

ИРОНИЯ КАК СПОСОБ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ

(От Сократа к романтизму и постмодернизму)

Проблема иронии как эстетического явления стала предметом пристального внимания исследователей в период развития романтизма. Однако и последовавшие за романтизмом художественные направления проявили большой интерес к феномену иронии. Более того, весь период с конца XVIII в. до нашего времени характеризуется все возрастающим интересом к этой проблеме, очевидно связанным с тем, что ирония стала восприниматься как важнейшая составляющая искусства, как основной "фон" и "тон" художественного изображения и выражения. Подтверждением сказанного может стать творчество многих представителей авангарда, модернизма и постмодернизма* – от П.Пикассо, С.Дали, С.Беккета

* Напомним, что постмодернизм является весьма своеобразным и противоречивым культурным процессом, по времени следующим за модернизмом, о чем однозначно свидетельствует приставка "пост". Временем рождения постмодернизма многие исследователи считают 60-е годы XX в. Постмодернизм, как утверждает Б.Бычков, с мнением которого солидаризуется и А.Золкин, – это "ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как игры, т.е. чисто и исключительно эстетический (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в цивилизационно-культурных полях; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания ракурсах прекрасного, возвышенного, трагического, а на маргинальных для классической эстетики, хотя имплицитно всегда присущих эстетическому опыту универсальных игры, иронии, безобразного". (Бычков В.В. Эстетика. М., 2006. С. 454; Золкин А.Л. Эстетика. М., 2008. С. 414).

до Р.Раушенберга, Э.Уорхола, Дж.Кейджа, П.Гринуэя и др.

Примечательно, что уже в 1925 г. известный испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет в своей знаковой для XX века работе "Дегуманизация искусства" утверждал: "Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии"¹. Этот вывод, как известно, был сделан на основе исследования того "нового стиля" искусства, который, ориентируясь на сохранение лишь чисто "художественной материи", по определению самого автора, характеризовался отказом от "человеческих, слишком человеческих элементов". В исследовании речь в основном шла об отказе от провозглашенного еще в Древней Греции принципа мимесиса, требующего от художника адекватного воспроизведения в художественном произведении "живой" действительности. Х.Ортега-и-Гассет оправдывал "выход" за пределы привычного, обыденного мира, осуществленного

Хотя термин постмодернизм впервые был применен немецким философом Рудольфом Пайнцем в книге "Кризис европейской культуры" уже в 1917 г., в эстетике и искусствознании он утвердился благодаря работе Ч.Дженкса "Язык постмодернистской архитектуры" /1977/.

Некоторые исследователи считают постмодернизм новым этапом художественно-эстетической культуры, другие – результатом дальнейшего развития модернизма, его более высокой ступенью. Практика художественного постмодернизма исключает возможность каких-либо однозначных оценок и определений. Так, оценка произведений, характерными качествами которых являются фрагментарность, мозаичность, жанровая неопределенность, рефлексивность, ироничность, эклектичность, цитатность, интертекстуальность, усиление игрового начала и т.д., может быть как восторженно-положительной, так и резко-критической, отрицательной, вплоть до утверждения, что "постмодернизм – это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок". /Кривцун О.А. Эстетика. М., 2003, С.420/

В постмодернизме обычным является ироническое отношение к прошлому, своеобразная его "ироническая ревизия". Никакой художественный канон, норма, стиль, язык и т.д. в постмодернизме не могут быть абсолютизированы, ибо любая художественная норма, любой канон, метод и т.д. в нем считаются самодостаточными и самооценными. Более подробно об "ироническом настроении" и некоторых других характерных особенностях этого феномена будет сказано в ходе дальнейшего изложения.

в художественном творчестве многих направлений авангарда начала XX века, резко противопоставивших свой "стиль" прежде всего "реалистическому стилю" искусства XIX века. Некоторые общие характерные черты нового искусства он увидел, в частности, в отказе от патетики, от "серьезного" отношения к миру, от претензий на спасение человечества. В противоположность "серьезности", в новом искусстве явным стало стремление к акцентированию именно комического характера, который мог быть выражен и в форме "откровенной клоунады", и в виде "едва заметного иронического подмигивания". С помощью активизации игрового начала, усиления своей игровой природы, новое искусство стало рассматривать "себя как фарс", "высмеивать" само себя.

В тенденции усиления игрового начала, сопутствующего комизму "нового вдохновения", испанский философ и эстетик не только не разглядел ничего плохого, но даже предположил, что именно с помощью этой функции оно способно ярче выявить свой "магический дар". Хотя он заметил и то, что предназначение искусства - быть обязательно ироничным - придает последнему некоторое однообразие, что может несколько разочаровать даже самых терпеливых его ценителей, в целом благотворная роль ироничности для него осталась все же неоспоримой. Она проявлялась прежде всего в том, что художник был готов высмеять и самого себя и свое искусство. Ведь именно "в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф"².

Известно, что эстетическая позиция теоретика модернизма Х.Ортеги-и-Гассета стала причиной рождения различных, диаметрально противоположных оценок — от беспощадной критики до абсолютного восторга. Не секрет, что столь крайние оценки не всегда бывают объективными и нередко вызывают подозрения. В таких случаях, как нам кажется, "правда" чаще всего скрывается где-то посередине. Так, во-первых, с одной стороны, вряд ли можно согласиться с провозглашенным в теории "дегуманизации искусства" отказом от антропного принципа, отказом от представления в искусстве "челове-

ческих, слишком человеческих элементов". Во-вторых, нельзя примириться и с восхвалением, а тем более пропагандой абсолютного отказа от адекватного отражения окружающей человека действительности, реального мира, осуществленного в различных направлениях авангарда (модернизма). В-третьих, слишком проблематичным является и признание исключительности этих художественных направлений, якобы достигших высшей ступени художественного развития, признание их особой роли в культуре.

Придерживаясь в данных вопросах критической позиции; мы, следовательно, должны причислить себя к критикам этой теории. Но, с другой стороны, не можем не признать, что, выявив основные тенденции "нового искусства", Х.Ортега-и-Гассет тем самым указал на один из возможных путей дальнейшего развития мирового искусства во всех его видах и проявлениях в течение целого столетия — всего XX века. На этом пути искусству предписывалось быть непременно ироничным. И в этом он оказался прав. Ирония действительно стала "знаменем" искусства XX века, одним из наиболее характерных его черт.

Подавляющее большинство рождающихся и быстро сменяющих друг друга художественных направлений XX века и не пыталось отказаться от тенденции быть ироничным, резко свернуть с намеченного пути. Напротив, сами творцы "нового искусства" (сознательно или бессознательно) перестали воспринимать искусство как нечто в истинном смысле "серьезное", а тем более как явление "священное", как нечто, способное вызвать восторг, благоговение, преклонение. Для них искусство превратилось в некую особую игру, с помощью которой любые, волнующие человека серьезные жизненные проблемы, (возможно, что все сущее в целом) могут и должны быть представлены в ироническом ключе, восприняты с иронической точки зрения. "Очутившись" в пространстве художественного произведения, они должны вызвать насмешку, улыбку, смех. Короче говоря, в искусстве XX века не только "желанной", но как бы и обязательной становилась тенденция развивать в себе "ироническое измерение", быть непременно

ироничным. Как пишет В.В. Бычков, "одним из глобальных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем реальности, к человеку и даже самой художественной креативности и к своему художественному Я стал в авангарде, а затем и во всем "актуальном" искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) *иронизм*. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито разъедающей *иронией*"³.

