

вважає Ж. Дельоз, можна відповісти, що в одних випадках говорить індивідуальне, у других – особистість, у третіх – сама основа, яка зводить нанівець перші два. Укоріненість мови у бутті він підтверджує словами Ф. Ніцше: „А лірика звучить, таким чином, із безодні буття: його „суб’єктивність” у розумінні новітніх естетиків – лише уява” [60, 172].

Оригінальністю вирізняється філософський дискурс французького філософа Жана Бодрійара. У його раціональному „дискурсі речей” (товарів) за зникненням ілюзії світу іде наповнення речей іронією. Вона стає „універсальною формою розчарування, але також вивертом, за допомогою якого світ ховається поза радикальною ілюзією *technicity*”. Ця метаморфоза має всесвітній і об’єктивний характер, а тому іронія – „єдина духовна форма сучасного світу”, де функція об’єкта витіснила критичну функцію суб’єкта. Жертва диктатури знакової вартості підпадає під „монополію коду” (торгової марки). Відтепер об’єкти виявляють штучну й іронічну функцію: немає необхідності викривати свого двійника. У процесі „тотальної семіотизації культури” сучасний світ поглинає свого двійника, водночас іронічна подвійність „проривається у кожній миті кожного фрагменту наших знаків, наших об’єктів, у безглузді їх функції... Як показали Сюрреалісти: речі самі беруться іронічно себе пояснювати. Вони без зусиль переконуються у власному значенні – все це частина їх очевидного упорядкування, все надто видиме, надлишок, який за своєю суттю створює ефект пародії” [23].

Немає індивідуальних бажань і потреб, є машини виробництва бажань, що змушують насолоджуватися, що експлуатують наші центри насолоди. Об’єкти є категорії об’єктів, тиранія яких задає категорії особистості. Володіння речами певного класу позначає/визначає місця в соціальній ієрархії. Знаковий код – завжди узагальнена раціональна модель – і знятий у ньому принцип еквівалентності монополюють полючи влади і порядку. Споживання – це теж свого роду бізнес, праця, коли ми інвестуємо власні змісти і значення в систему дискурсу об’єктів. У такій культурній ситуації суб’єкт виявляється просто функцією всесвітньої об’єктивної іронії: „У всіх

наших технологіях, об'єкт – це той, хто змінює суб'єкт і диктує його присутність і його випадкову форму. Сила об'єкта – пробиватися через гру симулякра і симуляції, через ту саму хитрість, яку ми йому нав'язали. У цьому й полягає форма іронічної зміни: об'єкт набуває дивної привабливості. Позбавлений самою *technicity* від усякої ілюзії, від усіх супутніх значень і цінностей, зведений, таким чином, з орбіт конкретного суб'єкта, він стає справжнім об'єктом, надпровідником ілюзії і нонсенсу” [23].

Філософський гіперкритицизм Ж. Бодрійара виявляє підміну суб'єктивності об'єктивною структурою виробництва і споживання технорациональної цивілізації.

Таким чином, сьогодні постмодерністське мислення розвивають інтелектуали Заходу, які прагнуть досягти адекватного розуміння нинішньої ситуації. Головним його призначенням є ініціювати новий, тобто неєвропоцентристський, погляд на становище нашої цивілізації у породженому нею ж самою світі, філософське розуміння тієї форми загальнопланетарного соціального життя, яке опинилося в умовах завершення одного світу і народження наступного. Ініціатори постмодерністського мислення шукають відповіді на філософські проблеми, які стосуються перспектив самозбереження посттоталітарної соціальності, – проблеми, успадкованої нашою цивілізацією від попередньої епохи.

Ознайомлення гуманітарної та науково-технічної громадськості України з принциповими особливостями „філософського постмодерну” (В. Лук'янець, О. Соболю), критичне засвоєння його результатів, його проблемного поля, мови ключових понять, неологізмів, фразеологізмів, глобальний огляд тезаурусу його стратегічних цілей, концептуальних і світоглядних настанов, способів аргументації – усе це вже давно перетворилося на актуальне життєво-практичне завдання суспільствознавців нашої держави. Тому особливий інтерес становить робота „Філософський постмодерн” [103] українських філософів В. Лук'янця та О. Соболю. Автори визначають постмодерністську іронію, як „спосіб, за допомогою якого постмодерністські мислителі прагнуть визволити філософію

від претензій на самообґрунтування. Це відповідь постмодерністів на питання: чи може мати остаточне обґрунтування „фінальний словник”? Вони переконані, що будь-яке остаточне обґрунтування „фінального словника” неминуче виявиться не більш змістовним, ніж обґрунтування наркотичної дії опіуму тим, що він змушує людей спати завдяки своїй снотворній силі” [103, 309].

Ключову роль у культурі Постмодернізму, на думку іншого українського мислителя Н. Хамітова, відіграє іронія. Він визначає Постмодернізм як культуру, що переводить пафос в іронію. Саме іронія стає пафосом Постмодернізму. Іронію філософ тлумачить як здатність людини до комічного сприйняття пафосу у власній або чужій життєвій стратегії. Вона протистоїть пафосові як осліпленню власними або чужими ідеями та чеснотами. „Іронія, – пише Н. Хамітов, – виникає як важлива складова культуротворчої діяльності, дозволяючи більш критично сприймати можливості особистості та спільноти. Руйнуючи простір пафосу, іронія створює нову, більш відкриту реальність, проте, стаючи пафосом сама, призводить до руйнування творчих здібностей і до саморуйнування. Тому самоіронія виникає не тільки внаслідок обмеження власного пафосу, але і власної іронії. Отже можна говорити про гармонію іронії та пафосу” [165, 80].

