

РОМАНТИЧНА ІРОНІЯ ЯК ФОРМА ТВОРЕННЯ БЕЗОДНІ

Стаття присвячена дослідженню романтичної іронії, яка, усуваючи зі свого поля поняття істини та перетворюючи в істину «безкінечне заперечення», є своєрідною «грою у світ». В естетичному дискурсі романтизму романтична іронія формує особливий тип світовідношення, пов'язаний з деструктивно-руйнівними тенденціями та окреслений у філософській творчості Ф. Шлегеля, Гете, Гельдерліна, Новалиса, Т. Кьопке та ін.

Ключові слова: романтична іронія, людина романтиків, фаустівська людина безкінечна рефлексія, негативна безкінечність.

Сучасні спроби соціокультурної рефлексії над достотними підставами людського буття у його поліваріантності та поліцентризмі неодмінно відсилають нас до поняття «іронія». Воно стало сьогодні своєрідною культурною універсалією постмодерного світу, що концептуалізується у працях Н. Фрая, Р. Барта, Ф. Стрінгфелло, Ф. Джеймсона, Р. Рорті, У. Еко. Цей світ постає як хаос, який сповнений різними формами інтертекстуальності та гібридизації. Його провідними темами стають теми «кінця історії», «смерті автора», врешті, «смерті людини». Вони наскрізно пронизані іронічним скепсисом, який втілюється засобами гротеску, колажу чи пастішу, у зв'язку з чим відбувається руйнація усталених уявлень, іронічна трансформація тексту, розщеплення його структурних елементів, досягається парадоксальність фрагментарної фабули. Не випадково Гегель, К'єркегор, Ніцше, котрі стали творцями негативістської теорії іронії, вбачали у ній руйнівну силу. І як це не парадоксально, така телеологічна перспектива була задана саме романтиками з їх гіпертрофованою аж до космічних масштабів постаттю митця, котрий живе між двома полюсами – крайнього ентузіазму і світової скорботи.

Метою цієї статті є дослідження романтичної іронії в естетичному дискурсі романтизму, зокрема, у філософській творчості Ф. Шлегеля, Гете, Гельдерліна, Новалиса, Т. Кьопке та ін.

Р. Габітова у монографії «Філософія німецького романтизму» не лише узагальнює досвід філософської рефлексії над творчістю представників романтичної філософії (праці В.Ф. Асмуса, В.В. Ванслова, О.Ф. Лосева, М.Ф. Овсянникова, З.В. Смирнової та ін.), а й поглиблює її діалектичне прочитання, виокремлюючи діалектику іронії як метод «несистематичного філософування» романтиків, актуалізований передусім у сфері мистецтва у формі поетичних і напівпоетичних філософем, фрагментів, висловлювань та афоризмів. У цьому контексті набуває особливої ваги думка П. Гайденко про те, що саме естетизм став тим специфічним моментом, у поєднанні з яким принцип трансценденталізму та витлумаченою крізь його призму іронією, створив те своєрідне розуміння світу, що отримало назву романтичного. Досліджуючи трансформацію принципу іронії у творчості С. К'єркегора, вона відстежує той шлях, який пройшов естетизм як тип світоспоглядання, перетворившись у «демонічний естетизм» і, врешті, – у «релігію абсурду». Поняття «іронія» стає також предметом дослідження у працях Н. Берковського, В. Віндельбанда, В. Жирмунського, А. Соловйова, Ф. Степуна, В. Шестакова. Теоретичне обґрунтування принципу романтичної іронії знаходимо передусім у рецензіях Ф. Шлегеля «Про Лессінга», «Про «Мейстера» Гете», «Критичних фрагментах», «Фрагментах», а також у «Трансцендентальній філософії». Джерелом виникнення іронічної позиції є філософія Сократа. Вчення про іронію складає одну із центральних позицій в естетиці Зольгера. Згідно із Зольгером, художня творчість являє собою діалектичну єдність двох складових: іронії і натхнення, причому натхнення необхідним чином є зв'язаним з іронією, позаяк будь-яка дійсність є розпадом і своєрідною смертю ідеї. І хоча іронія стає причиною смерті ідеї, яка розчиняється у дійсності, усе ж завдяки їй дійсність торжествує, в результаті чого ідея, яка повинна була загинути, стає вищим ідеалом.