Итак, иронический настрой искусства, проявляющийся и реализуемый в основном с помощью активизации его игрового начала или игровой природы, нужно признать одной из важнейших тенденций современного художественного творчества, а возможно, и его атрибутивным качеством. Это качество проявляется все ярче, становится более явным, неприкрытым. Несомненным подтверждением этого является деятельность современных творцов искусства, в особенности, так называемая *art-практика* представителей постмодернизма, по большому счету ставшая результатом предшествовавшего художественного процесса во всей его сложности, нестандартности, противоречивости и непредсказуемости. Создается впечатление, что постмодернисты - художники, музыканты, поэты, деятели всех других видов искусства - как бы специально настроившись на "веселый" лад, поставили перед собой цель - высмеивать "все и вся", не делая исключения даже для своей собственной деятельности, иронично представлять и сам процесс творчества и его результат - "произведение искусства" (в новой, постмодернистской терминологии - артефакт, а постструктуралистской - текст).

В атмосфере "всеобщего веселья" многие произведения как модернистов, так и классических авторов в основных своих чертах переосмысливались и представлялись в ироническом ключе. Иронический настрой буквально пронизывал и поглощал их. Как было отмечено, осуществлялась своеобразная "ироническая ревизия" всей предшествующей художественной культуры. Достаточно обратиться к творчеству итальян-

янского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене, к его экспериментам в сфере так называемого миноритарного театра, чтобы понять, что ироническое прочтение классики может привести к неожиданным и одновременно не лишенным интереса результатам. Так, очевидно, что только в случае иронического прочтения текста какого-либо произведения классического автора и интерпретации этого текста в ироническом плане становится возможной практика "вычитания" главного действующего героя из спектакля, разрушение устоявшегося классического образа персонажа, выведение на первый план какого-либо второстепенного персонажа и т.д. (Заметим, что К.Бене часто обращается к пьесам Шекспира). Ироническая позиция может способствовать и разрушению стереотипов восприятия образа персонажа и даже вести к изменению жанра произведения, к примеру, преобразовать трагедию в комедию и с легкостью осуществить обратный процесс.

Что касается иронического переосмысления многих модернистских творений, то об этом свидетельствует, например, утверждение теоретика постмодернизма, известного итальянского семиотика, эстетика и талантливого писателя Умберто Эко. Ответом постмодернизма модернизму он считает именно "ироничное" переосмысление последнего. Подобный подход к художественному материалу, по его мнению, вполне оправдан, ибо ирония представляет собой особую, "метаязыковую игру". Он пишет: "Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности. ...Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный" ⁴.

Конечно, в тенденции стать непременно ироничным нередко угадывается некоторая надуманность, искусственность, что мо-

жет стать и нередко становится предметом серьезной критики. Но в то же время нельзя не признать, что многие произведения, созданные в ироническом ключе, действительно привлекают и зрителей и критиков, вызывают у них большой интерес.

Напомним, что столь характерная для искусства всего XX столетия проблема иронического освоения действительности, не является особой приметой только современной эпохи. Ее корни можно обнаружить уже в античности. Ведь не случайно, что слово "eironeia" имеет греческое происхождение. Буквально это слово переводится как "притворство". На самом же деле его смысл значительно глубже: иронией называют тонкую, скрытую насмешку, чаще всего возникающую в результате несоответствия, нередко явного контраста, обнаруживающегося между видимым и скрытым смыслом сказанного. Именно такой способ мышления, когда за видимым положительным смыслом или похвалой скрывается осуждение и отрицание этой видимости, был одним из характерных приемов античной риторики. Заметим, что в риторике — это был сознательный прием, результат рефлексии сознания, заключающийся в том, что выступающие ораторы специально называли вещи противоположными именами, делая вид, что не заметили этой подмены смыслов.

На наш взгляд, благодаря этим же качествам ирония проникла и в сферу художественного творчества, став важнейшим способом самовыражения и освоения действительности в искусстве, независимо от того, проявлялась ли она в произведениях в явной или в скрытой форме. Другой вопрос, что абсолютизация роли и значения иронии и понимание того, что ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение, становится возможным значительно позже, только в конце XVIII — начале XIX вв.

К этому вопросу мы обратимся ниже, в связи с необходимостью более подробного представления концепции романтической иронии, а также, рожденного в Античной Греции такого уникального явления, как ирония Сократа. Сейчас же обратим внимание на то, что художественная "ипостась" иронии, т.е. возможность ее существования и наиболее яркого проявления

в художественно-образной форме, активизация этой тенденции в XX веке и ее развитие по "восходящей линии", подготовили благодатную почву для осмысления и представления иронии в качестве эстетической категории. Речь идет о концепции румынского эстетика И.Паси, который, рассматривая иронию как эстетическую категорию, обращает особое внимание на игровой характер иронии, а также на то, что в своем отношении к чему-либо или к кому-либо, иронизирующий, как правило, свободен и бескорыстен. Не секрет, что все три качества, выделенные И Паси, — "игривость", бескорыстность и свобода являются неизменными и наиболее специфическими проявлениями эстетического субъекта. Для И.Паси ирония "духовно-эстетическая форма смешного", которая в то же время является "проявлением субъективно-конструирующей способности сознания", некий "взрыв субъективности". Однако интерес заключается в том, что эта субъективность, также как и свобода, в иронии не могут стать абсолютными, так как благодаря активизации механизма игры, субъективность начинает претендовать на объективность, а свобода ограничивается с помощью разума, который в большей или меньшей степени контролирует процесс "иронизирования". Ведь по мнению И Паси, "дистанция между "я" и "ты", между иронизирующим и объектом иронии почти всегда интеллектуальна и серьезна"⁵.

Особый интерес вызывает утверждение И Паси о том, что ирония расцветает в случае возникновения социально-духовной дистанции "между индивидом и обществом", что "ирония — это самозащита индивидуальности, которая с ее помощью "обороняется от обезличивающей стихии целого". По его мнению, все эпохи расцвета иронии свидетельствуют о такой критической дистанции между индивидом и социумом. Так было и во времена Сократа, и в период расцвета ранней немецкой романтики, так и в современном обществе. Однако одной лишь дистанции еще не достаточно. Важно, чтобы эта дистанция способствовала осознанию интеллектуального превосходства индивида над обществом, находящимся "еще во власти умирающих и отживающих принципов, которые ироническая личность желает превзойти, преодолеть или просто обойти. С помощью иронии

Сократ превосходит погибающую, но все еще могучую старополисную мораль; с помощью иронии немецкие романтики преодолевают инерцию "всесильного Разума" и основанного на нем раннебуржуазного общества; с помощью иронии многие современные авторы обходят прозу буржуазных будней"⁶.

