

**М. Б. Лоскутникова**

*Московский городской педагогический университет  
(Москва, Россия)*

## **ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ИРОНИЧЕСКОГО МИРОВИДЕНИЯ В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ XIX–XX ВЕКОВ**

Цель данной статьи состоит в рассмотрении принципов и приемов иронического изображения действительности в русской и английской литературах XIX–XX веков. Ирония понимается как категория поэтики и стилистический прием, а также как пафос (модус).

В основе понимания иронии лежит представление о ней как о типе мыслительной деятельности, что связано с именем Сократа. В понимании философа, ирония является принципом познания и используется как инструмент сомнения. Беседы Сократа – это «способ исследования философских, моральных и политических проблем» (Нерсисянц 1984: 45, 51–52, 54). С помощью наводящих вопросов философ выяснял границы знания и незнания собеседника; цель бесед состояла в том, чтобы от обсуждения конкретного и частного подвести к пониманию сущности явления. Исходя из принципа «Я знаю, что ничего не знаю», Сократ выстраивал ироничное отношение к человеческой мудрости. Утверждая существование объективной истины, философ умело направлял беседы к требуемому результату.

В области поэтики и литературной стилистики ирония примыкает к тропам и рассматривается как «случай контрастного преобразования семантики» (Григорьев 1987: 446). Ирония (греч. ειρωνεία притворство) – прием скрытой насмешки. Она фиксирует противоречие, когда при формальном (внешнем) утверждении явления, качества или характеристики их наличие отрицается. Иными словами, притворно утверждается то, чего нет и не может быть. По А. А. Потемне, ирония – «отговорка, как предлог уклониться от чего-то; лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает» (Потемня 2003: 295). Эту мысль развивал и А. Ф. Лосев. Философ дал определение иронии, рассмотрев ее сквозь призму «взаимоотношений общего, выражаемого, и частного, выраженного»: «Иронично то выражение, которое выражает меньше,

чем надо, чем предположено выразить. Ирония – там, где выражено как раз это превосходство выражаемого перед самим выражением. В буквальном смысле выраженного содержится не то, что надо было выразить, и даже противоположное этому»; т.е. «ироническое выражение говорит “да”, когда хочет сказать “нет”, и говорит “нет”, когда хочет сказать “да”» (Лосев 1995: 134). Иронию, таким образом, характеризует двуплановость: при подчеркивании значительности – очевидна ничтожность; при внешнем позиционировании высокого, духовного – выявляется низкое, морально-несостоятельное; при утверждении широты интересов и их общественной актуальности – обнаруживается пустое прожектерство и проч.

Особенность иронии как явления стилистики заключается в том, что у нее иная природа иносказательности, нежели у метафоры, метонимии и других тропов. А. А. Потебня подчеркивал, что «ирония не однородна с тропами (синецдоха, метонимия, метафора)», поскольку она «может вовсе обходиться без образа». Свою мысль о том, что ирония «может обходиться вовсе без тропов», ученый иллюстрировал примерами иронических восклицаний «хорошо!», «как же!» и др. (Потебня 2003: 295, 299). Вместе с тем, утверждал А. А. Потебня, ирония «не исключает тропов, может быть антономасией /.../, метафорой, в частности аллегорией» (Потебня 2003: 295).

Интерес к иронии исторически неравномерен. Ирония как «индивидуально-инициативный смех», имеющий «отчуждающе-насмешливый характер» (Хализев 1999: 77), не могла быть востребована классицизмом. Романтическая эпоха, абсолютизовавшая идею внутренней свободы, напротив, осуществила развитие романтической иронии как универсально-иронического взгляда на мир, что было проделано и в художественной практике (в произведениях Л. Тика, Э. Т. А. Гофмана, Дж. Г. Байрона и др.), и в теоретических разработках (в трудах Ф. Шлегеля, К. В. Ф. Зольгера). По Г. В. Ф. Гегелю, исследовавшему историю и философию феномена, романтики превратили иронию в форму искусства (Гегель 1968: 67–74).

