

ІРОНІЯ В ТРАНСФОРМАЦІЯХ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

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

Сучасна культура характеризується наявністю великої кількості різноманітних напрямків та течій зі своїми специфічними ідеями, принципами, підходами до реалій життя. Традиційно початком сучасного етапу вважають кін. XIX ст., коли з'явилися неklasичні форми мистецтва, що стали провідними в Європі на поч. XX ст. Настає етап Модернізму — радикального і безкомпромісного розриву з традиційним і класичним. Висувається принцип тісного зв'язку з індивідом, його відчуттями, настроями, переживаннями, з невтішною і безвихідною трагічністю його 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., що є орієнтованою на сучасність, тобто такою, що визнає пріоритет сучасного над традиційним. Загалом, Модернізм є «проектм сучасності» (Ю. Габермас). З одного боку, ми маємо справу із зовсім новим принципом проектування, що не здобув визнання у новоевропейському мистецтві; 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 маргінальності, 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.

Тому всі трактування іронії у мистецьких концепціях другої половини ХІХ ст. не виходять за межі її романтичного розуміння. Більше того, всі дослідники 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 невідворотності, фатальності стає вихідним у песимістичній доктрині Артура Шопенгауера, що дала початок трагічній іронії Модернізму. Невідворотність та фатальність в його доктрині виникають не з потреби і не через трагічну випадковість, а через принципову відсутність закономірності волі, що діє ірраціонально. ХІХ ст. увело чимало найменувань для цієї іронії — іронія долі, життя, іронія подій тощо. Але найпоширенішим у культурології 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.

Своє обґрунтування естетиці занепаду культури дав Фрідріх Ніцше. Він постулює трагедію цієї культури, називаючи себе трагічним мислителем. Ф. Ніцше доводить, що смішне — зворотний бік трагічного, його вічне перетворення. Єдність несумірного спричиняє іронію буття. 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 синонімом страху й розпачу.

Поняття «іронія» стало вихідною позицією критики класичного стилю культури. Таку тенденцію можна також спостерігати у працях Людвіга Вітгенштайна. Він розробив метод постановки та рішення філософських проблем, уміння оголювати, виявляти їх справжню — не ілюзорну — суть, джерела. Як одне із конкретних втілень методологічних настанов можна відзначити використання ним методу іронії.

Відомо, що у класичній естетичній 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. У Л. Вітгенштайна іронія покликана сприяти досягненню не «істинного знання», а «істинної конкретності», репрезентованої у функціональних структурах мови, і справа митця — побачити вже існуючу в бутті гармонію слова і діла (досягнення повної ясності) — всупереч схильності мистецького і буденного мислення по-різному цю гармонію руйнувати.

Іронія, таким чином, виявляється не методом теоретичного дослідження, а інструментом мистецької практики. Митець, 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.

Концепція іспанського дослідника Хосе Ортеги-і-Гассета спрямована на осягнення проблем існування людської індивідуальності, структур її свідомості, «життєвого розуму», культури та мистецтва. В роботі «Дегуманізація мистецтва» 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» [8, с. 267].

Сучасне мистецтво стає, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, все більше й більше насмішкуватим й іронічним. 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» [8, с. 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 триумфом.

Нове, своєрідне розуміння іронії належить й 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 затягує в них, влітає в них тих, що слухають або читають. Мистецтво епосу — «аполлонівське» мистецтво, якщо скористатися терміном естетики, адже Аполлон — це бог далечини, бог дистанції, об'єктивності, бог іронії. Об'єктивність — це іронія й дух епічного мистецтва — дух іронії» [7, с. 277]. Т. Манн свідомо протиставляє це своє розуміння іронії романтичній сваволі й романтичній суб'єктивності.

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, — 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»» [6, 603–604].

Отже, на прикладі модерністських трансформацій іронії ми бачимо, що романтична іронія зовсім не вичерпала себе, що вона не втрачає свого значення в сучасному мистецтві й естетичній теорії. Безперечним є те, що на сучасне мистецтво накладають свій відбиток і деякі інші типи розуміння іронії. При такому розумінні іронія стає засобом руйнування сталих метафізичних систем, інструментом, який має не логічний, раціональний характер, а естетичний. Вона створює і заповнює собою дистанцію від логоцентричних настанов класичного раціоналізму. Фігура іронії стає знаменням нашого часу: Хосе Ортега-і-Гассет писав, що сучасну молоду людину не зацікавити віршем, картиною або музичним твором, не присмаченими дещицею іронії.

Зсер. XX ст. закінчилася епоха Модернізму, поступаючись Постмодернізму. Останнім часом важко назвати інше поняття ніж «постмодернізм», яке викликало б велику кількість трактувань та інтерпретацій. 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, кар-

навалізація, 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.

Постмодернізм — це багатоманітне теоретичне поле духовного розвитку в самосвідомості західної цивілізації. Виступаючи багатоманітною духовною тенденцією в культурі, він маніфестує себе не як послідовник та спадкоємець Модернізму, а як емансипатор свідомості цивілізації від ідеалів-ідолів минулої епохи, що гальмували та обмежували багатотіковий 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.