Попытка И. Паси придать иронии статус эстетической категории, а также идеи многих других мыслителей, которые, исходя из формата статьи мы, к сожалению, не сможем представить во всем объеме, сыграли свою роль, способствуя тому, что в новых учебниках эстетики проблеме иронии стали уделять большее внимание. Более того, в одном из них, а именно в учебнике В.Бычкова /Бычков В.В. Эстетика. М., 2006/, ирония была представлена в разделе, посвященном эстетическим категориям, имеющим конфликтный характер, т.е. она была рассмотрена не в качестве проявления комического, а наряду и практически наравне с трагическим и комическим.

Оставляя проблему определения статуса понятия ирония для другой статьи, вернемся к рассмотрению интересующего нас процесса активизации в искусстве иронического настроения, тем более, что свои выводы и сам И.Паси обосновывает с помощью обращения в основном к теоретическим положениям Сократа, Фр.Шлегеля, Г.Гегеля, С.Кьеркегора, т.е. именно тех мыслителей, теоретические взгляды которых привлекли и наше внимание.

Как уже отмечалось, именно в конце XVIII – начале XIX вв. возникает особый интерес к иронии, которая рассматривается как универсальный принцип мышления и необходимое качество подлинного искусства, без которого последнее не может достичь совершенства. Именно в это время раздаются громкие голоса в защиту иронии, ведущие к утверждению, что "ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение", что "искусство достигает цели с тем большим совершенством, чем более слиты в нем ирония и вдохновение", что «ирония - не случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства», что ирония "самое совершенное создание художественного разума"⁷ и т.д. Эти слова принадлежат известному немецкому философу

К.В.Ф.Зольгеру, который обнаруживает необходимое единство иронии и вдохновения и в древней поэзии (прежде всего в произведениях Софокла), и в новой поэзии (в творчестве Шекспира). К нему и его мыслям, кстати говоря, был весьма благосклонен даже великий диалектик и гениальный создатель системы абсолютного идеализма Г.Гегель, несмотря на то, что К.В.Ф.Зольгер был очень близок к романтикам, которых, как известно, Гегель недолюбливал.

"Мастером иронии" считает Шекспира и известный датский философ Серен Кьеркегор. Более того, по его мнению, ирония находит свое выражение и в творчестве И.В.Гете, и в творчестве других гениальных поэтов. В докторской диссертации, посвященной проблеме иронии, С. Кьеркегор утверждает, что "чем больше иронии, тем свободнее и вдохновеннее поэт парит над своим творением. Ирония не присутствует в каком-то отдельном месте произведения, оно все проникнуто ею ...Ирония освобождает одновременно и поэта, и его творение, но чтобы это произошло, поэт сам должен быть властелином иронии"¹. Эти слова свидетельствуют о том, что он также рассматривает феномен иронии как необходимое и обязательное условие любого истинного произведения искусства.

Особое внимание следует обратить на то, что, воспринятая и рассматриваемая как универсальное и необходимое качество творческого процесса, ведущее к созданию подлинно ценного, совершенного художественного произведения, ирония нашла особенно благодатную почву и пышно расцвела в художественном творчестве почти всех романтиков, в частности, Новалиса, Л.Тика, Гофмана, Брентано и др. Интерес романтиков к недосказанности смыслов, к выявлению противоречий между вымыслом и реальностью, между должным и сущим, попытка уйти от реальности в мир фантазии и сказки, активизация интуиции и т.д., стали прочной основой для обращения к иронии.

Однако в контексте данной статьи первостепенный интерес для нас представляет не художественное наследие романтиков, а прежде всего их теоретическая позиция. Конечно, связи между художественной практикой романтизма и ее философско-эстетическими истоками достаточно сложны и не всегда

очевидны. Но то, что эти истоки являются без сомнения философскими, что теоретики романтизма рассмотрели иронию с философской точки зрения, сумели придать ей достаточно серьезный философский смысл, признается всеми исследователями романтизма.

Речь идет прежде всего о философско-эстетической позиции Фр.Шлегеля, разработавшего и представившего творческую программу "романтической школы". Бесспорно, что в своих известных "Критических фрагментах", "Фрагментах", в рецензиях "О Лессинге", "О Мейстере" Гете и некоторых других работах он представил теорию иронии именно с философской точки зрения, обогатил, насытил ее подлинно философским духом и содержанием.

Прочный философский фундамент теории иронии становится еще более очевидным в исследованиях К.В.Ф.Зольгера. В работах "Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве" и в "Лекциях по эстетике", К.В.Ф.Зольгер выявляет и акцентирует диалектическую природу иронии, в некотором смысле представляя ее в духе принципа "отрицания отрицания" Г.Гегеля. Так, он считает, что ирония "двойственна в себе самой — она уничтожает то, чему сама же дала видимость жизни", или же, что "в иронии разум и двойственное, само себя созидующее и ограничивающее созерцание сливаются в одно".

На наш взгляд, именно философский "фундамент", философская основа стала причиной "долголетней работоспособности", эффективности этой теории, которую, конечно, с некоторыми оговорками можно считать и основным теоретическим источником, вдохновляющим многих художников и лежащим в основе своеобразного иронического осмысления действительности, присущего современному искусству в целом, но наиболее ярко отразившегося в художественной практике постмодернизма.

Говоря о философской основе романтической иронии, мы имеем в виду прежде всего общепризнанное и бесспорное обращение романтиков к философии И.Фихте, что само по себе уже очень важно и ценно, а также огромный интерес, проявленный ими по отношению к иронии Сократа.

Действительно, по мнению практически всех исследователей романтической иронии, основным источником этой теории в первую очередь явился субъективный идеализм И.Г.Фихте с его понятием активного, деятельного "Я". При этом, с одной стороны, это абстрактное и формальное абсолютное "Я", являющееся источником всего существующего и способное его же и уничтожить, а с другой стороны, это некое эмпирическое, индивидуальное "Я", стремящееся к самоосуществлению, пытающееся жить и создавать свою жизнь как художник. У романтиков, как известно, акцент был поставлен не на абсолютном, бесконечном (метафизическом) "Я", а на конкретном, эмпирическом "Я", которое, однако, явно претендовало на гениальность и божественность. Это означает, что философская позиция И.Фихте в романтизме претерпела определенные изменения и по существу была воспринята и представлена преимущественно с одной стороны, а именно, с художественной точки зрения, с точки зрения творческого "Я" гениального создателя произведения искусства. Отвергая такие философские направления, как идеализм, скептицизм, материализм, эмпиризм, эдemonизм, фатализм, Фр.Шлегель считает, что на долю поэта выпадает творческая философия, "исходящая из свободы и веры в нее и затем показывающая, что человеческий дух запечатлевает на всем свои законы и что мир есть произведение его искусства"¹⁰.