Отже, поняття „іронія” не втрачає свого значення в постсучасній філософії. Феномен іронії набуває особливого статусу, фундованого ідеєю неможливості ні первозданності в онтологічному, ні оригінальності у творчому смислах. У Постмодернізмі іронія стає фундаментальною універсалією, яка структурує соціокультурний ландшафт і екстраполює свої властивості на інші форми культури („іронічний код” у Р. Барта, „єдина духовна форма сучасного світу” у Ж. Бодрійара, „пастиш як біла іронія” у Ф. Джеймісона, „ліберальний іронізм” Р. Рорті, „іронія – метамовна гра” У. Еко).

Ми бачимо, що в сучасній філософії дістають відображення дещо нові типи розуміння іронії. Наприкінці другого тисячоліття, фігура іронії стає знаменням часу. Істинна іронія – та, в межах якої визначається відносність мови та дискурсу й можлива комунікація в іншу мову та взаємодія з іншим

дискурсом, що в ситуації перманентного катастрофізму та ненадійності дає суспільству надію на краще.

3. 3. Висновки

В епоху класичного раціоналізму розум був загальнокультурною очевидністю (Н. Автономова), але він втрачає свій авторитет за доби Модернізму, що спричиняє трансформацію картини світу. Тепер він тлумачиться не як центрована система, завжди тотожня сама собі, а як мінливий потік життя, рухлива структура, що змінює правила своєї поведінки в залежності від контексту. При такому розумінні іронія стає засобом руйнування сталих метафізичних систем, інструментом, який має не логічний, цілераціональний, а скоріш естетичний характер. Вона створює та заповнює собою дистанцію від логоцентричних настанов класичного раціоналізму до абсурду інтеракції атомарних фактів.

У класичному стилі філософування іронія вказувала на щось приховане, на розрив ідеалу та дійсності, предмета та поняття, тоді як некласичний підхід викриває приховане, все оголює, допомагає заглибитися розумом буття у неопосередковане, здійснює „життєвий порив”. Л. Вітгенштайн претендує на пізнання не „істинного знання”, а „істинної конкретності”, іронія має не втручатися у правила функціонування мови, а репрезентувати їх; Х. Ортега-і-Гассет вказує на виникнення „зухвалої іронії” Дона Хуана, яка розкриває „норму повноти життя”; Т. Манн протиставляє розуму „іронію серця”, що обходить романтичний суб’єктивізм і відтворює „гуманістичну цілісність людини”.

Постмодернізм, у зрізі нашого дослідження, визначається як відмова від будь-яких „метанаративів” (Ж.-Ф. Ліотар), нейтралізація усіх цінностей (П. Козловський). Постмодерн переосмислює ставлення до класики, яке панувало за доби Модернізму: воно є не класичним і не абсолютно негативним, а вільним, іронічним (Г. Гадамер, Р. Рорті). Принципова різниця Модернізму та Постмодернізму полягає у радикальній відмові від виключності, на яку ще претендував перший. Тому, якщо у Модернізмі іронія заперечувала авторитет розуму з позиції існування людини, „норми повноти життя” (Х. Ортега-і-Гассет), то у Постмодернізмі іронія наближається до „пастиша”

(Ф. Джеймісон) – не легітимізує жодної норми, а отже, і не є інструментом девіації. У суспільстві „надлишку смислів” та „дефіциту авторитетів” (Ж. Бодрійар) іронія наразі стає не засобом піднесення над дійсністю за допомогою рефлексивних (класичний ідеал раціональності) чи естетичних (романтизм або Модернізм) зусиль, а є способом уникнення будь-якої визначеності, заперечення абсолютизації будь-якої норми (раціональної чи ірраціональної), стає репрезентацією принципової, навіть методологічної аномії соціального та духовного.

Іронія стає глибинною цитатою, що презентує інетртекстуальність культури, але заперечує можливість доведення автентичності в онтологічному вимірі або оригінальності у творчому сенсі. За умов „індивідуальної та колективної кризи ідентичності” (В. Хьосле) „смерть автора” (Р. Барт), так само як і „вкрадений об’єкт” (Ван ден Хевель) розчиняють будь-яку визначеність та самототожність у нескінченності зміни масок, які приховують людину, та знаків, які симулюють речі. Свобода нарацій та інтерпретацій підкреслює терапевтичну, а не руйнівну роль іронії у філософському дискурсі Постмодернізму. „Суспільство видовищності” відкидає можливість будь-якої ортодоксії та постулює „анархічний методологізм” (П. Фейєрабенд) й „іронічну терпимість” (Р. Рорті).

ВИСНОВКИ

Поняття „іронія” за своєю змістовою значущістю є суперечливим, і тому його неможливо до кінця розчинити у всепоглинальній універсальності певної інтелектуальної традиції. Аналіз філософських теорій дозволяє виявити обумовленість іронії певним культурним контекстом та можливість генези її змісту на тлі західноєвропейської традиції.