Среди жанров и жанровых образований у иронии есть приоритеты. С древнейших времен она широко представлена в жанре басни. В частности, в русской басенной традиции, развивающейся с опорой на классические античные и европейские образцы, в басне И. А. Крылова «Лисица и Осел» первая вопрошает второго: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?», а в другой басне

(«Мышь и Крыса») крыловская Крыса убеждена, что *«Сильнее кошки зверя нет»* (Крылов 1996: 96, 65).

Пределно кратким жанром, востребованным иронией, является эпиграмма, которая в своем втором значении, т.е. как жанр лирики, отличается сатирическим содержанием и характеризуется наиболее малой для лирического рода жанровой формой. Так, в творчестве А. А. Ахматовой есть только одно произведение, созданное в этом жанре: «Эпиграмма» – 7-е стихотворение цикла «Тайны ремесла». Она начинается с риторических вопросов: *«Могла ли Биче, словно Дант, творить, / Или Лаура жар любви восславить?»*; в кульминационном третьем стихе заключено утверждение: *«Я научила женщин говорить...»*; в четвертом, финальном, стихе подводится итог деятельности разговарившихся поэтесс: *«Но, Боже, как их замолчать заставить!»* (Ахматова 1999: 199). Иронично представление о дамской болтовне, когда вместо способности говорить, т.е. нести выстраданное и продуманное, возникло и неумеренно, в понимании автора, развилось неумное, никчемное, неталантливое щебетанье. В результате ирония перерастает статус стилистического приема и становится идейно-эмоциональным принципом изображения определенных фактов действительности, т.е. пафосом (модусом).

На первый взгляд, ирония наиболее близка природе комического. Действительно, смеховая гамма реалистического, например, искусства многопланово демонстрирует возможности иронии. Так, изображая в романе «Евгений Онегин» провинциальное общество с его печальной ограниченностью интересов, А. С. Пушкин иронически обыгрывает мысль о том, что высокие (*«благоразумные»*) разговоры мужского общества (на деле сводящиеся к узкохозяйственной сфере, алкоголю, псовой охоте и сплетням: *«О сенокосе, о вине, / О псарне, о своей родне»*) имеют превосходство над дамским времяпровождением: *«Но разговор их милых жен / Гораздо меньше был умен»* (Пушкин 1975: 35). Иронические взгляды автор бросает и на героя и его образ жизни в Петербурге: *«Он три часа по крайней мере / Пред зеркалами проводил»*; убийственным сравнением завершается портрет героя: Онегин подобен *«ветреной Венере, / Когда, надев мужской наряд, / Богиня едет в маскарад»* (Пушкин 1975: 17). Таким образом, пушкинская ирония формируется за счет мнимосерьезного утверждения солидности, деловых качеств, широты интересов, индивидуально-личностной привлекательности героя и персонажей; формами ее воплощения становятся компо-

зиционный прием сопоставительных характеристик и средства художественной речи.