Художественное творчество приобрело для романтиков исключительное значение, так как стало проявлением способности гениальной личности не столько отражать существующую реальность, которая воспринималась как оболочка, как видимость и в конечном счете как ничто, сколько созидать новый мир, подчиненный лишь воле и фантазии творца. В понимании романтиков основной функцией искусства (особенно поэзии и музыки) было создание "романтизированного", "идеализированного", "опoэтизированного" мира, который, как правило, в значительной степени отличаясь от реально существующего, способствовал возвышению человека над самим собой. Эта была особая способность "поэтически творить" мир, присущая лишь неповторимой, уникальной, гениальной личности.

Другим источником этой теории нужно признать метод иронии Сократа, ибо, не вызывает сомнения, что Фр.Шлегель очень внимательно отнесся к особому методу иронического мышления, присущему этому гениальному древнегреческому философу и не только весьма серьезно исследовал его, но и способствовал развитию последнего. Однако, как известно, "с легкой руки" Г.Гегеля, испытывающего личную неприязнь к романтикам и особенно к самому Фр.Шлегелю, влияние сократовской иронии на теорию иронии романтиков не считалось столь же бесспорным, как влияние философии И.Г.Фихте. Как наиболее последовательный противник теории романтической иронии, Г.Гегель в некоторых своих работах — в "Лекциях по истории философии", в "Эстетике", в "Феноменологии духа", в "Философии права", — критикует эту теорию прежде всего за субъективизм, который, по его мнению, заимствован из философии И.Г.Фихте и по существу не имеет ничего общего с методом иронии Сократа. Гегель пишет: "Родоначальником той иронии, относительно которой уверяют, что она является "глубочайшей внутренней жизнью", ошибочно выставляют Сократа и Платона ...", а то время, как романтики, по мнению Гегеля, из сократовской иронии хотели сделать "нечто совершенно другое, расширив ее до размеров всеобщего принципа: она якобы представляет собою наивысшее отношение, наивысшую позицию духа, и ее выставляли как нечто наиболее божественное"¹¹.

Считая мнение выдающегося философа слишком категоричным и потому не таким уж и бесспорным, мы предполагаем, что собственно философское понимание иронии, которого Сократ достигает притворяясь незнающим, вовсе не исключает возможности применения этого метода и романтиками, а значит, интерпретации и представления феномена иронии в эстетическом контексте, его рассмотрения с эстетической точки зрения.

На наш взгляд, именно критическая позиция Г.Гегеля, отрицающая какую-либо преемственность между романтической и сократовской ирониями и обнаруживающая их схожесть в одном лишь названии, стала основой для распространения в научных кругах точки зрения, согласно которой, романтики, опираясь на

некоторые положения философии И.Г.Фихте, исказили подлинную сущность сократовской иронии и представили последнюю в совершенно непристало ей романтическом свете. Из этого следовал вывод, что в сократовской иронии не следует искать каких-либо качеств, присущих романтической иронии.

Признавая право Г.Гегеля выступать с резкой критикой романтической иронии и отрицательно оценивать такие ее проявления, как отношение к жизни как к видимости, несерьезность и т.д., утверждать, что, "если основным тоном художественного изображения делают иронию, то этим самое нехудожественное принимают за истинный принцип художественного произведения. Тогда начинают изображать фигуры отчасти плоские, отчасти бессодержательные и бесхребетные, поскольку субстанциональное оказывается в них чем-то ничтожным ...", что "такие изображения не могут вызвать подлинного интереса", с удовлетворением отмечать, что "публике не нравится эта банальность, эта нелепость и бесхарактерность"¹², мы в то же время не можем согласиться с этой критикой, так как считаем ее несколько предвзятой. На наш взгляд, произведения, созданные "особой индивидуальностью иронического субъекта" (Гегель), как раз наоборот, вызывали и продолжают вызывать большой интерес у публики и нравиться ей, а в наше время, быть может, даже в большей степени, чем ранее. Однако в данном случае нас интересует не столько оценка, данная Г.Гегелем творчеству романтиков, сколько высказанное им мнение об искажении смысла сократовской иронии Фр.Шлегелем.

Попытаемся разобраться в этой проблеме, обращаясь не только к мнению Г.Гегеля, но прежде всего к мыслям самого Фр.Шлегеля, к его пониманию некоторых важных понятий древнегреческого философа. Очевидно, что он очень высоко оценивает сократовскую иронию, характеризуя ее как "единственное вполне произвольное и вместе с тем обдуманное притворство (*Verstellung*). ... В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная фи-

лософия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима". Это постоянное самопародирование, "когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой"¹³.

На наш взгляд, в приведенном отрывке при всем желании не удастся обнаружить какого-либо искажения сущности сократовской иронии. В последней на самом деле все является шуткой и одновременно представляется серьезным, все обусловлено и в то же время безусловно. Благодаря ей становится возможным самосовершенствование человека, ведущее к преодолению его ограниченности и односторонности, способствующее его реальному возвышению над самим собой.

Известно, что секрет сократовской иронии и современники Сократа и более поздние исследователи его философского метода видели в основном в том противоречии, которое возникало между видимостью и реальностью (к примеру, видимостью незнания, отраженной в известном высказывании: "Я знаю, что ничего не знаю" и действительным обладанием полным знанием; видимостью самоунижения и одновременно реальным, сущностным сознанием своей значимости).

Противоречие выступало на поверхность, становилось очевидным и тогда, когда сравнивали неказистую внешность Сократа, подобную силенам и сатирам (в частности, самому мудрому из силенов - силену Марсию) и истинно прекрасный его внутренний, духовный мир, раскрывающийся в божественных речах, позволяющих достичь высшего благородства. В частности, в диалоге Платона "Пир" мы сталкиваемся с этим противопоставлением внешнего внутреннему¹⁴. Возникающее противоречие между кажущимся (видимым) и реальным (действительным), внешним и внутренним является основным движущим механизмом сократовской иронии. Однако той же точки зрения

придерживается и Фр.Шлегель. Он также считает противоречие важнейшим источником иронии. Более того, саму иронию он воспринимает как форму противоречия. "Ирония - форма парадоксального. Парадоксально все хорошее и великое одновременно"¹⁵, - отмечает Фр.Шлегель. Очевидно, что для него ироническое мышление основано на логическом противоречии. Это по существу есть неразрешимое противоречие, рождающееся, как было уже отмечено, между безусловным и обусловленным, между невозможностью реализовать эту необходимость и требованием высказаться исчерпывающим образом.

Ироническое Фр.Шлегель противопоставляет рассудочному, ибо последнее не приемлет каких-либо противоречий, для него характерно их абсолютное отсутствие. Между тем, важнейшую роль и значение иронического Фр.Шлегель видит именно в том, что оно может преодолеть односторонность и неподвижность рассудка, способствовать утверждению его противоречивости. Противоречивость он иначе определяет как "химический" характер, понимая под ним, с одной стороны, разложение процесса на противоположности, а с другой стороны, их объединение в единое целое. Это состояние вечного движения, нестабильности, противостояния, противоборства двух противоположных сил. Иначе говоря, единственно возможный вывод, к которому можно прийти, исходя из вышеизложенного - это убежденность, что немецкий романтик, подобно Сократу, воспринимает противоречие в качестве необходимого компонента иронии.