Іронію ми можемо розглядати як поняття для визначення підміни наявного належним, що не лише напружує перехід від „знання до незнання” (К. Поппер), але і демонструє скінченність людського існування, укоріненість людини у бутті, обумовленість її історико-культурним контекстом. Вона демонструє піднесеність і обмеженість її визначального атрибута – рефлексивності, а також наявність таких внутрішньо необхідних моментів як контрарність (що розкриває специфіку її синтетичного характеру) й аксіологічність (що фіксує зміст ціннісного судження міжсуб’єктного відношення). Аналіз цієї культурної універсалії виявляє низку родових і суміжних понять, які дозволяють поглибити розуміння його суперечливої природи, у двох аспектах – естетичному (трагічне, комічне, дотепність, каламбур, пародія, сатира) і культурологічному (гра, символ, карнавал, цинізм). Перша група понять розкриває процесуальний характер іронії в переході від чуттєвого рівня до раціонального, а, отже, їх естетична проекція є найбільш очевидною, оскільки є фіксацією безпосереднього і водночас дистанцією від нього. Друга – виявляє спорідненість іронічності з іншими універсальними формами культури.

Історичну генезу підходів до розуміння іронії відкриває раціоналістична інтерпретація, яка абсолютизує її гносеологічний вимір.

Іронія в античному значенні цього слова є прийомом свідомості, що оперує з протилежним висловленій ідеї: форма, що виражає, є протилежною ідеї, що виражається; чи буде це елементарним обманом, шахрайством, чи більш складним актом свідомості – скрізь наявна ця протилежність. Ця

контрарність ніколи не залишається пустою і безцільною. Вона завжди має визначену мету, яка полягає у тому, щоб виразити або породити цю або іншу, більш високу ідею. Ідея тут більш значуща, глибша й вища, ніж образність, що її виражає. Антична іронія обов'язково безкорислива, має високоідейну спрямованість.

Але ця позитивна цільова настанова іронії (життєва, моральна, людська, але ніяк не суто естетична) не заважає їй бути в античній свідомості й чимось грайливим, чимось доволі близьким до самовдоволення й деякою мірою естетичним самовдоволенням для іроніків (безперечно, у сократичній іронії відчувається дещо вакхічне).

Можна з цілковитою певністю стверджувати, що вся античність розуміла іронію як сократичну, за виключенням, звичайно, тих випадків, коли іронія взагалі мислилась як дещо аморальне, низьке або неповноцінне. Іронія й Сократ у античній свідомості переплелися настільки, що навіть там, де Сократ не мислився свідомо, він все ж таки певним чином визначав собою, своїм образом ті або інші моменти даного поняття. Це можна прослідити на прикладі античної літератури.

За доби Середньовіччя, а також Відродження не виникає філософських концепцій іронізму. Оскільки перша пройнята пафосом поклоніння божественному, а друга – апологією гуманізму. У ці періоди іронія знов стає лише естетичним засобом, який може оживити форму („Похвала глупоті” Е. Роттердамського, повчання схоластів „простаком” Н. Кузанського) філософського тексту, але не його зміст. Лише художні твори Дж. Боккаччо, Ш. Костера, Ф. Рабле демонструють непохитність феномена іронії, що у ті суворі часи живиться „народною сміховою культурою” (М. Бахтін), яка кидає виклик „більшості, що мовчить” (А. Гуревич).

Новоєвропейська філософія у процесі „великого відтворення наук” і створення „нового органону” знов-таки не звертається до іронії, оскільки критика схоластичних методів обґрунтування істини, не поширюється на пафос і серйозність намірів класичного раціоналізму. У прагненні всебічної

раціоналізації буття, логоцентризм втрачає зв'язок істини з її онтологічним корінням. Отже, перехід від чуттєвого до раціонального не може стати справою іроніка, а пояснюється або як божественне диво в рішенні психофізичної проблеми Р. Декартом, або як „напередвстановлена гармонія” у Г. Лейбніца. Лише у філософії історії Дж. Віко іронія тлумачиться як „троп, що силою рефлексії надягає на себе маску істини” і є ознакою найбільш розвиненого етапу історії людства. Історичний підхід до розуміння іронії набуває ґрунтового розвитку в теорії романтизму.

Романтична концепція виходить з критики просвітницького проекту абсолютизації розуму, що дозволяє їй повернути іронію у філософський дискурс. Фундатором романтичного проекту і автором романтичного розуміння іронії став Ф. Шлегель. Для нього поняття іронії багатозначне: це вільний, радісний стан духу, але головне – це форма вираження продуктивної напруженості, постійного трансцендування створеного, що виникає з неможливості і необхідності вичерпного висловлення. Іронізм виступає у Ф. Шлегеля як рух рефлексії, протилежний споконвічному поетичному натхненню. Ф. Ніцше також писав про необхідне глузування письменника з самого себе.

Для Ф. Шлегеля, як і для будь-якого романтика, головне – це нескінченне, до якого можна прийти, використовуючи неадекватність мислення, оскільки воно завжди є чимось детермінованим. Подолати цю межу, опинитися за межами неодмінного протиріччя умовного і безумовного під силу іронії. Думка, зрештою, іронізує сама з себе щодо власного безсилля. Разом з тим, це і реабілітація несвідомого, витисненого з мислення. Тому романтичну іронію можна розглядати як принцип, що визначає позицію суб'єкта стосовно реальності взагалі, а також стосовно самого себе. Своєрідність її в тому, що романтична іронія як „логічна краса” (Ф. Шлегель) апелювала до раціональних компонентів людського духу. Водночас іронія, як „перебування над речами”, означала відмову від всякої об'єктивності й причинної залежності, створюючи

лише ілюзію „оволодіння” дійсністю. Онтологічним наслідком такої концепції іронії було заперечення відображальної функції мистецтва.

Поняття іронії як єдність естетичного та рефлексивного стало засадничим у синтезі різних форм культури: „Вся історія сучасної поезії є безперервним коментарем до короткого тексту філософії. Мистецтво повинно стати наукою, і наука повинна стати мистецтвом. Поезія й філософія повинні об'єднатись”, – писав Ф. Шлегель [175, 192]. Це надбання романтизму знайшло поліваріантність інтерпретацій в інших історичних текстах культури.

