

На правах рукописи



ИВАНОВА Ирина Николаевна

**ТИПОЛОГИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ИРОНИИ
В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(1890 – 1910 годы)**

10.01.01 – Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Ставрополь – 2006

Работа выполнена
в Ставропольском государственном университете

Научный консультант: доктор филологических наук профессор
Егорова Людмила Петровна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук профессор
Газизова Амина Абдуллаевна

доктор филологических наук профессор
Исаев Геннадий Григорьевич

доктор филологических наук профессор
Кузнецова Анна Владимировна

Ведущая организация: **Волгоградский государственный
педагогический университет**

Защита состоится 15 декабря 2006 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.256.02 в Ставропольском государственном университете по адресу: 355009, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1а, ауд. 416 (или 210).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Ставропольского государственного университета

Автореферат разослан «___» _____ 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук



Т.К. Черная

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Ирония, безусловно, входит в число основных понятий культуры и в качестве такового имеет богатую многовековую историю и множество толкований. Она находит свое воплощение в весьма различных явлениях, то выступая в скромной роли одного из тропов, то претендуя на статус философской позиции и едва ли не онтологической категории. Ее исторические формы столь многообразны, что за всю более чем двухтысячелетнюю историю изучения (термин «иринология» возник лишь в 80-е годы XX века) так и не появилось классификации, которая охватила бы весь спектр проявлений иронии и нашла критерий, позволяющий достаточно четко дифференцировать ее от смежных категорий. «Ни одна из существующих теорий иронии не способна полностью отличить ироническое произнесение от не иронического» (*Utsumi*, 2000). Трудность определения иронии (при сравнительно легком ее распознавании в конкретном контексте) заключается прежде всего в том, что практически невозможно выделить ее основное качество, универсальное свойство, «присутствующее во всех случаях иронии и отсутствующее во всех случаях не-иронии» (*Utsumi*, 2000). Если же речь идет об иронии в художественном тексте, особенно поэтическом, то ситуация еще более осложняется – хотя бы в силу «расподобления» говорящего/иронизирующего («Я» на несколько субъектов и постановки проблемы «кто говорит» (автор? лирический герой? лирический субъект? персонаж? ролевая маска?).

Последнюю и довольно мощную волну интереса к иронии в России мы наблюдаем приблизительно с конца 80-х годов XX века до настоящего времени. Это – прямое следствие радикальной перестройки общественной жизни и сознания и влияния постмодернизма, укорененного в стереотипах общественного сознания. Разрушение классической картины мира, тотальное недоверие к наиболее авторитетным «метарассказам», заметное снижение интереса «простого человека» к любой социально-политической проблематике, поскольку она не касается его непосредственно, привели к «победе иронии над трагедией» (С. Зонтаг). В современной культурной ситуации ирония играет одну из главных ролей, растворяясь в повседневности и по-новому окрашивая привычные ценности и аксиомы.

Актуальность исследования обусловлена как современной культурной ситуацией, непредставимой без участия иронии, так и необходимостью создания *целостной* картины поэзии Серебряного века как эстетико-философского единства, что, на наш взгляд, является одной из важнейших задач современного литературоведения. Мы считаем, что роль иронии в процессе формирования феномена Серебряного века до сих пор не оценена по

достоинству. Существуют лишь немногочисленные исследования по иронии в творчестве того или иного поэта этой эпохи и несколько работ обобщающего характера, как правило, констатирующих необходимость монографического исследования этой темы (*Бройтман, 2000; Колобаева, 2000; Лекманов, 1997; Лейни, 2004* и др.).

Объектом исследования стало поэтическое творчество З. Гиппиус, В. Брюсова, И. Анненского, А. Блока и А. Белого, Н. Гумилева, В. Нарбута и Г. Иванова в аспекте реализации различных типов иронии. Выбор персоналий был продиктован как значимостью и репрезентативностью данных имен для указанного периода, так и наличием в творчестве этих поэтов достаточно ощутимого иронического начала. Необходимо заметить, что творчество признанных юмористов и сатириков, например, «сатириконцев», находится за пределами нашего внимания как имеющее лишь очень отдаленное отношение к подлинной иронии в нашем понимании. То же относится и к весьма популярному в рассматриваемый период жанру пародии – безусловно, связанному с иронией и вне ее не существующему, но представляющему собой тему отдельного исследования (см. *Тяжкова, 1980, 1984, 1995, 1997*).