Прекрасно знавший и любивший античную философию Фр.Шлегель, развивая новый вариант теории иронии, на наш взгляд, не мог проигнорировать уже существующий, готовый образец или же исказить его, так как, во-первых, он очень высоко ценил Сократа, как философа, а во-вторых, саму иронию воспринимал как особого рода философию. Напротив, мы считаем, что он настолько глубоко вник в этот метод, что ему удалось гениально уловить и развить некоторые, лишь намеченные Сократом идеи, значение которых для дальнейшего становления художественного творчества трудно переоценить. Эти идеи были развиты с позиций творческой личности

и в развернутой и обогащенной форме представлены именно при разработке теории романтической иронии, тем самым, фактически, являясь самым прямым и наилучшим ответом на нередко возникающий вопрос о правомерности отнесения сократовской иронии к явлениям эстетического порядка. Данный процесс, заслуживающий самого пристального внимания, и будет представлен в ходе дальнейшего изложения.

Так, влияние философских взглядов Сократа на Фр.Шлегеля можно обнаружить в признании такой особой способности художника, как универсальность. Лишь однажды, все в том же диалоге Платона "Пир", Сократ выражает мысль о том, что настоящий художник должен быть способен настолько глубоко осмыслить жизнь, чтобы смочь одинаково выразительно показать как трагические, так и комические ее стороны. Сократ вынуждает собеседников прийти к заключению, что "один и тот же человек должен уметь сочинять и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим"¹⁶. Однако этого утверждения оказалось вполне достаточно, чтобы Фр.Шлегель развернул, по-новому раскрыл и углубил данную идею. Конечно, у него признание универсальности принимает значительно более категорический характер, так как он считает, что "подлинно свободный и образованный человек должен бы по желанию уметь настраиваться на философский или филологический лад, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный, совершенно произвольно, подобно тому как настраиваются инструменты — в любое время и на любой тон"¹⁷. Однако сущность вопроса от этого нисколько не меняется. Универсальность провозглашается важнейшей и необходимой способностью свободного человека, человека - творца.

Далее, нельзя не обратить внимания еще на один аспект, присущий методу философствования Сократа, но по духу близкий и романтикам. Речь идет о знаменитом вопросно-ответном методе совместного поиска истины, т.е. по существу о форме диалога.

Приписывая Сократу авторство философского диалога, мы не стремимся утаить тот факт, что, видимо, потому, что Сок-

рат никогда и ничего не писал, форма диалога впервые была реально представлена его гениальным учеником Платоном*. Однако данное обстоятельство не может как-то повлиять на ту истину, что именно Сократ избрал живую дискуссию, протекающую в атмосфере бесконечной постановки все новых и новых вопросов и столкновения различных точек зрения в качестве наиболее удачной формы для изложения философских идей, для мудрствования в целом.

Метод диалога весьма импонировал Фр.Шлегелю, ибо был им воспринят как нечто адекватное отказу от какой-либо систематичности в философствовании. Именно диалогичность, как метод философствования, по его мнению, во многом способствовала становлению иронического мышления. Однако в его концепции она предстала как фрагментарность, точнее говоря, была осмыслена и преобразована во фрагментарность. Фрагментарность стала основным принципом представления романтических идей. Ведь "диалог — это цепь или венок фрагментов"¹⁸, — отмечает Фр.Шлегель. Многие произведения лишь кажутся связанными, являющимися чем-то единым. На самом деле в них не больше единства, чем в пестром "скопище фантазий", сохраняющих "свободное и равноправное существование". Некоторые произведения, в связанности которых никто не сомневается, являются "лишь фрагментом или множеством таковых, массой, наброском"¹⁹. Лишь присущее человеку сильное влечение к единству как таковому заставляет авторов создавать видимость цельности, которая вводит в заблуждение даже знатоков искусства.

Итак, мы выделили две, присущие сократовской иронии черты, которые были восприняты Фр.Шлегелем и преобразованы и развиты в романтическом ключе в его теории иронии — это универсальность и фрагментарность.

Примечательно, что идеи фрагментарности и универсальности обнаруживаются и в философии И.Г.Фихте. Не исклю-

* Напомним, что все произведения Платона, за исключением "Апологии Сократа", написаны в форме диалога. Во всех этих диалогах Сократ является главным действующим лицом, на которого возложена миссия вести беседу, спор.

чено, что именно это обстоятельство и определило особый интерес к ней со стороны романтиков.

Из заимствованных Фр.Шлегелем у И.Г.Фихте некоторых философских понятий, следует особо выделить такие сложные и абстрактные понятия, как безусловное и обусловленное. Во многом благодаря последним, самому понятию "ирония" удастся придать философское содержание. Так, Фр.Шлегель пишет: "Философия — это подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой. Ибо везде, где в устных или письменных беседах философствуют не вполне систематически, следует поощрять иронию", т.е. "настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью ..."²⁰. Из сказанного следует, что для Фр.Шлегеля ирония является своеобразным и необходимым методом такой философии, которая потеряла свой систематический характер. Это означает, что как сократовский, так и фихтевский метод философствования утверждают его во мнении, что, приобретая ироническое измерение, философия становится фрагментарной, несистематической.

Формирование фрагментарного мировоззрения — есть наиболее адекватное отражение, как правило, всегда противоречивой социальной действительности. Не случайно поэтому, что "многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала"²¹. Подобного рода фрагментарное, несистематическое мышление, которому присуще ироническое измерение, способно не только сохранять и укреплять в себе критический дух по отношению к действительности, но одновременно и возвышаться над ней. Это означает, что ироническое измерение характерно для такого типа мировосприятия, которое наряду с признанием и акцентированием существующих противоречий, заключает в себе возможность их разрешения, в результате возвышения над ними. Одним словом, из концепции Фр.Шлегеля следует, что иронии присуща универсальность. Последняя проявляется прежде всего в том, что ни одна сфера духовной деятельности человека, получившая объективное

существование, будь то философия, этика, эстетика, поэзия, филология - не может обойтись без нее. Однако не в меньшей мере ирония является и специфической формой выражения субъективного сознания. Иначе говоря, ирония является важнейшим качеством как объективного, так и субъективного духа, следовательно, ее универсальная сущность получает возможность для свободного развертывания.

Из рассуждений Фр.Шлегеля становится очевидным, что подлинно творческий дух должен быть непременно ироническим, ибо только в этом случае можно избежать и исключить всякую односторонность. Для творческого духа не может быть обязательным какой-либо один (единственный) подход, какая-либо одна позиция. Реализуя в своем творении какой-либо определенный подход, творец одновременно отрицает его, оставаясь свободным при осуществлении нового подхода, появлении нового взгляда. В этом смысле творческая деятельность духа никогда не может быть признана окончательной, нашедшей завершение в каком-либо определенном творении. Каждое творение — лишь одна из сторон универсальной жизнедеятельности духа, заключающей в себе всю вселенную, весь мир.