Іронія стає знарядям романтичного піднесення над авторитетом традицій та її просвітницьким запереченням. Іронічний принцип „трансцендентального буффо” звільняє естетичний потяг, проте не визнає занурення людини у буття, обумовленості ним, скінченності людської природи. І хоча оптимізм романтиків ґрунтується на абсолютизації художнього, а не раціонального, врешті-решт, він обертається на трагедію (Ф. Степун, П. Гайденко), отже відчай починає переважати над смішним, песимізм над оптимізмом, цинізм над гумором. Іронія для некласичної філософії стає вираженням „історичної хвороби” (Ф. Ніцше), виявляє жах перед майбутнім.

Трагічний незбіг проекту естетичного синтезу культури та реальної життєвої позиції особистості висвітлює також С. К'єркегор. Романтизм для нього – це не просто концепція, ідеологія, а, насамперед, екзистенційне втілення, реалізація романтичного проекту, поетизація дійсності в особистому житті. При цьому естетик – це не безпосередньо-природна людина Ж.-Ж. Руссо, яка повністю віддається своїм почуттям. Він постійно спостерігає за собою з боку, інтерпретує свої дії (веде щоденник). Але якщо рефлексія етика пов'язує вчинок з моральним обов'язком, то рефлексія романтика – це рефлексія іроніка, який розглядає себе і інших людей відсторонено, як образи роману або дійових осіб життєвої драми. Так, у Новаліса кожне життя має епіграф, заголовок, видавця, передмову, вступ, текст, примітки тощо. Але якщо для інших естетик відводить роль дійових осіб у романі або п'єсі життя, то для себе – роль автора або головного героя роману, або режисера-постановника. У своєму реальному

втіленні романтичний проект поетичного синтезу культури перетворився у підкорення життя мистецтву і часто не найкращим його зразкам. Людина стала схожою на живу цитату з роману: її мова, листи, вчинки та почуття були відображенням відомих літературних або драматичних героїв (про що свідчать, наприклад, герої „Євгенія Онегіна”).

Романтична ревізія іронії стала предметом критики і з боку раціоналізму, і з боку його супротивників. Першу репрезентує Г. Гегель, який визначив граничний суб'єктивізм романтичної іронії, а тому відносність її критичного пафосу стосовно культу абсолютного розуму. Другу – С. К'еркегор, який продемонстрував, що іронізм романтиків залишається позицією свідомості, а, отже, легітимізує позицію трансцендентального суб'єкта поза раціональним. Екзистенціальна критика стала першим кроком на шляху до некласичних інваріантів розуміння іронії.

Романтизм, хоча й обстоював заперечення абсолютизації культу розуму, не спростував основну засаду класичного раціоналізму – наявність трансцендентального суб'єкта, що підноситься над скінченим буттям людини. Саме ця позиція є вихідною для модерністського розвитку іронізму.

Заперечуючи культ абсолютного розуму, який розглядався не лише як інструмент пізнання, а також і як закон розвитку історії, Модернізм претендує на легітимацію інших самодостатніх і самозаконодавчих структур – позасвідомого, ірраціонального, життя взагалі, що створюють і обґрунтовують власні норми здійснення. Іронія в цьому контексті постає зброєю проти догматизму класичного раціоналізму, іманентною людському буттю формою або стилем життя, вираженням його нормативності.

Вважається, у XIX ст. вмирає Бог, а у XX ст. – Людина. Епоха Постмодернізму несе у собі радикальний плюралізм, світогляд розмивається у безликих структурах культури, панує невпевненість і невизначеність. Немає цілісності, немає консолідаційного змісту в інформаційних потоках, соціальних намірах та інтересах людей. Культура стає мозаїчною, утопічні ідеї виснажуються, проекти світоустрою реалізуються технічно, але сподівання на

щастя у суспільстві не виправдовуються. Народжені ХХ ст. некласичні типи філософії, як-от, психоаналіз, екзистенціалізм і постструктуралізм здаються настільки різними, що навіть віддалені асоціації не можуть сумістити їх ідеї, і тим більш їх важко прив'язати до якоїсь традиції.

Однак можна розгледіти їх певний іманентний механізм, що лежить скоріше в емоційній, ніж раціональній сфері, у тому стані духу, який можна описати як скепсис, недовіра до авторитетів, істин, способів обґрунтування картини світу у житті людини. Цей стан варіюється протягом двох століть, змінюючи свою тональність від песимізму і нігілізму (неприйняття світу) до почуття невпевненості і невизначеності. Скепсис утворює ауру європейського розуму, його особливий менталітет.

Разом з тим критична налаштованість, сумнів узагалі відрізняє європейську думку, і у цьому сенсі ніякої специфіки у скептичному способі мислення останніх століть немає. Специфіка виникає тоді, коли не раціональна налаштованість, а емоційний стан – результат поєднання свідомості і буття – стає джерелом філософування. А останнє можливе тільки у тому випадку, коли досягається компенсація – реалізація нереалізованих бажань людини (а не раціональна зміна ідей і перетворення завдань). Емоційний стан, однак, ірраціональний, продуктивним його робить інтенція й інтелектуальний механізм, здатний реалізовувати духовні потреби людини, перш за все жагу до знаходження сенсу життя, самоствердження. Скепсис – лише заперечення, спрямоване на світ або саму людину, але, здобуваючи зворотній бік – своєрідний позитив, він стає тією силою, яка створює міфи про душу людини, культуру і світ у цілому. Від раціональних моделей філософські міфи відрізняють правдоподібність, адже їх тон співзвучний нашому світовідчуттю, а також образність, адже філософія одержує іноді обґрунтування через мистецтво. Подібний естетизм указує на прихований інтелектуальний механізм, що поєднує у собі інтенціональність, двозначність, суперечливість і мінливість тону – іронію, в яку виливається європейський скепсис. Починаючи з епохи

романтизму іронія генерує міфи і символи у некласичних напрямках мистецтва і філософії.