Насмешливый взгляд на мир присущ Н. В. Гоголю, в прозе и драматургических произведениях которого горстями разбросаны тонкие и точные ироничные замечания-детали. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» появляются *«тощие лошади, известные в Миргороде под именем курьерских»* (Гоголь 1947: 207), а в повести «Невский проспект» молодая дама поворачивает голову *«к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу»* (Гоголь 1947: 211). Иронические приемы использованы Гоголем и в речи персонажей. Так, в комедии «Женитьба», *«совершенно невероятном событии в двух действиях»* (Гоголь 1947: 334), как указывает автор, претенденты на руку купеческой дочки Агафьи Тихоновны – отставной моряк Жевакин и отставной пехотный офицер Анучкин – ведут «значительные» разговоры, например, о том, как важно для жизни, тем более среди достоинств потенциальной супруги, знание французского языка. По убеждению Жевакина, в странах Западной Европы, в том числе на итальянском острове Сицилия, говорят по-французски. Свои «убеждения» Жевакин аргументирует впечатлениями из личного опыта, ведь корабль, на котором он служил, стоял у берегов Сицилии *«тридцать четыре дня»*, и он *«во все это время ни одного слова /.../ не слышал от них /жителей Сицилии/ по-русски»* (Гоголь 1947: 334). Отставной моряк делится наблюдениями: *«попробуйте скажите /.../: дай, братец, хлеба, не поймет, ей богу не поймет, а скажи по-французски: Dateci del pane или portale vino, поймет и побежит и точно принесет»* (Гоголь 1947: 343). Жевакин не понимает, что слышал итальянскую речь (*‘dateci del pane’, ‘portale vino’* – «дайте хлеба», «принесите вина»). Так Гоголь смеется над теми, кто судит о предмете, ничего в нем не понимая.

Другим примером может стать сцена из романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина», в которой показано мелкопоместное семейство, собирающееся на бал, когда горничная дочери транслирует маменьке животрепещущий вопрос: *«Барышня спрашивают, для большого или маленького декольте им шею мыть?»* (Салтыков-Щедрин 1980: 275). Щедринская ирония состоит в серьезности вопроса. В свете этого вопроса сцена оказывается решенной в ироническом ключе.

Однако справедлива мысль Г. В. Ф. Гегеля, который подчеркивал, что между комическим и иронией есть существенное различие. «Ирония истории» может носить трагический характер.

В таком случае в иронии представлен непримиримый конфликт, который не может в определенных общественно-исторических условиях получить позитивного разрешения. Так, в советской истории было выражение «отец народов» – в определении тирана и деспота; слово «миротворец» можно встретить в ироническом определении политического провокатора и разжигателя войны и др. Если обратиться к собственно художественным произведениям, то, к примеру, М. А. Шолохов, назвав свое произведение (в центре которого представлены события и судьбы периода войн и революций начала XX века) «Тихий Дон», усилил трагический пафос в жанре романа-эпопеи, актуализировав непримиримые противоречия как достаточно внешнего порядка – между природной красотой и социальными катастрофами, так и внутреннего – между исторически сформировавшейся ментальностью казачества и ее свободолюбивой доминантой в характере человека, с одной стороны, и обстоятельствами первой Мировой и Гражданской войн и российских революций, с другой.

Ироническое видение действительности и ее проблем позволяет вскрыть глубокие национально-государственные, общественно-политические, социально-нравственные противоречия. Самые разные по мироощущению художники используют иронию в противостоянии, например, социальной апатии, пассивности мировосприятия, паразитирующему образу жизни. Так, показывая дядю Онегина, «деревенского старожилу», как мнимо занятого человека, А. С. Пушкин раскрывает сферы его интересов: он *«Лет сорок с ключницей бранился, / В окно смотрел и мух давил»*; в его кабинете нет *«Нигде ни пятнышка чернил»*, а круг чтения сведен к календарю *«осьмого года»*; иронически-скорбная характеристика завершается словами: *«Старик, имея много дел, / В иные книги не глядел»* (Пушкин 1975: 31–32). И. А. Гончаров в романе «Обломов», создавая картину социально-психологического явления обломовщины, дал определяющий жизненные принципы обломовцев девиз: *«надо богу больше молиться да не думать ни о чем!»* (Гончаров 1972: 134). В результате на страницах художественных произведений возникают драматические и трагические откровения, облеченные в иронические одежды.