Таким образом, ирония — это форма отрицания всего конечного, завершенного, ограниченного, исчерпывающего. Это то радостное состояние духа, которое делает возможным сочетание серьезности и шутки, возвышенного и обыденного, конечного и бесконечного, безусловного и обусловленного. Это то свободное состояние духа, которое отдает предпочтение вечно становящемуся, незавершенному, бесконечному, в противоположность уже ставшему, завершенному, конечному. Безгранично свободный дух, находясь в состоянии веселой и одновременно возвышенной, серьезной игры, отрицает возможность окончательного завершения этой живой динамики "бесконечного", получающей наиболее непосредственное и яркое отражение в процессе художественного творчества. Для иронизирующего нет ничего невозможного. Он властен даже над прошлым, с которым может свободно поиграть. У него огромное количество масок, за которыми он прячет свое истинное лицо. Другой вопрос, что имея огромное количество

возможностей, сложно сделать правильный выбор. Для иронизирующей эстетической позиции - художественный взгляд на мир - всегда выше любых других. Мир, который создает иронист, является миром возможностей и условностей. Как отмечает С.Кьеркегор, "Он растворяется в настроении, вся его жизнь - смена настроений. Он то бог, то песчинка"²².

Столь подробное представление теории романтической иронии преследовало определенную цель: показать, что принципы и методы создания художественных произведений, которые получили развитие во второй половине XX века (особенно в художественной практике постмодернизма), возникли не на пустом месте, что они были подготовлены всем предшествующим развитием искусства. "Секрет" создания этих произведений или же "текстов", как нам кажется, может быть раскрыт с помощью обращения к представленным выше некоторым положениям и тенденциям теории романтизма, среди которых одним из основных, как очевидно, является стремление к ироническому осмыслению действительности. Последнее, получив философский фундамент и став философским по духу, во многом определило и специфику некоторых других художественных принципов романтиков, которые также весьма созвучны постмодернистским и к которым, по мере необходимости, мы будем обращаться в ходе дальнейшего изложения.

Таким образом, можно провести определенные параллели, найти точки соприкосновения и даже прямые аналогии между теоретическими взглядами романтиков и постмодернистов. А если принять во внимание то, что романтики, считая все античное единственно великим и гениальным, сами, в свою очередь, гениально предугадали подлинный смысл идей Сократа и развили их, дав им новое дыхание, то можно предположить, что искусство второй половины XX в. вернулось на тот путь развития, который был проложен еще в античности. Об этом свидетельствует возврат к фигуративности в живописи, сюжетности в литературе, мелодичности в музыке и т.д., осуществленный в таких направлениях, как поп-арт, гиперреализм, фотореализм, хеппенинг, перформанс и др. Конечно, время всегда вносит свои коррективы в любой процесс. Худо-

жественный процесс в этом смысле не является исключением, ибо, очевидно, что в нем постоянно происходят более или менее ощутимые по интенсивности изменения. Однако, даже претерпевая значительные изменения, он по содержанию остается все тем же самым, а именно, художественным процессом, а потому, можно предположить, что, при переходе из одной эпохи в другую в нем всегда должна обнаруживаться некая неизменная сущность. Именно в качестве одного из основных проявлений этой сущности мы и рассматриваем феномен иронии. Иначе невозможно объяснить иронический дух и настрой современного искусства, а тем более, звучание в одной и той же тональности с уже представленными теоретическими положениями, философско-эстетических суждений и идейных устремлений некоторых художников XX столетия. К примеру, один из выдающихся писателей XX в. Томас Манн, размышляя о природе романа, обращается и к проблеме иронии, подчеркивая ее объективный характер. Объективность для него — это и дух эпического искусства, и дух иронии. В искусстве для Т.Манна важен радостный, ясный взгляд, охватывающий целое, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности. Этот взгляд является отражением "иронической объективности эпоса", отражением "аполлонийского" духа искусства. Но вместе с этим он утверждает и то, что ирония является "содержанием и смыслом самого искусства — всеприятием и, уже в силу этого, всеотрицанием"²³. А эти слова можно свободно приписать и Фр.Шлегелю, и К.В.Зольгеру.

На наш взгляд, признавая преимущественно объективный характер иронии, Т.Манн не исключал и право субъективного ее понимания и даже отталкивался от него.

Сказанное вынуждает вновь обратиться к мыслям Фр.Шлегеля и напомнить, что в начальный период своего творческого становления он придерживался объективно-идеалистической и даже пантеистической позиции, что нашло непосредственное отражение в некоторых его исследованиях (особенно в его известной работе "Об изучении греческой поэзии"). Так что абсолютизация его субъективистской позиции не так уж и безупречна.

“Объективистско-пантеистическое” прошлое мыслителя, зафиксированное в глубинах сознания, нередко “прорывалось” на поверхность и отражалось в его высказываниях. Поэтому мы считаем, что абсолютизировать субъективизм мышления Фр.Шлегеля — означает упускать из виду некоторые важнейшие его элементы, в частности, некоторые, пусть незначительные, проявления объективного, всеобще-духовного содержания. Так, наделяя иронического субъекта стремлением к абсолютной свободе, он в то же время ограничивает ее, указывая на существование таких ее качеств, как “закономерность” и “безусловная необходимость”. Более того, с закономерностью и необходимостью он связывает способность “самоограничения”. Призывая каждого человека и особенно творческую личность к самоограничению, он утверждает, что “самоограничение” — “это альфа и омега, высшее и самое необходимое. Самое необходимое, ибо везде, где человек не ограничивает себя, там его ограничивает мир, превращая его в раба. Высшее, ибо можно ограничить себя в тех точках и с той стороны, где обладаешь бесконечной силой, самосозиданием и самоуничтожением”²⁴. И хотя цитируемый фрагмент завершается предупреждением, что “не следует слишком спешить с самоограничением, сначала надо дать место самосозиданию, вымыслу и вдохновению, пока они не завершатся” или же, что “не следует заходить слишком далеко в самоограничении”²⁵, по нашему мнению, вопрос об абсолютной или безусловной свободе иронического субъекта утрачивает свою кажущуюся категоричность. Получается, что необходимость самоограничения в процессе творчества, т.е. ограничения субъективности и признание объективности, практически является обязательным условием создания художественных произведений, а отказ от самоограничения, наоборот, означает отказ от подлинного творчества. Из этого можно заключить, что позиция абсолютно свободного субъекта, произвольно созидającego не только себя, но и окружающий мир, не так уж и абсолютна. Ведь подчеркивая важность бесконечного процесса самосозидания и самоуничтожения, Фр.Шлегель тем самым, с одной стороны, ориентирует читателя на субъективное восприятие

иронии, а с другой стороны, указывает на постоянство движения, т.е. подчеркивает объективность процесса становления. С помощью иронии он пытается осуществить движение к синтезу, к объединению этих самых противоположностей. И хотя для Фр.Шлегеля подобный синтез не является действительной формой разрешения иронической противоречивости, ибо последние продолжает существовать, постоянно возобновляясь и даже углубляясь, несомненно, что это в определенной мере объективный процесс, который невозможно остановить.