Проблема іронії у філософії ХХ ст. приводить до того, що людина, яка мислить раціонально і має певну частку здорового глузду, опиняється у становищі Аліси з Країни чудес Л. Керролла: якщо зі світу соціального ми споглядаємо на фантазії модерністів і міфотворчість філософів, то вони постають як своєрідні химери, однак варто нам спрямуватися до змісту, який лежить по той бік розсудливості, як ми потрапляємо в цілком прийнятне задзеркалля ірраціонального.

Іронія органічно поєднана з вигадкою, адже робота уяви – це особливий вид мислення образами і фігуративними типами асоціацій, властивих поетичній мові, літературному письму і міфологічному уявленню.

З огляду на двоплановість іронії розум і уява виявляються у постійному стані гри. На місце глибокодумності символів і вічних цінностей культури поступово приходять формотворчість й обігрування змісту, інтерпретація й імпровізація. Іронія є способом поєднання культури, в якій відбувається перманентна переоцінка цінностей і ментальності, яка перебуває у стані постійної недовіри.

Постмодерністська гра ідіосинкразій та ексцентричностей не легітимізує жодну з норм. Гасло про „смерть автора” (Р. Барт) та артикуляція різоми як образу знання залишає людину без уявлення про існування норми чи ідеалу, з боку яких об’єкти іронії можуть бути смішними, а, отже, унікальна самість втрачає підстави для свого здійснення, так само як і можливість існування абсолютного розуму. Глобальна семіотизація культури сприяє визначенню іронізму як „іронічний код” Р. Барта, „єдиної духовної форми сучасного світу” у Ж. Бодрійара, „пастиша” у Ф. Джеймісона, „подвійного кодування” у Ч. Дженкса, „ліберального іронізму” Р. Рорті, „метамовної гри, переказу у квадраті” у У. Еко тощо.

Іронія стає типом поведінки та ритмом повсякденного життя. Культуралізація соціального веде за собою політизацію іронічного. У

Постмодернізмі вона стає універсальним кодом культури. Її пафосом пройняті політичні акції, промислове виробництво культурної індустрії, постметафізичні обґрунтування моралі, естетичні пошуки і стиль промови мас-медіа.

Таким чином, іронія є не лише позицією людської свідомості, а й екзистенціалом людського буття, що за певним скінченням вираженням вказує на можливість розкриття, подальшого становлення. Іронічність – феномен, що присутній у людській культурі перманентно, але з різним ступенем інтенсивності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992. – С. 7 – 19.
2. Автономова Н. С. Рациональность: наука, философия, жизнь // Рациональность как предмет философского исследования. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 56 – 91.
3. Адорно Т. Теория эстетики: Пер. з нім. – К.: Основи, 2000. – 518 с.
4. Аристотель. Риторика. Поэтика: Пер. с древнегр. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
5. Арістотель. Нікомахова етика: Пер. з давньогр. – К.: Аквілон – Плюс, 2002. – 480 с.
6. Арістофан. Комедії: Пер. з давньогр. – Харків: Фоліо, 2002. – 511 с.
7. Асмус В. Ф. Античная философия. – М.: Высшая школа, 2001. – 400 с.
8. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: Искусство, 1963. – 311 с.
9. Асмус В. Ф. Платон. – М.: Мысль, 1975. – 223 с.
10. Барський Р. Постмодерність // Енциклопедія постмодернізму. – К.: Основи, 2003. – С. 327 – 331.
11. Барт Р. S / Z: Пер. с фр. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
12. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384 – 391.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
14. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 527 с.
15. Бахтин М. М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 355 – 380.

16. Башляр Г. О природе рационализма // Башляр Г. Новый рационализм: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1987. – С. 284 – 324.
17. Белинский В. Г. Русская литература в 1843 году // Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 7. – С. 7 – 58.
18. Бен Г. Е. Пародия // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. – С. 604 – 606.
19. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л.: Художественная литература, 1973. – 567 с.
20. Бичко I. Ирония // ФЕС. – К.: Абрис, 2002. – С. 249 – 250.
21. Бланшо М. Опыт – предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – С. 63 – 77.
22. Блок А. А. Ирония // Блок А. А. О литературе. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 209 – 213.
23. Бодрийар Ж. Совершенное преступление // <http://anthropology.ru/ru/texts/ baudrill / cremi. html>.
24. Боррадори Дж. Американский философ беседует с У. Куайном, Д. Девидсоном, Х. Патнэмом, Р. Нозиком, А. Данто, Р. Рорти, С. Кейвлем, А. МакИнтаром, Т. Куном: Пер. с англ. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 200 с.
25. Борев Ю. Б. Комическое или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
26. Брехт Б. Разговоры беженцев // Брехт Б. Театр: В 5-т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 4. – С. 5 – 90.
27. Буркхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Пер. с нем. – М.: Интрада, 2001. – 544 с.
28. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – №10. – С. 61 – 71.