Важливо взяти до уваги той факт, що іронічна позиція постала не лише суто у теоретичній площині, а являла собою певний спосіб існування, спосіб ставлення до світу, що дає підставу віднести до іроніків не лише Фрідріха та Августа Шлегелів, а й Новаліса, Арніма, Клейста та ін. Тому маємо певну незавершеність системи поглядів та уявлень, на що вказує П. Гайденко [3, 55]. Найбільший вплив на романтиків мало фіхтевське вчення про свободу як роздвоєність «я», його розпад і возз'єднання із самим собою. У Фіхте суб'єкт, котрий здійснює акт покладання, і суб'єкт, котрий є продуктом цього акту, не тотожні, але разом з тим – це один і той самий суб'єкт, що в першому випадку постає як абсолютне безкінечне «я», а в другому – як відносне, кінечне. Причому цей акт, що дає початок людині як свободній істоті, здійснюється несвідомо. Той шлях, який проходить у своєму розвитку самосвідомість, це шлях постійного наближення кінечного «я» до «я» безкінечного. У Фіхте складно відстежити, коли він має на увазі «я» абсолютне, а коли відносне, і де межа, прокладена між ними, проте дорікнути філософу, – зазначає П. Гайденко, – ми не маємо права, позаяк тотожність і водночас відмінність, навіть протилежність, існують в якості передумови і слугують рушійним принципом системи. У суб'єкті закладено безкінечне прагнення до реалізації морального ідеалу, що передбачає повну свободу, але форма реалізації цього прагнення кінечна. Так, внутрішня суперечливість «я», суперечливість діяльності, у якій завдання не співпадає з виконанням, а ідея – з реалізацією приводить до виникнення світу речей, що тим самим не має істини у собі, бо є результатом недосконалості і суперечливості самої діяльності, яка змушена долати кінечність свого результату, а тому не може завершитися. Діяльність, що стає головним принципом філософської системи Фіхте, існує завдяки суперечливій природі суб'єкта, і ця суперечливість не може бути подоланою. Таким чином, діяльність постає як безкінечний процес, скерований до абсолютного «я». Подібно до Фіхте, Шлегель у своїй «Трансцендентальній філософії», запитує: «Чому безкінечне вийшло із себе і стало кінечним? Іншими словами: чому існують індивіди?» [15, 434]. «Справжнє протиріччя в нашому я складає те, що ми одночасно відчуваємо себе кінечними і безкінечними і це не потребує подальшого пояснення; як тільки ми починаємо роздумувати про себе, ми виявляємо себе безкінечними. Уся наша істота (Selbst), усі речі – світ, сузір'я, Божество – уявляються нам безкінечними. Але й ідея безкінечного існує у нас самих. Ми отримуємо її не із-зовні. Наше Я як таке, що охоплює все... і породжує всі думки, – наше я мусить уявлятися безкінечним» [13, 151].

Шлегель називає свою філософію трансцендентальною і проектує основні принципи фіхтевської філософії у сферу естетичного. Так, фіхтевські принципи безкінечної «діяльності» і «рефлексії» знаходять свій відгук у концепції іронії як способу усунення будь-яких обмежень у безкінечному саморозгортанні творчих можливостей художника. Позаяк творчий процес багатогранний, іронія у Шлегеля набуває мінливого вигляду. Вона є «абсолютний синтез абсолютних антитез» [14, 296], «форма парадоксального» [9, 283], «ясне усвідомлення вічного руху, безкінечно повного хаосу» [8, 360], безумовною вказівкою на безкінечність. Саме іронія дозволяє виявити зверхність творця над усім створеним, вона утверджує також абсолютну зверхність суб'єктивності над об'єктом, в якості якого постає сам твір. І ця зверхність є іронічною, вона виступає найпершою характеристикою свободи суб'єкта, котрий, створюючи кінечне, може пародіювати не лише його, а й самого себе. Самопародіювання і є способом реалізації своєї безкінечності. Причому безкінечність трактується Шлегелем як відсутність залежності від будь-яких приписів, передусім моральних, як звільнення від будь-якого змістового навантаження. І в цьому якраз Шлегель залишає позаду філософію Фіхте, абсолютно ігноруючи той факт, що «у Фіхте принцип суб'єктивної діяльності як діяльності вільної, а не залежної, безкінечної, а не кінечної, узгоджується з моральним принципом, зі здійсненням етичного ідеалу» [3, 59].