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. Феномен іронії набуває у Постмодернізмі особливого статусу, що задається ідеєю неможливості ні первозданності в онтологічному, ні оригінальності в творчому смислах.

У постмодерністській експлікації особливе місце займають твори Умберто Еко. Своїм постмодерністське кредо У. Еко сформулював у нотатках на полях роману «Ім'я рози». 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 — метамова 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 інте-

лектуала 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 цюгливості. Якщо дама підтримає гру, вона зрозуміє це як оспвідчення 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» [11, с. 102].

Символом постмодерністської іронії (як і культурної парадигми Постмодернізму в цілому) є лапки, що задають багатозначну глибину прочитання тексту, реально існуючого як феномен «інтертекстуальності» (Ю. Кристева). Ставляться лапки реально або мають на увазі автора, візнає чи ні читач джерело, що цитується, наскільки зрозуміє він іронію автора та як вибудує своє іронічне ставлення до тексту, — все це задає безмежну свободу «мовних ігор» (Ж.-Ф. Ліотар) у полі культурних смислів. Місце оригінального твору займає конструкція.

Вихідною й найважливішою умовою творчості виступає в постмодерністській системі відлік іронія, що проявляється у багатоступеневості глибини символічного кодування тексту. Ця тенденція простежується у дослідницьких працях Ролана Барта. Р. Барт особливо цікавиться текстом як новим об'єктом літературно-критичного дослідження і письмом як сплетінням різних кодів у тексті. 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 цитатій», 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 відголоси чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережито; 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» [1, с. 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 загальноновизнаним 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» [1, с. 64].

Чарльз Дженкс у монографії «Що таке постмодернізм?» 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», ламаючи 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» [13, с. 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, він 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» [2, с. 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 кризь «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 кризь власний попіл, прокладає собі шлях істинна істинність і одного й другого.

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 практи-

ка, співвідноситься з тим, що Уейн Бут називає стійкими і комічними типами іронії, скажімо, XVIII ст.» [12, с. 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 воєдино 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 ілюзіонізму мас-медіа і масової культури.

Ця стратегія також притаманна неолібералістській концепції Ричарда Рорті. При характеристиці його концепції, як правило, вказують на розроблену ним специфічну спрямованість життєдіяльності, що визначається як іронічна. Визначальною особливістю іронічної позиції є те, 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» [9, с. 582].

У ліберальному іронізмі Р. Рорті 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», де розкривається його концепція поліваріантності розвитку. 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. Наступною є класична іронія, яка досягає досконалості, коли її об'єктом стає не просто вся реальність, але зрештою і все можливе як вища вихідна індивідуальність. Третя фігура іронії — романтична, яка ґрунтується на скінченній синтетичній єдності особи, а не на аналітичній тотожності індивідуального, і визна-

чається відповідністю Я і уявлення. Ж. Дельоз зазначає: «це не просто трансформація термінології, а перш за все зміна статусу особи як первісної і нескінченної реальності, що відкидає будь-яку спробу субординації» [4, с. 169].

Оригінальністю вирізняється культурологічний дискурс 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» [3].

Ознайомлення української громадськості з принциповими особливостями «філософського постмодерну» (В. Лук'янець, О. Соболев), 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 культурологів нашої держави. Тому особливий інтерес становить робота «Філософський постмодерн» українських мислителів В. Лук'янца та О. Соболев. 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» [5, с. 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» [10, с. 80].

Отже, поняття «іронія» не втрачає свого значення в постсучасній культурі. Феномен іронії набуває особливого статусу, фундованого ідеєю неможливості ні первозданності в онтологічному, ні оригінальності у творчому смислах. Іронія стає фундаментальною універсалиєю, яка структурує соціокультурний ландшафт і екстраполює свої властивості на інші форми культури. Ми бачимо, що в сьогоденні 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.

1. *Барт Р. S / Z*: Пер. с фр. — М., 2001.
2. *Бланишо М. Опыт — предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века.* — СПб., 1994. — С. 63–77.
3. *Бодрийяр Ж. Совершенное преступление* // <http://anthropology.ru/ru/texts/ baudrill/cremi.html>.
4. *Делёз Ж. Логика смысла*: Пер. с фр. — М., 1995.
5. *Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн.* — К., 1998.
6. *Манн Т. Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма* // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1960 — Т. 9. — С. 487–606.
7. *Манн Т. Искусство романа* // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1961 — Т. 10. — С. 272–287.
8. *Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва* // Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори: Пер. з іспан. — К., 1994. — С. 238–272.
9. *Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность.* — М., 1996.
10. *Хамитов Н. Ирония* // Хамитов Н., Крылова С. Философский словарь. Человек и мир. — К., 2006. — С. 79–80.
11. *Эко У. Постмодернизм, ирония и занимательность. Заметки на полях «Имени розы»* // Иностранная литература. — 1988. — №10. — С. 101–103.
12. *Jameson F. Postmodernism and consumer society.* // *The antiaesthetic: Essays on post-modern culture.* — Port Townsend, 1984. — P. 111–126.
13. *Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature.* — Urbana, 1971.