- 29.Вакуров В. Н. Речевые средства юмора и сатиры в советском фельетоне. – М.: Издательство Московского университета, 1961. – 59 с.
- 30.Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
- 31.Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. – М. – К.: REFL-book – ИСА, 1994. – 656 с.
- 32.Виндельбанд В. История древней философии: Пер. с нем. – К.: Тандем, 1995. – 368 с.
- 33.Виндельбанд В. История философии: Пер. с нем. – К.: Ника – Центр, 1997. – 560 с.
- 34.Вольтер Ф. М. Философские повести: Пер. с фр. – М.: Госполитиздат, 1954. – 355 с.
- 35.Воронина Л. А. Основные эстетические категории Аристотеля. – М.: Высшая школа, 1975. – 126 с.
- 36.Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. – СПб.: СПбУ, 1996. – 150 с.
- 37.Вулис А. З. Метаморфозы комического. – М.: Искусство, 1976. – 126 с.
- 38.Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: (Фр. Шлегель, Новалис). – М.: Наука, 1978. – 288 с.
- 39.Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 92 – 100.
- 40.Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
- 41.Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики Серена Кьеркегора. – М.: Искусство, 1970. – 247 с.
- 42.Гайдукова Т. Принцип иронии в философии Кьеркегора // Вопросы философии. – 1970. – №9. – С. 109 – 120.
- 43.Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. – М.: Наука, 2007. – 893 с.
- 44.Гегель Г. В. Ф. Из лекций по истории философии // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1973. – Т. 4. – С. 175 – 213.

45. Гегель Г. В. Ф. Ирония // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 69 – 75.
46. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: В 14 т. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. – Т. III: Философия духа. – 375 с.
47. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: В 14 т. – М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. – Т. IV: Феноменология духа. – 440 с.
48. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: В 14 т. – М.; Л., 1934. – Т. VII: Философия права. – 380 с.
49. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: В 14 т. – М.; Л., 1935. – Т. VIII: Философия истории. – 470 с.
50. Гегель Г. В. Ф. Фрагменты. Исторические этюды // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: В 2 т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 1. – С. 214 – 233.
51. Гельвеций К. А. О дружбе // Гельвеций К. А. Сочинения: В 2 т.: Пер. с фр. – М.: Мысль, 1973. – Т. 1. С. 395 – 403.
52. Герман М. Модернизм. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
53. Герцен А. И. Письма из Франции и Италии // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30-т. – М.: Издательство АН СССР, 1955. – Т. 5. – С. 245 – 302.
54. Грановский Т. Н. Лекции по истории средневековья. – М.: Наука, 1986. 432 с.
55. Грасиан Б. Остроумие или искусство ума // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 694 – 700.
56. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. – М.: Мысль, 1986. – 334 с.
57. Гулыга А. В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. – 1988. – №12. – С. 153 – 159.
58. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1981. – 347 с.
59. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. – М.: Искусство, 1975. – 271 с.

60. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – М.: Academia, 1995. – 298 с.
61. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Философские науки. – 1991. – №2. – С. 118 – 142.
62. Деррида Ж. Цілі людини // Після філософії: кінець чи трансформація? – К.: Четверта хвиля, 2000. – С. 114 – 144.
63. Джеймисон Ф. Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 569 – 579.
64. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – 2000. – №4. – С. 63 – 77.
65. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: Пер. с англ. – М.: Стройиздат, 1985. – 137 с.
66. Дземидок Б. О комическом: Пер. с польск. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
67. Дидро Д. Племянник Рамо // Дидро Д. Избранные философские произведения. – М.: Госполитиздат, 1941. – С. 207 – 271.
68. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. – М.: Издательство Московского университета, 1975. – 264 с.
69. Добиаш-Рождественская О. А. Культура Западноевропейского Средневековья: Научное наследие. – М.: Наука, 1987. – 351 с.
70. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). – Харьков: Фолио: АСТ, 2000. – 256 с.
71. Затонский Д. В. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. – 1996. – №2. – С. 273 – 283.
72. Золотухина-Аболина Е. В. Понятие философской рефлексии // Философские науки. – 1979. – №6. – С. 59 – 67.
73. Зольгер К.В.Ф. Лекции по эстетике. Введение в эстетику // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 338 – 340.

74. Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре разговора о прекрасном и искусстве. [Об иронии] // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 347 – 350.
75. Зубов В. П. Аристотель. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 366 с.
76. Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета (Критический очерк). – М.: Наука, 1978. – 160 с.
77. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 254 с.
78. Исторические типы рациональности. – М.: ИНФ РАН, 1995. – Т. 1. – 350 с.
79. История зарубежной философии: компаративистский подход. – СПб.: Лань, 1997. – 480 с.
80. Исупов К. Г. Комическое и трагическое в аспектах исторической эстетики // В диапазоне гуманитарного знания. Сб. науч. работ. Выпуск 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 346 – 355.
81. Исупов К. Г. Универсалии культуры // Культурология. XX век. Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2. – С. 280.
82. Калита О. Реалізація іронії через горизонтальний контекст // Дивослово. – 2007. – №1. – С. 35 – 39.
83. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 6. – С. 349 – 588.
84. Карамзин Н. М. Письмо к издателю // Литературная критика 1800-1820 годов. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 20 – 23.
85. Карягин А. Комическое // Философская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 2. – С. 570 – 572.
86. Кассирер Э. Философия символических форм: В 2 т. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001.