Іронія знімає всі умовності, дозволяючи творцеві стати над будь-якою предметністю, здобути абсолютну свободу, запорукою якої є стан іронічної грайливості, що приносить

іроніку вище задоволення, позаяк він не шукає ані щонайвищої мети, ані якогось кінечного результату. Не випадково, порівнюючи іронію романтика із її сократівським варіантом, К'єркегор відзначає, що сократівська іронія є трагічною, бо вона руйнує не лише світ, у якому жили греки до цього часу, а й убиває свого творця. Романтична іронія стає своєрідною «грою у світ», у якій немає наперед заданих правил, вона усуває зі свого поля поняття істини, перетворюючи в істину «безкінечне заперечення». «Божественний дух іронії» спроможний подолати будь-яку детермінацію, він щонайбільшою мірою актуалізує силу заперечення, винесену романтиками на поверхню пошукового дискурсу. Найвище призначення митця – постійно перебувати у стані заперечення, якому немає завершення. У зв'язку з цим меркнуть усі принади емпіричного світу, найдосконаліші взірці якого приречені на кінечність. Ніщо не повинно зупинити рух суб'єктивної рефлексії, завдяки якій кінечна істота, яка не може вмістити в себе безкінечність, здобуває її у вигляді безкінечної рефлексії, або ж, згідно зі Шлегелем, негативної безкінечності, що постає переважно у вигляді напруженого еротичного переживання, таємних змов і жахів, двійників та почвар, і «множить людське обличчя в тисячах дзеркал» [3, 59], так що власне я, загадкове і непроникне для інших, стає таким же і для себе самого. Світ постає у безлічі варіацій, і всі вони – реальність для романтика. Так романтик здобуває увесь світ, йому приступні всі епохи з усіма своїми загадками, відкриття яких приносить насолоду, тому що романтику не доводиться розплачуватися за плоди пізнання ані каяттям, ані соромом, ні відчуттям провини, ні спокутою, ані тягарем відповідальності за здійснений вибір: це поза ним, це вже зі світу моралі, приписи якої романтик не береться виконувати.

Так-от, з одного боку, – романтична всеїдність, всеприйняття, всерозуміння, а з другого – безкінечна іронія з її тотальним запереченням всього і вся. А тому романтик, – відзначає К'єркегор, – «не бачить, що тим самим він руйнує свою особистість» [Цит. за: 3, 123]. Прагнучи цілісності, він тільки поглиблює безодню, що утворилася внаслідок розколини я і світу. «Жахлива і безвідрадна безодня відкривається перед нами: людина розірвана, мистецтво і життя роз'єднані» [10, 64], – пише Шлегель. Варто дослухатися до його одкровень, оприявнених у листах, адресованих братові: «Я сам відчуваю у собі постійний дисонанс. (...) Мені не вистачає згоди з самим собою і іншими людьми, великодушності, грації, що може дати любов. ...Моя присутність пригнічує» (Із листа А. Шлегелю) [11, 394]. Подібний стан, у якому перебував Людвіг Тік, описує Кьопке. Зокрема, Кьопке розповідає, що ще у Берліні Тіка переслідували тяжкі приступи меланхолії і відчаю. Невпізнаваним і чужим ставав він для себе самого, друзі здавалися незнайомцями у страшних масках, охопив страх, невідворотно насувалось божевілля [Цит. за: 5, 24]. Вільгельм Віндельбанд, змальовуючи життєву драму Гельдерліна відзначає, що «характерною ознакою хворобливого стану була повна неспроможність володіти своїми думками» [1, 128], у зв'язку з чим класичний світ «став для нього безоднею» [1, 133]. І якщо Гете мав своїм девізом «Тривалість у переміні (Dauer im Wechsel)», то Гельдерлін уніфікує романтичну настанову – «становлення у загибелі, через смерть (Das Werden im Vergehen)». Усе життя Гельдерліна хвилював образ Емпедокла, котрий не просто оспівував першостихії, а згідно з переданнями, кинувся у кратер Етни, прямо на груди вулкана, знаменуючи цим повернення до вогненної стихії природи. «Він увесь був охоплений невтомною діяльністю фантазії. І тільки інколи, коли ним оволодівали демонічні сили, упродовж усього наступного дня відчував страшенну втому» [1, 133], – пише Віндельбанд. Не можна оминати увагою, на нашу думку, доволі цікавого дослідження Фрідріха Георга Юнгера, котрий проводить дуже цікаву аналогію між особою Гельдерліна і Ніцше, позаяк обидва цікавилися трагедією Емпедокла, обидва черпали силу у небезпеці, обидва відчували особливий пієтет перед безоднею. «Невже має бути різним їх кінець?» [16, 12], – риторично запитує дослідник.