В иронизировании важен контекст, и ирония может стать сарказмом (греч. *sarkasmós*, от *sarkázo* рву мясо). Сарказм – это «ирония, соединенная с ядовитой насмешкой», «насмешка злобная или горькая» (Потебня 2003: 296, 303). Такой горько-ядовитый характер носит, например, в романе И. А. Гончарова «Обло-

мов» разговор главного героя и его гостя Пенкина, подвизающегося на ниве беллетристики. Переполненный гордостью Пенкин сообщает герою, что ратует «за реальное направление в литературе» (идеология которого в российской действительности была связана с деятельностью В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова) и написал рассказ «о том, как в одном городе городничий бьет мещан по зубам», на что Обломов саркастически замечает: «Да, это в самом деле реальное направление» (Гончаров 1972: 26).

Такой глубокий критический взгляд на национальную действительность характерен для высокоразвитых культур. Иронический взгляд на мир, в частности, присущ целому ряду английских писателей.

Одним из высоких примеров является роман У. Теккерея «Ярмарка тщеславия». В оценке Кукольника (повествователя) возникают сцены из жизни высшего общества на исходе первой половины XIX века. Например, семейство сэра Питта Кроули – «милое семейство», в котором правят «скарденность», «сутяжничество», потребность участвовать «во всевозможных спекуляциях» (Теккерей 1976: 101–103). Раскрывая смысл иронической метонимии «милое семейство», Кукольник бросает целую россыпь обвинений, в том числе негодует: «Багровая лапа сэра Питта Кроули готова была полезть в любой карман, только не в его собственный» (Теккерей 1976: 101).

Бекки Шарп становится органичной частью этого семейства. Получив право называться миссис Родон Кроули, Ребекка оказалась «достойной» парой своему мужу. Покинув гвардию, Родон продал свой патент, и «усы и чин полковника, обозначенный на визитной карточке, – это все, что осталось от его военного звания» (Теккерей 1976: 419–420). Однако, насмешливо размышляет Кукольник, «когда мы говорим о джентльмене, что он живет роскошно неизвестно на что, мы употребляем слово “неизвестно” для обозначения чего-то неизвестного **нам**, желая дать понять, что мы не знаем, из каких источников наш джентльмен покрывает свои расходы» (Теккерей 1976: 420). В результате Кроули иронически уподобляется «великому полководцу», действующему «с паразитическим искусством и смелостью» (Теккерей 1976: 421) в доступных ему сферах – за бильярдным и карточным столами.

Дж. Голсуорси в создании развернутой картины викторианской и поствикторианской Англии в «Саге о Форсайтах» одной из центральных фигур сделал Сомса Форсайта: «Если Сомс во что-

либо верил, так это в “английский здравый смысл”, то есть в умение тем или иным путем сохранить собственность» (Голсуорси 1983: III, 43). Однако писателю было важно показать, что его герои – семья Форсайтов, принадлежащая к «великому классу собственников», семья, для которой «чувство собственности» является «пробным камнем» сущего (Голсуорси 1983: I, 174, 234), – представляет собой круг людей, среди которых есть и непривычно для этой среды мыслящие личности. Даже при очевидном обладании фамильной приметой – форсайтским подбородком, символизирующим твердость принципов на избранном пути, – уже во втором поколении семьи у молодого Джолиона (сына старого Джолиона – «эмблемы своей семьи, класса, верований»), несмотря на «явно форсайтский характер» и лицо, представляющее собой «копию отцовского», – «иронический тон» и «ироническая маска» (Голсуорси 1983: I, 57, 56, 55). Уже при первом представлении молодого Джолиона – человека, посмеявшегося пойти своим путем и ставшего художником, Голсуорси подчеркивает, что особенностью мировидения этого романного героя является то, что «он был далеко не чужд иронии» и всё для него «имело иронический оттенок» (Голсуорси 1983: I, 57).