К сожалению, ограниченность объема диссертационного исследования заставила нас отказаться от подробного рассмотрения поэзии В. Ходасевича, А. Ахматовой и М. Цветаевой, а также некоторых других знаковых для эпохи персонажей (А. Тиняков, Т. Чурилин и др.), в поэзии которых ирония играла немаловажную роль.

Предметом исследования являются функциональная типология иронии как важнейшей категории философско-эстетического мышления русской поэзии 1890-х – 1910-х годов XX века и ее эволюция в художественной системе русского модернизма.

Цель исследования – выявление особенностей различных типов модернистской иронии и ее функционирования в художественной системе русского модернизма; раскрытие эволюции иронии на уровне ее основных типов; обоснование статуса иронии как отнюдь не периферийной, а одной из важнейших категорий художественного мышления поэтов Серебряного века.

Для достижения этой цели в нашем диссертационном исследовании решаются следующие задачи:

- рассмотреть эволюцию иронологии с целью выявления существенных критериев иронического;
- дать собственное определение иронии, максимально учитывающее сложность ее типологических характеристик, но не растворяющее в этой сложности ее концептуальную сущности;
- выявить специфику модернистской иронии в ее двух основных модификациях – символистской и акмеистической;

- доказать, что определенный тип иронии является неотъемлемой частью поэтики символизма и акмеизма;
- определить роль и функции иронии в творчестве каждого из названных выше поэтов и направление ее эволюции;
- выделить наиболее характерные приемы и уровни реализации иронии в поэтических текстах рассматриваемого периода;
- выявить «внутрисимволистскую» и «внутриакмеистическую» типологию иронии.

Методология диссертационного исследования продиктована спецификой предмета исследования и предполагает синтез различных методов анализа: историко-генетического, сравнительно-исторического, функционально-типологического, структурно-семиотического. В разработке собственной концепции иронии мы опираемся на идеи С. Кьеркегора, Т. Манна, Н. Нокса, Н. Фрая, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, А.Б. Есина, Н.Т. Рымаря, В.И. Тюпы, В.М. Пивоева, В.О. Пигулевского, И.А. Осиновской и других отечественных и зарубежных иронологов.

Теоретическая значимость и научная новизна работы заключаются в расширении и углублении представлений об иронии как одной из конституирующих категорий художественного мира русского модернизма. В диссертации впервые эволюция творчества русских поэтов начала века рассматривается в аспекте иронии во всех ее проявлениях, причем доказывается, что такое исследование лирики Серебряного века позволяет выявить фундаментальные закономерности его философско-эстетического мышления и картины мира.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее материал и результаты могут быть использованы в практике университетского и школьного преподавания теоретико – и историко-литературных дисциплин, спецкурсов и спецсеминаров. Что анализ различных типов иронии в поэтическом тексте Серебряного века позволит студенту-филологу полнее и ярче представить себе «живой» литературный процесс этого периода, а преподавателю – продемонстрировать разнообразие подходов к анализу художественного текста с иронической доминантой.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Ирония – философско-эстетическая категория с весьма широким смысловым диапазоном, обусловленным неопределенностью критериев иронического. Ключевым понятием в определении иронии должно стать *дистанцирование* от собственного или чужого дискурса, постоянное ощущение *возможности иного контекста*, присутствия *другой точки зрения* – относительно собственной или точки зрения оппонента. Ни противоположность выражения содержанию, ни насмешливый тон не явля-

ются непререкаемыми атрибутами иронии. Ирония не является «разновидностью комического»: ее соотношение с юмором и сатирой – пересечение смысловых полей. Основная функция иронии – корректирующая. Воплощая авторский философско-эстетический идеал, ирония в художественном тексте проникает во все его уровни и слои: высшие уровни проявления иронии – метатекстовый и интертекстуальный.