Творячи образ безодні, романтики ішли услід за Бьоме, Екхартотом, неоплатоніками. Не випадково Гартман називає іронію «мисленнєвим сальто у порожнечу» (у гетевському варіанті, це сальто «у пекло»), а Гегель визначає як суб'єктивний образ діалектики, яку

порівнює зі зловісним сміхом Мефістофеля, але водночас, аналізуючи будь-яку діалектику, стверджує, що вона дозволяє проявитися «внутрішній саморуйнації». Отож, якщо взяти до уваги той факт, що самоусвідомлення людини тотожне осягненню та засвоєнню нею здобутків духовного плану, то доцільно ті здобутки хоча б ретроспективно оглянути. Бо історія, хто б у неї не допитувався, так і не дала однозначної відповіді на запитання, у чому вічність Фауста, котрий давно вийшов за межі тої системи, яка санкціонувала його буття, власне, яка і вивела його поза межі звичного міфологічного існування. Ми нині маємо того Фауста, який ретранслює у собі досвід культурного становлення Європи, більше того (згадаймо шпенглерівське пророцтво) – стає вектором подальшого її прямуювання у «присмерк» і глузує над людськими потугами розв'язати бодай якісь людські (людськими способами) нагальні проблеми сьогодення. Та чи не закладена була така програма у гетевському тексті і чи не спрацювала тут та сама вибухівка, закладена в основу «Вертера»? І що, по суті, являє собою іронічна діалектика романтиків? Очевидно, дошукуватись основ треба в тому ж таки магічному окультизмі, де тісно переплітаються успадковані від Ренесансу орфізм, зороастризм, герметизм («*Corpus Hermeticum*») і теософія Я. Бьоме. Так-от, бьомівський варіант окультизму щонайбільшою мірою вживлений Гете у плоть його «Фауста» і метафізична істина гетевського послання людству декодується тільки у ньому. Згідно з Бьоме, Бог є поєднанням протилежностей – добра і зла, які знаходять свій синтез у людині, а раз так, то Мефістофель є нічим іншим як личиною Фауста. «Як приємний мені цей звук лопат» [4, 454], – каже Фауст у той час, коли лемури риють йому яму. Іронія тут маскується сліпотою, набуваючи чуттєвого виразу, та смислова її достовірність проступає в останніх заключних акордах тексту, які сприймаються майже однотайно усіма дослідниками, як гімн людині, як апофеоз її величних діянь. І мало хто звертає увагу на досить-таки, з позицій метафізики смислу, нелогічну конструкцію: сходження і піднесення Фауста, а відтак і його спасіння Гете називає падінням.

Діалектика злету-падіння є нічим іншим як запереченням заперечення, а тому не може бути прояснена в межах позитивної теургії. Очевидність руйнації позитивного досвіду підтверджує та сама шлегелівська іронія, крізь призму якої героїчні зусилля людини стають марнотою, позаяк кожне її стремління – це падіння, з якого зловісно насміхається Мефістофель. Примарною у цьому світлі виглядає і спроба людини самостійно, без Божої допомоги розірвати пута зла і повністю звільнитися з-під його влади. Іронія і в тому, що з одного боку, Гете возвеличує титанічні зусилля людини, а з іншого, – їх дезактуалізує шляхом применшення сили зла, на боротьбу з яким людина себе мобілізувала. Не інакше як іронія, якою повністю оволодів Гете, і є у його творах тією вибухівкою, якої боявся і сам автор. І якщо слідувати законам суб'єктивної діалектики романтиків, то стає зрозуміло, чому безмежний оптимізм, постаючи в образі свого не-Я, перетворюється у песимізм. Властиво синтезом тут маємо уже аналізоване нами «двосвіття», що позначає розрив між наявним і бажаним, досяжним та недосяжним і знаходить подальшу опору у шпенглерівському «присмерку» і тотальному песимізмі Шопенгауера.