Молодой Джолион делится с Филиппом Босини своими мыслями: «Все мы, конечно, рабы собственности /.../ жены, дома, деньги, репутация – вот это и есть печать Форсайта», и Форсайты, с горечью констатирует он, не просто «половина Англии», а лучшая ее половина – с трехпроцентными бумагами (Голсуорси 1983: I, 220). При этом ироническое мировидение не исчерпывается сознанием молодого Джолиона. Повествователь поддерживает мнение героя и подкрепляет его массой характеристик и портретов. Так, например, тетка Филиппа Босини, не связанная никакими кровными узами с Форсайтами, но идеологически всецело разделяющая их представления о мироздании, с помощью средств иронической метонимии названа «одной из старших жриц в храме форсайтизма» (Голсуорси 1983: I, 234).

Похороны королевы Виктории показаны глазами молодого Джолиона, ставшего уже немолодым и присутствующего при этом событии со своей женой Ирэн. Голос повествователя и голос молодого Джолиона сливаются в один: «шестьдесят четыре года покровительства собственности /т.е. годы правления королевы Виктории/ создали крупную буржуазию, приглаживали, шлифовали, поддерживали ее до тех пор, пока она манерами, нравами, языком, внешностью, привычками и душой почти перестала отличаться от

аристократии. Эпоха, так позолотившая свободу личности, что если у человека были деньги, он был свободен по закону и в действительности, а если у него не было денег – он был свободен только по закону, но отнюдь не в действительности; эпоха, так канонизировавшая фарисейство, что для того, чтобы быть уважаемым, достаточно казаться им. Великий век, всеизменяющему воздействию которого подверглось все, кроме природы человека и природы вселенной» (Голсуорси 1983: II, 267).

Действительно, для Форсайтов даже Библия – всего лишь «большое подспорье», а в изображении кабинета профессионального книгоиздателя Тимоти Форсайта (в главе с символическим названием «Мавзолей») подчеркнуто, что на одной стене «вместо книг – полки с фальшивыми корешками» (Голсуорси 1983: II, 281, 363). Женившись на молодой и красивой Аннет, Сомс, ставший коллекционером произведений изящного искусства, сделал приобретение для своего собрания – не больше. В результате всепоглощающе любимая им единственная дочь охарактеризована повествователем следующим ироническим ложно-поддерживающим образом: «Глагол “иметь” Флер всегда инстинктивно спрягала с местоимением “я”» (Голсуорси 1983: III, 125).

В «Современной Комедии» («второй части Форсайтской хроники» (Голсуорси 1983: III, 175)) размышляюще-критическое отношение повествователя и молодого Джолиона к действительности разделяет Майкл Монт, муж Флер, человек, прошедший первую Мировую войну. В форме несобственно-прямой речи Майкла звучит рассуждение о феномене английского дельца: «Если человек не знает толком, что происходит в душе его собственной жены в его собственном доме, как он может прочесть что-нибудь по лицу чужого человека, да еще такого сложного типа – английского дельца? Если бы только жизнь была похожа на “Идиота” или “Братьев Карамазовых” и все бы во весь голос кричали о своем сокровенном “я”!» (Голсуорси 1983: III, 349). Майкл, таким образом, сравнивает страсти, кипящие в окружающей среде, со страстями в романах русского писателя, признанных максимально полно передающими изломы человеческой души и все ее, даже тайные, движения, и приходит к парадоксальному, на первый взгляд, выводу: английская сдержанность по накалу страстей – это гораздо больше, чем Достоевский.

С. Моэм в романе «Луна и грош» идет скорее путями язвительно-саркастического Теккерей, чем размышляющее-ироничного Голсуорси. В произведении повествуется о неординарной



судьбе великого художника, по имени Чарльз Стрикленд. Так, в ироническом отношении к тем, кто окружал героя, писатель использует прием, когда из целого вырвана часть и объявленное правдой является ложью. Моэм высмеивает «*мелкие погрешности против истины*»: сын художника «*поступил опрометчиво*», когда в ходе судебного процесса сослался на письмо, в котором его отец назвал его мать «*достойной женщиной*», поскольку это была фраза, вырванная из противоречащего ей по содержательно-эмоциональной направленности письма, гласившего: «*Черт бы побрал мою жену. Она достойная женщина. Но я бы предпочел, чтобы она уже была в аду*» (Моэм 1983: 9).