2. Ирония является одной из основных категорий философско-эстетического мышления Серебряного века, неотъемлемой составляющей художественных миров наиболее значимых поэтов. Поставив себе неслыханные по своим масштабам духовные задачи, русский Серебряный век в своей метапоэтической рефлексии столкнулся с необходимостью самоконтроля, проверки подлинности духовных достижений, т.е. с необходимостью иронии и самоиронии. В силу своей амбивалентной природы ирония воспринималась то как соблазн, персонифицируемый в целом ряде соответствующих образных парадигм – от Арлекина до Мефистофеля, то как проявление некоей имеющей онтологически самостоятельное бытие и враждебной человеку силы, то как союзник в борьбе за разрушение мнимых и обретение подлинных ценностей, – но она неизменно присутствовала в модернистской картине мира. Поэтому вне типологии иронии невозможно осмысление художественных систем русского символизма и акмеизма, их философии, гносеологии, образных систем и поэтики.

3. Модернистская ирония есть особый историко-культурный тип иронии, не тождественный ни романтической, ни экзистенциальной (хотя и близкий, и даже прямо восходящий к ним), и эволюционирующий, особенно в творчестве В. Брюсова и позднего Г. Иванова, в иронию постмодернистскую. От предшествующих типов иронии модернистская отличается прежде всего изменением картины мира и концепции личности, снятием оппозиций, размыванием границ, уничтожением полюсов или утверждением их взаимопереходности. Ощущая великий сдвиг, разлом, предчувствуя грядущий Апокалипсис, человек утрачивал привычную уверенность и укорененность в бытии, свойственную классической картине мира, поддерживаемой реализмом XIX века, и пытался вновь обрести незабываемые ценности, но уже пройдя через искус иронии.

4. В основе символистской иронии – романтический принцип двоемрия, но дополненного введением третьего, собственно символического мира, позволяющего увидеть отражение высших сущностей. Неизбежность их замутненности и искажения становится сферой иронии. В зависимости от степени и глубины иронического сомнения в рамках символистской иронии можно выделить иронию подтипа (а) – сомнение в наличии связи ноуменальной сверхценности с миром явлений; (в) – недоверие к ее яв-

ленным образом, потенциально неадекватным и вводящим в заблуждение; (с) – неуверенность субъекта в самом себе, своем избранничестве и способности к ожидаемому от него подвигу; (d) – сомнение в самом существовании этой сверхценности. Ирония подтипа (а) и (d) чаще встречается у «старших» символистов, (в) и (с) – у «младших».

5. Символистская ирония выполняет несколько основных функций: мировоззренческую, гносеологическую, мистико-религиозную, контрольно-корректирующую, собственно-эстетическую. Сочетание этих функций, разграничение которых не абсолютно, определяет основную интонацию авторской иронии, непосредственно связанной с базовыми категориями художественного мышления и мировосприятием каждого поэта-символиста.

6. Акмеизм как литературная группа явился следствием иронического отношения Гумилева и его круга к некоторым аксиомам символистской философии и поэтики. Акмеистическая ирония проявляется по-разному: как подчеркнутая «зверность» и физиологичность у Нарбута и Зенкевича, как утопченная культурная рефлексия у Мандельштама или самоироничность мифа о «конквистадоре» у Гумилеве. В любом случае ее (иронию) отличает пафос: приятия земного мира во всем его многообразии и принципиально иное отношение к миру *realia* и воспроизводящему этот мир слову. «Светлая ирония» акмеизма, как правило, не включаемая литературоведами в число его конститутивных признаков, должна, наконец, получить этот статус. При всем различии подходов к описанию «акмеистичности» и неотчетливости ее критериев, именно наличие имплицитной или эксплицитной иронии (хотя бы по отношению к символизму!) может и должно служить одним из таких критериев.

7. Ироническое начало является важнейшим в творчестве Г. Иванова, не входящего в каноническую шестерку, но, безусловно, сформировавшегося в стилиевой ауре акмеизма. С иронией непосредственно связаны все основные темы его поэзии: «жизнетворчество», прошлое в настоящем, театральность, любовь и смерть, «прекрасная ложь» искусства, «распада атома», личности и мира. Ирония не только становится структурообразующим принципом художественного мира поэта и ядром его поэтики в раннем творчестве, но и фактически приобретает статус онтологической категории («мировая ирония» позднего Иванова). В последнем случае защитной реакцией субъекта, в том числе и лирического, становится «встречная» ирония («отчаянье я превратил в игру»), что обеспечивает Иванову переход в следующую поэтическую эпоху – эпоху постмодернизма.