К'еркегор безпідставно доводить, що принцип насолоди сам себе знищує, він призводить до тяжкої внутрішньої депресії. К'еркегор називає її меланхолією, у романтиків – це стан томління, предметом якого був світ довершеної краси, що асоціювався із древньою Елладою. «Томління у його початковій формі – це невизначений безкінечний потяг, невизначена діяльність, що поширюється в усі боки і у всіх напрямках у безкінечність» [13, 184], – пише Шлегель. У нього ж «томління – це невизначена схильність до чогось» [13, 152] Розвінчуючи культ томління, К'еркегор визначає його як «істерію духу». Втрата самого себе пов'язана з тотальністю заперечення аж до самозаперечення, самознищення, що дає ілюзію свободи. «Дотепність – вибух скованого духу» [9, 285], – відзначає у «Критичних фрагментах» Шлегель, а у листі Новалісу зізнається: «Я думаю заснувати нову релігію або сприяти її проголошенню. (...) Невже

синтез Гете і Фіхте може дати щось інше, окрім релігії?» (Із листа Новалісу) [11, 410] Зауважмо, що релігійність Шлегеля має далеко не християнський характер, тут ми вловлюємо ту саму іронічну настанову, згідно з якою небо стає пеклом, а пекло небом, бо «кожен художник – Децій, стати художником – значить посвятити себе підземним божествам» [8, 363], а далі: «Дух в земному елементі глибоко прихований і замкнутий грубою тілесністю. Але дух діяльності не завжди може залишатися спокійним і скутим в земному елементі, у ньому з необхідністю повинен проснутися потяг до того, щоб звільнитися з-під гніту пут, прорвати свої тісні межі і знову пробитися до світла, до свободи» [13, 184-185] Шлегель констатує «безвідрадную дисгармонію», «вічний колосальний дисонанс», що безкінечно розділяє людину і долю. Способом його подолання у Шлегеля є дослухання до голосу «генія часу», котрого Шлегель називає «майстром всіх майстрів» [8, 363], причому він – це «передусім дух, що навіює думки і уявлення, впливаючи на людину ззовні, який вселився у людину і керує нею [12, 459]. Власне тут щонайяскравіше оприявнює себе несвобода людини, позаяк вона не вільна у своїх вчинках і діях. Тож таки варто дослухатися до застереження Шлегеля про те, що з іронією не слід жартувати, позаяк вона може мати віддалені наслідки. Особливо тоді, зазначає автор, коли мова йде про найбільш талановитих, таких, як Шекспір, котрий має незчисленну кількість глибин, підступів і намірів: «Чи не повинен був він мати намір приховати у своїх творах найкраще сильце для вирозумілих митців майбутнього, щоб, перш, ніж вони встигнуть озирнутись, обманути їх у тому, що вони також є приблизно такі, як він? І в цьому розумінні Шекспір, напевно, був набагато завбачливішим, аніж ми це собі уявляємо» [7, 191]. «Учора ввечері я читав «Гамлета».(...) В глибині його існування – жахливе ніщо, зневага до світу і до себе самого. Такий дух твору; усе інше – тільки плоть, оболонка. (...) Несчасний той, хто розуміє його! Цей твір міг би привести до негайного самогубства душу, сповнену тонким моральним почуттям» (Із листа А. Шлегелю) [11, с.397].

Тепер ми хоч якоюсь мірою підступаємося до розуміння сакраментального зізнання тридцятирічного Гете: «В одному можу вас запевнити: навіть в повному апогеї щастя я живу у безперервному запереченні» [17, 54]. А вищий смисл заперечення в тому, що «тільки через нього можливий вхід у життя» [17, 55]. Іншого шляху для Гете немає. Цей шлях він прокреслює для всіх романтиків, для цілої епохи романтизму, що була названа його іменем, Goethezeit. Це, безумовно, шлях Фауста – «з горніх висот через життя в пекло». «Людині, – наголошує Гете, – належить знову бути зруйнованою» [17, 369]. Початок цієї руйнації Гете поклав своїм «Вертером», і сам був спантелений тим враженням, яке справила книга на сучасників, тою силою зла, що була закладена у його творі. «Цей твір, – зізнавався Гете Еккерману, – я, як пелікан, вигодував кров'ю свого серця і стільки у нього вклав з того, що було затаєне у моїй душі, стільки почуттів і думок, що їх би вистачило на десяток томів. Між іншим, я всього лиш раз прочитав цю книжку після того, як вона побачила світ, і побоявся зробити це вдруге. Вона начинена вибухівкою! Мені від неї стає моторошно і я боюся знову упасти у той патологічний стан, з якого вона виникла» [17, 455]. Отже, Вертер – вектор прямування до Фауста, а якщо точніше, фаустівської людини, котра хоче стати безумовним володарем буття, стати всім, вийти за межі можливого. Гетевський Фауст чуває у собі необмежені сили, коли говорить: «Я ніби п'янію від молодого вина, я відчуваю у собі відвагу кинутись стрімголов у світ, нести на собі земну скорботу, земне щастя, боротися з бурями і не втрачати рівноваги...» [4, 450]. Тому свобода стає ферментом його свідомості, божеством «із свавільними рисами» [7, 118]. У жертву цьому божеству людина приносить саму себе. На прикладі «Фауста» ми бачимо не лише спробу переінакшити шляхом сакралізації історичного поступу духовну біографію людства, власне повернути цей «поступ» проти нього самого. Гете у цьому плані пішов шляхом Данте, який для нього був взірцем, втіленням своєрідного канону мистецького творення, очевидно, передусім тому, що, за спостереженням О. Забужко, першим зважився авторизувати міф, який «від Данте почавши, ...супроводжуватиме новочасну історію культури» [6, 22]. І те, що Фауст