Получается, что лишь диалектическое сочетание "свободы" и "несвободы", т.е. субъективного и объективного в процессе творчества может привести к созданию великих произведений искусства. Отсюда следует вывод, что нельзя однозначно отрицать существование определенного объективного содержания в теории романтической иронии.

Можно предположить, что многими мыслителями ирония воспринималась как своеобразный "спасательный круг", позволяющий художнику, тонущему в атмосфере духовной нестабильности, культурного хаоса - удержаться на поверхности, т.е. возвыситься и над обиденным существованием, и над своим произведением. А так как нестабильность и особенно духовно-культурный хаос являются своеобразной приметой XX века, то, очевидно, что именно в это время значение иронического осмысления действительности стало возрастать, способствуя активному применению метода иронического отражения действительности в искусстве.

Так, в искусстве постмодернизма мы сталкиваемся с потребностью иронического осмысления действительности, воспринимаемой практически уже как необходимость. Постмодернисты уверены, что создание нового искусства невозможно без иронии. Ведь, как утверждает один из персонажей романа Х.Кортасара "Игра в классики", профессор Морелли, работающий над созданием нового романа, важен метод, а именно "ирония, постоянный критический взгляд на себя, инконгруэнтность, воображение, никому не подчиненное ..."²⁶.

Известно, что механизмом, способствующим формированию иронического восприятия действительности в постмо-

дернизме является игра - игра смыслами, методами, стилями, канонами, принципами и т.д.. Именно игра исключает какой-либо диктат и открывает простор для подлинной творческой свободы, способствуя рождению чувства бескорыстного наслаждения от возникшего иронического эффекта. Во многом с помощью иронии "сочетая несочетаемое", наделенный творческой свободой художник-постмодернист также, как и художник-романтик, нацеливается на создание нового мира. Ведь "работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия"²⁷ - утверждает У.Эко. Однако главная интрига и интерес заключается в том, что для создания этого нового мира в постмодернизме используются "старые" средства (художественные формы, изобразительно-выразительные средства, различные наработанные схемы и т.д.), которые, чтобы зазвучать по-новому, проходят через горнило иронического их понимания. Именно ироническое осмысление прошлого вносит свежую струю в процесс творчества. Ироническое, а иногда и пародийное соединение различных элементов позволяет не только нейтрализовать прежние смысловые связи и ассоциации, но и вводит их в систему новых семантических связей. Традиционные эстетические ценности, нормы, каноны и т.д. подвергаются ироническому переосмыслению, что создает почву для более свободной их интерпретации.

Особый интерес вызывает оптимистический настрой искусства постмодернизма, во многом ставший возможным также благодаря иронии. Так, с иронией воспринимается отчужденность субъекта от мира и даже такие качества современной действительности, как хаотичность, бессмысленность и абсурдность. Ведь с этой действительностью, с этим миром можно поиграть и над ним можно посмеяться. Заодно, можно посмеяться и над самим собой, и над своим произведением. И вновь мы сталкиваемся с возникающим противоречием между видимостью и действительностью, внешним и внутренним, обыденным и необычным, о чем неоднократно говорили теоретики романтизма. К примеру, несомненно, что игрой и юмором пронизаны все произведения известного аргентинского

писателя Хулио Кортасара. Но по признанию самого автора, его произведения скорее трагичны или драматичны. Они касаются "ночи больше, чем дня", потому что — это игра скорее с судьбой, со смертью. В одном из своих интервью Х.Кортасар отмечает: "Я играю в писателя, но я играю серьезно. И однажды эта игра может стать моей смертельной игрой"²⁸.

Созвучность с романтизмом можно заметить и в том, что и в постмодернизме очевидна тенденция к сглаживанию этого противоречия. Правда, она в основном связана с тем, что из большого количества присущих искусству функций, современное общество особо выделяет и пропагандирует развлекательную функцию. Действительно, занимать воображение людей, нравиться им, быть легко усвоенным, порождать мифы — основная цель искусства постмодернизма. Но оказывается, что проблема доступности, понятности искусства публике не в меньшей степени волновала и романтиков. Иначе, как могла возникнуть мысль, что "каждый настоящий автор пишет для всех или ни для кого. Кто пишет для тех или других читателей, не заслуживает, чтобы его вообще читали"²⁹.

Известно, что ориентируясь на высокое, элитарное искусство, классическая эстетика и исследователи, следующие ее положениям, не очень благосклонно относятся к способности искусства быть средством развлечения. Более того, в сфере художественного творчества понятия "развлекательное" и "плохое", "недоброкачественное" нередко воспринимаются как синонимы. Между тем, эти понятия не могут быть полностью отождествлены. Иначе, человечеству пришлось бы отказаться от огромного количества художественных произведений.

В данном контексте встает проблема воспитания новой публики, нового читателя, нового слушателя, который еще пока реально не существует, но который обязательно должен быть сформирован. В этом процессе огромна роль творца произведения, его автора, что однозначно признают и теоретики постмодернизма, и теоретики романтизма. Притом удивительная схожесть их позиций порой даже способствует возникновению впечатления, что пережив два столетия, та же мысль "подается" без каких-либо изменений, почти теми же словами.

Например, по мнению постмодерниста У.Эко, авторов можно разделить на две категории или группы. Представитель первой группы, исследуя рынок художественного спроса, ориентируется на его потребности, следует его законам, создает продукты, изготовленные по стандарту серийного производства. Результатом данного процесса становится то, что во всех своих произведениях он развивает один и тот же сюжет. Автор из второй группы создает тексты, ориентированные на формирование идеального читателя. Он действует как философ, чувствующий дух времени. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть — даже если тот пока сам не знает. Он старается указать читателю, каким он должен быть³⁰.

Обратим внимание на то, что такое же разделение авторов на две категории мы встречаем и у Фр.Шлегеля. Это аналитический и синтетический типы писателей. Аналитический писатель наблюдает реально существующего читателя и в соответствии с этим делает свой точный расчет. "Синтетический писатель конструирует и создает себе читателя таким, каким он должен быть ... Он... вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (*Symphilosophie*) или поэтического творчества (*Symphosie*)"³¹.

В процессе изложения материала мы не раз обращались к такому явлению, как фрагментарность, имеющему для романтиков важное значение. (Об этом свидетельствуют приведенные выше цитаты). Однако фрагментарность мышления авторов, фрагментарность изложения материала, как известно, является универсальным методом создания постмодернистских "текстов" - музыкальных, живописных, театральных, кинематографических и т.д. Во всех видах искусства авторы активно применяют приемы "монтажа" и "коллажа", обращаются к цитатам. Можно даже прямо утверждать, что в постмодернистской арт-практике фрагментарность преобразовывается в цитатность. Произведение создается или, точнее говоря, строится методом сборки из различных частей, блоков, лоскутков, фраз, которые объединяются в единое целое с помощью придания им некой художественной формы. Цитатность, в свою очередь, ведет к формированию, так называемого интертекста,

означающего, что постмодернистское произведение в такой степени пронизано этой цитатностью, что оно говорит только о других произведениях и отсылает только к ним. Это позволяет развить "новую" художественную чувствительность, активизировать ассоциативное мышление, воскресить, оживить в памяти образы искусства прошлых эпох, превращенных в определенные коды, но воспринимаемых как некие архетипы, позволяющие понять созданное и насладиться им.