8. Типология иронии в поэзии русского модернизма необходимо должна рассматриваться в аспекте ее эволюции, осуществляемой на трех уровнях. Выделяются: общее направление эволюции (от модернистской иронии к

постмодернистской, наиболее явно выраженной у В. Брюсова и Г. Иванова); в пределах модернизма наблюдается трансформация символистской иронии в акмеистическую (ранний Гумилев, отчасти В. Нарбут и Г. Иванов). Кроме того, в лирике каждого поэта различные типы и оттенки иронии образуют оригинальную авторскую иронию, также эволюционирующую на протяжении всего творческого пути поэта и непосредственно связанную с изменениями его картины мира и художественной системы.

Апробация результатов исследования. Концепция и основные положения диссертационного исследования обсуждались на международных, всероссийских, межвузовских и внутривузовских конференциях и семинарах в Москве (1996, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004), Минске (2005), Санкт-Петербурге (1994, 1997, 2005), Нижнем Новгороде (2004), Омске (2005), Томске (2001), Челябинске (2005), Саратове (2005), Самаре (2003), Волгограде (2003, 2005), Ростове (2003, 2004), Армавире (2002), Пятигорске (1995), Ставрополе (1994-2006).

Основные идеи работы использованы в вузовском учебнике (История русской литературы XX века. Первая половина. – Ставрополь, 2004), университетских курсах «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Теория и практика русского стихосложения», а также курсах по выбору «Ирония: история, теория и художественная практика», читаемых автором на филологическом факультете Ставропольского государственного университета.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем текста – 529 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, определяются предмет и объект исследования, излагаются основные положения.

Первая глава («Исторические и теоретические аспекты изучения понятия «ирония»») состоит из двух разделов. В *первом* рассматриваются основные историко-культурные типы иронии – от античной (сократической, софистической, «иронии рока») до постмодернистской. Особое внимание уделяется романтической иронии и ее критике (Гегель, Зольгер, Кьеркегор, Гете), а также иронии экзистенциальной, поскольку именно эти два типа иронии наиболее значимы для становления иронии модернизма, особенно символистской. Во *втором* анализируются современные отечественные и зарубежные концепции иронии (В.Е. Хализев, В.И. Тюпа, А.Б. Есин, Н.Т. Рымарь, Н.И. Ишук-Фадеева, Л.В. Карасев, М.Т. Рюмина, М.М. Дунаев, Х. Уайт, Р. Рорти, Ж. Женетт, Ж. Делез, R.W. Gibbs, C. Leitzgeb, R. Kreuz,

S. Gluchsberg, D. Sperber, D. Wilson, A. Utsumi и др.), соглашаясь или полемизуя с которыми, диссертант формулирует собственную концепцию.

Ирония представляет собой феномен с чрезвычайно широким понятийным полем. Поэтому в истории иронологии можно выделить несколько основных тенденций в ее интерпретации и дефинировании. Ирония может быть собственно языковым приемом (троп или фигура иронии); способом полемики или ведения диалога (майевтика Сократа); структурным принципом художественного произведения; эмоционально-ценностной ориентацией человека, его жизненной установкой; средством самозащиты, компенсации личности (психоаналитическая трактовка иронии); онтологической категорией, подменяющей трансцендентные сущности («мировая ирония», «ирония судьбы») и т.д.

Наиболее сложным в создании универсальной типологии иронии является выделение общего критерия «иронического», присутствующего во всех названных проявлениях иронии. Мы считаем, что таким критерием должно быть *дистанцирование* иронического субъекта от объекта иронии (ситуации, дискурса, субъекта-жертвы). Признаки, обычно называемые в качестве основного критерия иронии, т.е. противоположность буквальному смыслу подлинному и насмешливый тон, для иронии факультативны. *Ирония есть ощущение возможности иного контекста, других точек зрения*, и пресловутая противоположность как формальный показатель иронии именно потому выступает в этом качестве, что ярче всего демонстрирует такую возможность, т.е. наличие иной системы координат, где некая сущность, утверждаемая первой системой в качестве ценности, перестает быть таковой. Ирония – знание (или как минимум подозрение) об относительности высказываемой истины.