перестав бути блукальцем у міфологічному просторі і дістав своє остаточне пристанище у гетевській творчості, є очевидним фактом, позаяк після Гете тема Фауста уже набула тої належної автономії, яка подальші спроби переосмислення вважатиме тільки спробами, якщо не плагіатом. Проте міфологічна всезагальність в її чисто об'єктивному вияві є відмінною за ту, що оприсутнена в авторській творчості, вона, відтак, стає авторською всезагальністю, а саме авторським міфом. Авторизація міфу має місце тоді, коли автор проектує себе у ті духовні площини, які виявилися, з тих чи інших причин, незаповненими. Вони на якийсь час впускають у себе авторське Я, допоки воно хоч якоюсь мірою з універсальної міфологічної всезагальності видобуває певні продукуючі сили та оволодіває ними. Фауст в особі Гете благословляє духа земного, оприсутненого чи то в людині, чи то у природі, чи то у творчості.

Отже, мова йде про явища, які здатні закодувати нашу свідомість на певне прочитання, певні дії, підспудно руйнуючи традиційне (читаймо, в межах домінуючої традиції) сприймання тих чи інших філософських, у тому числі і мистецьких ідей. «Деяких наймайстерніших митців минулого, – пише Шлегель, – я запідозрюю в тому, що вони ще століття по їх смерті іронізують над їхніми найдовірливішими шанувальниками і послідовниками» [7, 191].

Відтак, людина романтиків постає у тій онтологічній площині, яка живиться античними інтуїціями тілесності і ренесансними магічними культами та акумулювала у собі досвід ренесансного скептицизму й песимізму. Зваба свободою приводить романтиків до прометеївської висоти, яка, однак, не перестає бути трагічною. Духовний світ твориться у просторі антитетики, а звідси – сила заперечення, яка декодується в галюциногенних фантазмагоричних образах, патологічних станах, аж до відчуття роздвоєння особистості. Так безмежний оптимізм, виступаючи в образі свого не-Я, перетворюється у песимізм. Властиво синтезом тут постає мотив «двосвіття», що позначає розрив між наявним і бажаним, досяжним та недосяжним. Головним інструментом декодифікації текстів стає романтична іронія як форма творення безодні, яка пропонує у сучасному постмодерному життєсвіті іронічну гру вищими духовними цінностями, що призводить до деструктивно-руйнівних тенденцій та відчуття несправжності свого існування. Тому так важливо досягнути спосіб оприсутнення іронічної настанови і з'ясувати міру її сугестивного впливу, позаяк пізнане є відкритим, а отже, – позбавлене загрози.