Нельзя не отметить, что бок о бок с иронией в словесном искусстве идет пародия (греч. *parōidia* перепев) – сатирическая стилизация, осуществляемая с помощью фиксации парадокса, а также с помощью гиперболизации и приемов гротескового видения мира. А. А. Потебня был убежден, что пародия – это «расширение кругозора литературы». В качестве примера пародийного перепева исследователь привел цепочку высказываний, в которой каждое последующее пародирует предшествующее: «Государь император соизволил всемилостивейше благодарить Георгиевских кавалеров за молодецкую службу»; «Министр юстиции изволил благодарить чинов судебного ведомства за ухарскую службу»; «Министр народного просвещения изволил благодарить профессоров университета за лихое чтение лекций и студентов за залихватское их посещение»; «Архиерей – настоятеля N-ой церкви за бравое и хватское исполнение им обязанностей» (Потебня 2003: 305). Однако вопрос о сатирической и несатирической стилизации требует отдельного разговора.

Таким образом, ирония призвана обнаруживать и вскрывать разноплановые противоречия. Эти противоречия могут носить комический характер (при юмористической, сатирической, саркастической и др. окраске изображаемого) и вызывать у реципиента соответствующую смеховую реакцию. Однако полифункциональная специфика иронии позволяет выявить противоречия, которые могут носить и драматический, и непримиримый трагический характер. Эти особенности иронии и как явления литературной стилистики, и как пафоса (модуса) широко воплощены в европейской художественной культуре, в том числе в русской и английской литературах.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. / А. А. Ахматова. – Т. 2: В 2 кн. Кн. 1. – Москва: Эллис Лак, 1999.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1968.
- Гоголь Н. В. Избранные произведения / Н. В. Гоголь. – Москва; Ленинград: ГИХЛ, 1947.
- Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: В 4 т. / Дж. Голсуорси. – Пер. с англ.; под общ. ред. М. Ф. Лорие. – Москва: Правда, 1983.
- Гончаров И. А. Обломов / И. А. Гончаров. – Собр. соч.: В 6 т. – Т. IV. – Москва: Правда, 1972.
- Григорьев В. П. Тропы / В. П. Григорьев. // Литературный энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1987.
- Крылов И. А. Басни / И. А. Крылов. – Ленинград: Лениздат, 1996.
- Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1995.
- Мюэ С. Луна и грош / С. Мюэ. – Луна и грош. Театр. Рассказы. / Пер. с англ. Н. Ман. – Москва: Правда, 1983.
- Нерсесянц В. С. Сократ / В. С. Нерсесянц. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Наука, 1984.
- Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2003.
- Пушкин А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин. – Собр. соч.: В 10 т. – Т. 4. – Москва: Художественная литература, 1975.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Пошехонская старина / М. Е. Салтыков-Щедрин. – Москва: Правда, 1980.
- Теккерей У. Ярмарка тщеславия / Теккерей У. – Собр. соч.: В 12 т. / Пер. с англ.; под общ. ред. А. Аникста, М. Лорие, М. Урнова/. – Т. 4. – Москва: Художественная литература, 1976.
- Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва: Высшая школа, 1999.

## Principles and Methods of Ironic Vision of the World in Russian and English Literature of the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries

### Summary

The article discusses principles and methods of ironical, including sarcastic, imaging of reality in Russian and English literature of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. Works by I. A. Krylov, A. S. Pushkin, N. V. Gogol, I. A. Goncharov, A. A. Akhmatova, W. Thackeray, J. Galsworthy, S. Maugham and others have served as basis for this consideration. The irony is understood as a category of poetics as well as a stylistic method and pathos (modus).

**Keywords:** *irony, sarcasm, the comic, the dramatic, the tragic, Russian literature and English literature.*