Ирония имеет лишь опосредованное отношение к эстетической категории комического, и многим ее типам – в частности, драматической, позднеромантической, экзистенциальной, символистской – присущ скорее трагический, чем комический тон. Отрицательная оценочность действительно является необходимым компонентом иронии, но степень негативности в оценке объекта иронии может быть разной: от резкого неприятия (тогда ирония приближается к сарказму, сатире, инвективе) до простой сдержанности и умеренности. Важно, что эта «отрицательность» почти всегда исходит из собственного (пусть и не всегда объективного) представления о должном, об идеале. Аксиологическая ориентация иронии предполагает – даже при внешнем псевдоутверждении – достаточно выраженную отрицательную эмоциональную окраску, но целью ее является все же конечное утверждение. В этом смысле ирония выполняет отнюдь не разрушительную, но созидательную функцию.

Структура любого типа иронии предполагает наличие иронизирующего субъекта (ироника), объекта иронии (жертвы) и ее адресата. Эта тернарная модель может превращаться в бинарную (совпадение в одном лице адресата и жертвы) или даже реализовываться в сознании иронизирующего субъекта (самоирония, когда адресатом и жертвой является сам ироник). Интеллектуально честная, последовательная ирония не выводит самого ироника из-под обстрела, но, напротив, делает самоиронию необходимым условием художественного постижения истины.

В художественном, в частности, поэтическом тексте ирония воплощается на всех его уровнях, в зависимости от замысла автора и субъектно-объектной организации текста, значительно более сложной по сравнению с нехудожественной речью. В роли иронизирующего субъекта может выступать автор, лирический герой, лирический субъект, персонаж, включая и непersonифицированных персонажей типа «мировой иронии», Ничто, вечности, бесконечности или смерти. В роли жертвы – автор (как категория текста или собственный образ – «Владимир Соловьев»), «Валерий Брюсов»), лирический субъект, персонаж, образ, связанный с определенным сюжетно-мотивным комплексом, другой художественный текст или ряд текстов, литературное направление или группа. Адресатом иронии в большинстве случаев является потенциальный читатель, либо «массовый», либо принадлежащий к узкому кругу «посвященных» и тем самым достаточно подготовленный к восприятию определенного типа иронии.

Сложность субъектно-объектной организации художественного текста приводит к тому, что затрудняется выделение формальных показателей иронии, легко вычленимых на уровне тропа или фигуры иронии (т.е. уровне фразовом). Ирония проникает во все слои и уровни текста, преимущественно реализуясь на идейно-тематическом, сюжетном и образном уровнях (т.е. для ее полноценного восприятия бывает недостаточно не только фразового, но и высших уровней, включая текстовый). Как правило, рецепция читателем иронии в поэтическом тексте предполагает не столько присутствие так называемых иронических сигналов, сколько наличие фоновых знаний, прежде всего знания *контекста* – будь то контекст цикла или книги стихов, творчества поэта в целом, литературного направления, журнальной полемики, метапоэтики, современной культурной ситуации и т.д. Последнее особенно справедливо в отношении иронии в поэзии русских символистов и акмеистов, свободно играющей различными культурными кодами и требующей от своих читателей незаурядной эрудиции, свободной ориентации в пространстве современной культуры и интеллектуального сотворчества.

Вторая глава («Ирония в теории и художественной практике русского символизма») состоит из пяти разделов, в которых выявляется специфика символи-

стской иронии и рассматриваются ее основные типы, сочетание которых определяет характер иронии в творчестве каждого из поэтов-символистов.

Первый раздел («Символистская ирония как особый тип иронии. «Декадентская» ирония. Теория иронии Ф. Сологуба и практика иронии в творчестве З. Гиппиус») посвящен становлению символистской иронии и выявлению ее специфических черт. Символистская ирония, в отличие от романтической, практически лишена радостного самоупоения, восхищения своими возможностями, она вообще осторожнее, строже; реже выбирает своей жертвой мир «филистеров», реже сатирична, но чаще обращается на самого художника и его идеал, подвергает сомнению уже, казалось бы, достигнутое. Поэтому их ирония, как правило, жестче, беспощаднее и по своей интонации скорее сопоставима с позднеромантической (Гейне; Гофман, Лермонтов). Не удивительно, что в отличие от русской классической литературной традиции, предпочитающей скорее сатиру, реже – гротеск или юмор, символисты обратились к иронии. «Ирония – наиболее характерная для русских символистов форма комического» (Бройтман, 2000). В данной главе предлагается классификация подтипов символистской иронии.