С цитатностью, на наш взгляд, связан и прием, названный "маской автора" и активно применяемый в постмодернистской литературе. Исходя из того, что, как считает У. Эко, и Гомер, и Ариосто, и Рабле, и Сервантес знали о том, что во всех книгах говорится о других книгах и что всякая история пересказывает историю уже рассказанную, теоретик постмодернизма, исходя из личного творческого опыта, предлагает автору произведения надеть "маску", что позволит ему отдалиться от повествования, став своеобразным проявлением иронического отношения к действительности. У.Эко так описывает свою работу над романом "Имя розы": "Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Валле говорит, что Мабийон говорит, что Адсон сказал ..."³².

Итак, общепризнанным можно считать тот факт, что постмодернистское искусство пытается впитать в себя мировое художественное наследие и представить его с помощью цитирования. Однако, нельзя не заметить и то, что деятельность субъективного сознания иронизирующего романтика также нацелена на универсальность, так как осуществляется, объединяя в себе в свернутом виде все эпохи, всю историю человеческого духа в различных его проявлениях.

Большой интерес вызывает и практика смешения различных видов и жанров искусства, получившая большое развитие в постмодернизме, но корни которой, через теоретические положения Фр.Шлегеля, ведут к идеям Сократа. Напомним, что теоретик романтизма пропагандирует принцип взаимосвязи и единства искусств. Понятия поэтического, музыкального, живописного и т.д. воспринимаются им как универсальные

принципы художественного творчества в целом. Ни одно из этих качеств не становится привилегией какого-либо конкретного вида искусства, поэтическому же присваивается и приписывается особый статус, ибо оно отождествляется с духом искусства вообще. Добавим лишь то, что в постмодернизме, помимо "снятия" границ между видами и жанрами активизируется также и, связанная с этим процессом, попытка смешения высокого и низкого, элитарного и массового. Предпочтительным становится некий "mix", несущий в себе элементы обоих уровней — массового и элитарного.

И вновь мы сталкиваемся со стремлением к универсальности, когда отрицаются любые формальные или содержательные принципы, ведущие к ограничению творческой свободы личности. С универсальностью связан и отказ от завершенности и нацеленность на бесконечность и в процессе творчества, и тем более в процессе восприятия.

По признанию романтиков, стремление достичь ясного видения того, что должно быть создано — процесс бесконечный. Он не может быть завершен, ибо романтическая поэзия находится в процессе становления, сама ее сущность в этом вечном становлении. С целью достижения совершенства, все в ней находится в движении, в превращении, все подвержено бесконечной трансформации. Бесконечность у романтиков является и отражением процесса свободного перехода из одной сферы в другую, из одного мира — в другой. Ведь творческий дух содержит в себе множество различных духов, множество различных лиц, ибо в нем созрел целый универсум, все мироздание, которое может отразиться в каждом из них. Как утверждает Фр.Шлегель, "переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой, свободно, то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отречься то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая всех остальных, - на все это способен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, и внутри которого возросло и

созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде³³.

Нечто подобное, связанное со свободой и бесконечным переходом из одной сферы в другую, мы обнаруживаем в концепции неопрагматиста Ричарда Рорти, ироническая позиция которого, отрицающая любой канон, иерархию, целостность, здравый смысл в пользу постоянного расширения границ возможного и случайного, имеет важное значение для постмодернистов. Ведь благодаря этому расширению мир становится все более ироничным³⁴.

Ироническое начало, являясь наиболее адекватным отражением игровой природы искусства, уже более столетия не сдает своих ведущих позиций, все более укрепляясь в качестве его неизменного качества. Как уже отмечалось, ироническое начало в определенной мере присуще внутренней природе искусства в целом, ибо является результатом свободного творчества, по существу, всегда ведущего к возвышению художника над обыденной действительностью, с целью ее "уничтожения" и созидания новой действительности. Однако история искусства свидетельствует об исторических периодах очевидной активизации иронической рефлексии. Весь XX в. - особенно вторая его половина - является именно таким временем.

Итак, мы попытались выделить некоторые характерные черты теории романтической иронии, которые в модифицированном виде получили новое рождение в искусстве XX века, особенно в постмодернизме. Отдавая себе отчет в том, что художественный постмодернизм явление весьма сложное и противоречивое и что наиболее взвешенной позицией в настоящее время представляется позиция отказа от однозначных его оценок, мы тем не менее рискнули предположить, что знание концепции романтизма позволит лучше понять процессы, протекающие в современном искусстве и несколько облегчит осмысление тех основных тенденций и принципов создания художественных "текстов", которые получили отражение и дальнейшее развитие в современной художественной практике.

Примечания

1. Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. //Эстетика. Философия культуры. М.,1991. С. 255
2. Там же
3. Бычков В.В. Эстетика. М.,2006. С.384-385
4. Эко У. Заметки на полях "Имени розы". // Имя розы. М.,1989, С.. 461
5. Паси И. Ирония как эстетическая категория. //Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М., 1980. С.83
6. Там же. С.65
7. Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. С.421, 422, 387
8. Кьеркегор Серен. О понятии иронии. Логос,1993, 3, с.194
9. Зольгер. Указ. соч. С. 382, 387
10. Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. Т.1 М.,1983, С.300
11. Гегель. Соч.,Т.10, М.,1932. С.48 и 47
12. Гегель. Эстетика. В четырех томах.Т. 1. М.,1968. С..73-74
13. Шлегель Фр. Указ. соч. С.. 286-287
14. Платон . Соч. в трех томах. Т. 2, М.,1970. С.154
15. Шлегель Фр. Указ. соч. С.283
16. Платон. Указ соч. С.155
17. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 283
18. Там же. С.293
19. Там же. С. 286
20. Там же. С. 282-283
21. Там же. С.290
22. Кьеркегор С. Указ. соч. С.93
23. Манн Т. Соч.: В 10 т. М.,1961. Т.10.С.277
24. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 282
25. Там же.
26. Кортасар Х. Игра в классики . М.,1986, С.401
27. Эко У. Указ. соч., С.437
28. Кортасар Х. Я играю всерьез... М.,2002, С. 356
29. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 285
30. Эко У. Указ. соч. С.452
31. Шлегель Фр. Указ. Соч. С.287
32. Эко У. Указ. соч. С.437
33. Литературная теория немецкого романтизма. Л.,1934. С.174
34. Rorty R.Contingense, Irony and Solidary. Cambr.,Mass.,1989.