- 87.Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (Становление греческой философии). – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
- 88.Климент Александрийский. Педагог: Пер. с греч. – М.: Издание Учебно-информационного экуменического центра ап. Павла. Московский государственный университет, 1996. – 290 с.
- 89.Козловский П. Культура постмодерна: Пер. с нем. – М.: Республика, 1997. – 239 с.
- 90.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427 – 457.
- 91.Кузанский Н. Книги простеца // Кузанский Н. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – С. 361 – 460.
- 92.Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. – 1993. – №4. – С. 176 – 198.
- 93.Лазарев В. В., Рау И. А. Гегель и философские дискуссии его времени. – М.: Наука, 1991. – 158 с.
- 94.Ленин В. И. Конспект книги Гегеля „Наука Логики” // Ленин В. И. Полное собрание сочинений: В 55 т. – М.: Госполитиздат, 1963. – Т. 29. – С. 77 – 218.
- 95.Ленин В. И. Приемы борьбы буржуазной интеллигенции против рабочих // Ленин В. И. Полное собрание сочинений: В 55 т. – М.: Госполитиздат, 1961. – Т. 25. – С. 321 – 352.
- 96.Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна: Пер. с фр. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
- 97.Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1952. – Т. 7. – С. 89 – 378.
- 98.Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство: Из истории домарксистской эстетической мысли. – М.: Наука, 1966. – С. 54 – 85.

99. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты; Сократ; Платон. – М.: Искусство, 1969. – 715 с.
100. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. – М.: Искусство, 1965. – 374 с.
101. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
102. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме „Искусство в ряду моделирующих систем” // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т. 3. – С. 136 – 145.
103. Лук’янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн. – К.: Абрис, 1998. – 352 с.
104. Мак-Дауэлл Д. Неоспоримые свидетельства: Исторические свидетельства, факты, документы христианства: Пер. с англ. – М.: Соваминко, 1990. – 318 с.
105. Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси: Мецниеребба, 1984. – 82 с.
106. Манн Т. Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гослитиздат, 1960 – Т. 9. – С. 487 – 606.
107. Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гослитиздат, 1961 – Т. 10. С. 272 – 287.
108. Маньковская Н. Б. „Париж со змеями”: Введение в эстетику постмодернизма. – М.: ИФ РАН, 1995. – 222 с.
109. Маркс К. Зошити з історії епікурейської, стоїчної і скептичної філософії // Маркс К., Енгельс Ф. З ранніх творів. – К.: Політвидав України, 1984. – С. 85 – 184.
110. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство, или критика критической критики // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М.: Госполитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 3 – 230.

111. Микушевич В. Ирония Фридриха Ницше // Логос. – 1993. – №4. – С. 199 – 203.
112. Мирская Л. А., Пигулевский В. О. Романтическая ирония и игра воображения // Философские науки. – 1987. – №4. – С. 39 – 49.
113. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – С. 7 — 43.
114. Можейко М. А. Ирония // Новейший философский словарь. – Мн: Книжный Дом, 2003. – С. 438 – 439.
115. Нерсисянц В. С. Сократ. – М.: Наука, 1984. – 190 с.
116. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47 – 157.
117. Ницше Ф. Странник и его тень // Ницше Ф. Избранные произведения: В 3 т.: Пер. с нем. – М.: REFL-book, 1994. – Т. 2.– С. 270 – 399.
118. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. – М.: Высшая школа, 1984. – 336 с.
119. Оганов А. А. Теория отражения и искусство. – М.: Искусство, 1978. – 133 с.
120. Ойзерман Т. И. Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. – 1989. – №2. – С. 51 – 62.
121. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори: Пер. з іспан. – К.: Основи, 1994. – С. 238 – 272.
122. Ортега-и-Гассет Х. Тема нашої доби // Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори: Пер. з іспан. – К.: Основи, 1994. – С. 315 – 369.
123. Паси И. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. – М., 1980. – С. 60 – 84.
124. Паси И. Хитрости пародии // Вопросы философии. – 1969. – №12. – С. 97 – 106.

125. Паскаль Б. Письма к провинциалу: Пер. с фр. – К.: Port-Royal, 1997. – 592 с.
126. Петрарка Ф. Лекарство от превратностей судьбы // Эстетика Ренессанса: В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – 495 с.
127. Пивоев В. М. Иронико-ценностная рефлексия и самовоспитание // Искусство и эстетическое воспитание молодежи. Петрозаводск, 1981. – С. 18 – 21.
128. Пивоев В. М. Ирония как эстетическая категория // Философские науки. – 1982. – №4. – С. 54 – 61.
129. Пивоев В. М. Некоторые вопросы формирования коллектива студенческой группы // Общественно-политическая практика как составная часть коммунистического воспитания студентов. Тезисы докладов научно-методической конференции. – Петрозаводск, 1980. – С. 35 – 36.
130. Пивоев В. М. Ценностное самоопределение человека и иронии // Проблема человека: Гуманистический и социальный аспекты. Межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1979. – С. 78 – 86.
131. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с.
132. Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Символ и ирония: Опыт характеристики романтического мирозерцания. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 167 с.
133. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. – М.: Советский писатель, 1989. – 410 с.
134. Пинский Л. Е. Юмор // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – С. 1013 – 1014.
135. Платон. Бенкет: Пер. з давньогр. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. – 178 с.
136. Платон. Горгій // Платон. Діалоги: Пер. з давньогр. – К.: Основи, 1999. – С. 155 – 233.