Література

1. Виндельбанд Вильгельм. Фридрих Гельдерлін и его судьба (Доклад, прочитанный во Фрейбургском академическом обществе 29 ноября 1878 г.) / Вильгельм Виндельбанд // Вильгельм Виндельбанд. Избранное: Дух и история. Пер. с нем. – М.: Юрист, 1995. – С. 120-139.
2. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер / Р.М. Габитова. – М.: Наука, 1989. – 160 с.
3. Гайденок П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / П. Гайденок. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
4. Гете И.В. Фауст / пер. с нем. / И.В. Гете. – М.: Худ. л-ра, 1969. – 511 с.
5. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – СПб., 1914. – 207 с.
6. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О.С. Забужко. – К.: Абрис, 1997. – 144 с.
7. Шлегель Ф. Из «Лікейських фрагментів» / Ф. Шлегель // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С.189-192.
8. Шлегель Ф. Идеи / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 358–365.
9. Шлегель Ф. Критические фрагменты / Ф. Шлегель // Там само. – С. 280-290.
10. Шлегель Ф. О границах прекрасного / Ф. Шлегель // Там само. – С.62-70.
11. Шлегель Ф. Письма / Ф. Шлегель // Там само. – Т. 2. – С. 389-414.
12. Шлегель Ф. Примечания / Ф. Шлегель // Там само. – С. 414-439.
13. Шлегель Ф. Развитие философии в двенадцати книгах / Ф. Шлегель // Там само. – С. 102-191.
14. Шлегель Ф. Фрагменты / Ф. Шлегель // Там само. – Т. 1. – С. 290-317.
15. Шлегель Ф. Трансцендентальная философия / Ф. Шлегель // Там само. – С. 431-441.

16. Юнгер Фридрих Георг. Гельдерлін і Ніцше / Пер. с німецького А.В. Михайловського / Фридрих Георг Юнгер. – "Праксис", 2001 <http://www.nietzsche.ru/>
17. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте / И.П. Эккерман. – М.: Художественная литература, 1981. – 687 с.

Аннотация. Українець С.Я. Романтическая ирония как форма создания бездны.

Статья посвящена исследованию романтической иронии, которая, устраняя из своего поля понятие истины и превращая в истину «бесконечное отрицание», является своеобразной «игрой в мир». В эстетичном дискурсе романтизма романтическая ирония формирует особенный тип мироотношения, связанный из деструктивно разрушительными тенденциями и очерченный в философском творчестве Ф. Шлегеля, Гете, Гельдерлина, Новалиса, Т. Кепке и др.

Ключевые слова: романтическая ирония, человек романтиков, фаустовский человек, бесконечна рефлексия, негативная бесконечность.

Summary. Ukrainets S.Ya. Romantic irony as a form of creation of abyss.

The article is devoted to the research of romantic irony, which, removing from its field the concept of truth and converting a «endless denial» into truth, is the original «playing the world». In aesthetic discourse of romanticism romantic irony forms the special type of relation to the world, connected with destructive tendencies and outlined in philosophical works of F. Shlegelya, Gete, Gelderlin, Novalis, T. Kyopke and other.

Key words: romantic irony, human of romanticists, Faust's human, endless reflection, negative endlessness.

Надійшла до редколегії 29.10.2011 р.

УДК 111.852

М.В. Каранда

**ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІДЕЙНО-ОБРАЗНОГО КОНСТИТУЮВАННЯ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТУРГА**

Статтю присвячено вивченню естетико-мистецтвознавчої проблеми розширення функцій сучасного українського драматурга. Досліджується сучасна драматургічна тенденція формування в Україні ґрунтового діалогізму із європейськими філософією та мистецтвом на змістовному рівні. Виявлено в контексті сучасної драматичної мови рух від десакралізації до неосакралізації.

Ключові слова: естетика театру, транскультурне мислення, поліфункціональність драматурга, контекст драматичної мови, неосакральні драматичні образи.

Портрет сучасного українського драматурга проситься бути виписаним інструментарієм як соціології мистецтва, так і за допомогою естетики художньої творчості та естетики театру, зокрема. Художня критика в особі Олександра Ірванця гостро і болісно закидає українській драматургії звинувачення у безликісті, непомітності на європейському театральному дереві: «А, може, українські драматурги вже п'єс не пишуть? Та ж начебто ні, окрім... В. Діброви, на цій ниві працює чимало творчих особистостей – від Неди Нежданої та Ірени Коваль і аж до Ярослава Верещака та Сергія Щученка. Їхні п'єси часом виринають на кону того чи того українського театру, – але і в такому випадку вони не відповідають кондиціям «Bonner Biennale». Там ідеться про «Neue Stuke» – про справді нові п'єси, написані нинішнього року..., і тоді ж поставлені на сцені» [4]. Естетичні особливості контексту драматичної мови навіть цих, «несучасних» сучасників самі по собі є малодослідженим об'єктом.

Останнім часом у філософсько-культурологічному дискурсі, пов'язаному з драматургією, розповсюджені дві крайнощі. По-перше, спокуса редукувати аналіз до