137. Платон. Держава: Пер. з давньогр. – К.: Основи, 2000. – 354 с.
138. Платон. Теэтет // Платон. Сочинения: В 3 т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 223 – 318.
139. Поппер К. Оракульська філософія і бунт проти розуму // Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги: Пер. з англ.: У 2 т. – К.: Основи, 1994. – Т. 2. – С. 242 – 280.
140. Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика: Учеб. пособие. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Изд. Центр „Академия”, 2003. – С. 145 — 342.
141. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
142. Постмодернизм и культура („материалы круглого стола”) // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 3 – 16.
143. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
144. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев: Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – 287 с.
145. Рорти Р. Самотворення і пов’язаність: Пруст, Ніцше і Хайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С 582 – 599.
146. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 279 с.
147. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1973. – 423 с.
148. Сафронова Е. С. Дзэнский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. – М.: Наука, 1980. – С. 68 – 79.
149. Слотердаjk П. Критика цинічного розуму: Пер. з нім. – К.: Тандем, 2002. – 544 с.
150. Соболь О. М. Постмодерн і майбутнє філософії. – К.: Наукова думка, 1997. – 188 с.

151. Соловьев А. Э. Истоки и смысл романтической иронии // Вопросы философии. – 1984. – №12. – С. 97 – 105.
152. Степун Ф. Трагедия творчества (Ф.Шлегель) // Логос. Т. 1. – Москва, 1910. – С. 78 – 109.
153. Тезауро Е. Моральная философия. Об иносказании // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 628 – 630.
154. Теофраст. Характеры: Пер. с древнегр. – Л.: Наука, 1974. – 124 с.
155. Трагическое // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 442 – 443.
156. Трельч Э. О масштабах для суждения об исторических предметах и их отношении к культурному идеалу современности // Трельч Э. Историцизм и его проблемы: Пер. с нем. – М.: Юрист, 1994. – С. 101 – 192.
157. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М.: Прогресс, 1988. – С. 357 – 403.
158. Флиер А. Я. Универсалии культурные // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 483 – 484.
159. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – СПб.: Алетейя, 1998. – 309 с.
160. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: МИФРИЛ, 1994. – С. 111 – 131.
161. Фуко М. Границы представления // Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – С. 291 – 328.
162. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 40 – 52.

163. Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 80 – 101.
164. Халкидский Я. Комментарии на диалоги Платона: Пер. с древнегр. – СПб.: Алетейя, 2000. – 319 с.
165. Хамитов Н. Ирония // Хамитов Н., Крылова С. Философский словарь. Человек и мир. – К.: КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – С. 79 – 80.
166. Харитонов М. С. Понятие иронии в эстетике Т. Манна // Вопросы философии. – 1972. – №5. – С. 98 – 108.
167. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерланд. – М.: Издательская группа „Прогресс”: Прогресс-Академия, 1992. – 459 с.
168. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Пер. с нем. – М.: Медіум; СПб.: Ювента, 1997. – 312 с.
169. Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве: Пер. с латин. – М.: Наука, 1972. – 471 с.
170. Шестаков В. П. Ирония // Философская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 2. – С. 317.
171. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М.: Искусство, 1983. – 358 с.
172. Шефтсбери. Эстетические опыты: Пер. с англ. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
173. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т.: Пер. с нем. – М.: Гослитиздат, 1957 – Т.6. – С 385 – 477.
174. Шлегель Ф. Из „Атенейских фрагментов” // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – С. 55 – 59.
175. Шлегель Ф. Из „Лікейських фрагментів” // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 189 – 192.

176. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 280 – 289.
177. Шлегель Ф. О границах прекрасного // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 62 – 69.
178. Шлегель Ф. Развитие философии в двенадцати книгах // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 102 – 190.
179. Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 290 – 316.
180. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – 670 с.
181. Шпагин П. И. Ирония // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – Т. 3. – С. 179.
182. Эко У. Постмодернизм, ирония и занимательность. Заметки на полях „Имени розы” // Иностранная литература. – 1988. – №10. – С. 101 – 103.
183. Эльконин Б. Д. Психология игры. – М.: Педагогика, 1978. – 304 с.
184. Энгельс Ф. Наступление на Севастополь // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М.: Госполитиздат, 1958. – Т. 10. – С. 502 – 510.
185. Энгельс Ф. Письмо к Марксу, 3 декабря 1851 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М.: Госполитиздат, 1962. – Т. 27. – С. 339 – 342.
186. Энгельс Ф. Письмо к Вере Ивановне Засулич, 23 апреля 1885 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М.: Политиздат, 1964. – Т. 36. – С. 259 – 264.
187. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера // Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение: Пер. с англ. – СПб.: Тимошка, 1997. – С. 253 – 268.

188. Яковлев Е. Г. Эстетическое как совершенное. – М., 1995. – 378 с.
189. Brown R. H. A poetics for sociology: Toward a logic of discovery for the human sciences. – Cambridge, 1977.
190. Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. – Ithaca, 1981. – 296 p.
191. Jameson F. Postmodernism and consumer society. // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture. – Port Townsend, 1984. – P. 111 – 126.
192. Jancke R. Das Wesen der Ironie. – Leipzig, 1926.
193. Jencks Ch. What is postmodernism? – London, 1986. – 123 p.
194. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. – Urbana, 1971. – 297 p.
195. Паси И. Смешното. – София, 1972. – 243 с.
196. Славов И. Иронията в структурата на модернизма. – София, 1979. – 315 с.
197. Van den Heuvel P. Parole, mot, silence: Pour une poetique de renonclation. – Paris, 1986. – 319 p.
198. Veres A. Ironie als Wertstruktur // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, – 1977. – № 19. – S. 365-382.
199. Wittgenstein L. Philosophical investigations. – Oxford, 1967.
200. Wittgenstein L. Vermischte Bemerkungen – Culture and Value. – Oxford, 1980.