Рассматривая символистскую иронию в ее эволюции, диссертант подчеркивает, что «декадентская» ирония не противопоставлена собственно символистской, но скорее входит в нее на правах составляющей, подобно тому, как само декадентство представляет собой своего рода внутреннюю тень символизма, его темного, но неизбежного двойника. Если символистская ирония чем-то и отличается от своей «тени», то, пожалуй, большим разнообразием эмоциональных оттенков, вызванных сложной диалектикой веры/неверия.

Одним из теретиков и певцов «декадентской» иронии был **Ф.К. Сологуб**. В его поэтическом творчестве ирония не играет заметной роли: сологубовское декадентство имеет серьезный, даже трагический характер. Однако в его метапоэтике, не менее значительной, чем художественное творчество, как и у всех русских декадентов и символистов, ирония занимает центральное место. В «Творимой легенде» Сологуб излагает собственную концепцию иронии: жизнеотрицающим началом бытия является «понимание лирическое», «богиня Лирика», жизнеутверждающим, принимающим мир до конца, – «познание ироническое», «царица Ирония». В сологубовской художественной картине мира лирика и ирония приобретают статус онтологической оппозиции и являются вечно враждующими, но и взаимодополняющими, «неслиянными и нераздельными». Возможно, поэтому теоретик иронии Сологуб практически не допускает иронию в поэзию как царство «богини Лирики». Синтетическое единство лирики и иронии достигается третьим началом – Смертью, главной героиней сологубовского творчества. Таким образом, Сологуб предвосхищает интуиции почти всех русских символистов: Смерть – та предельная

дистанция, которая обеспечивает максимально ироническую позицию, и она же – предельная концентрация и источник трагизма, более или менее явно вдохновляющий и питающий всю лирику, все искусство.

В творчестве **З.Н. Гиппиус** ирония ограничивается типами (в) и (с), т.е. подвергает сомнению способности и душевные силы лирического субъекта и возможность воплощения идеала в реальности, но не сам христианский идеал и существование Бога и Его замысла о человеке. Подобно Кьеркегору – пламенному христианину и одновременно абсолютному иронiku – Гиппиус прибегает к игре несколькими «Я». Понимая, что вера и неверие могут быть очень разными, Гиппиус переадресует собственные сомнения, отчаяние и интеллектуальные «соблазны» своим «Я» – персонажам. Ирония в творчестве Гиппиус – и «декадентская», и символистская, поскольку почти кьеркегоровская полисубъектность ее художественного мира не просто допускает, а прямо требует такого, казалось бы, самопротиворечия. Мир Гиппиус непреодолимо антиномичен, и вполне естественно, что объединяющим началом, удерживающим в относительном равновесии центробежные и центростремительные силы, становится ирония. Ирония у Гиппиус, как и у Сологуба, редко получает неограниченные права на тотальное разрушение (в этом случае она делегируется «демоническим» персонажам). Она играет исключительную роль и в «жизнотворчестве» поэта, и в формировании индивидуальностей Гиппиус, поэтической и критической (иронизирующей) полемист Антон Крайний), и в становлении ее ценностной иерархии. Но основная функция иронии у Гиппиус – корректирующая, т.е. структурирующая ее художественное сознание как систему «личностей», стремящихся к единой, уже не подверженной ироническому сомнению Истине, но запутывающихся в собственных слабостях и противоречиях на разных этапах этого пути. Именно ирония, как и одна из сологубовских «цариц», не позволяет остановиться и принять временное за вечное, а относительное – за абсолютное.

Второй раздел («*Скептическая ирония В. Брюсова*») посвящен становлению и эволюции категории иронии в творчестве одного из наиболее значительных поэтов-символистов. В творчестве В.Я. Брюсова ирония проявляется в первую очередь на уровне *философско-гносеологическом*. Это нашло отражение в известной брюсовской концепции множественности истин, и, следовательно, активной пропаганде эстетического и этического плюрализма, принимаемого многими оппонентами по эта за циничский релятивизм и проповедь аморализма. Эстетически же эта, в сущности, ироническая, установка воплотилась в своеобразном понимании Брюсовым «взаимоотношений» поэта, лирического героя, лирического субъекта и персонажа. С другой стороны, образы-персонажи (ни у одного сим-

волиста нет такого количества «персонажных» стихотворений) нужны Брюсову прежде всего для выражения собственного душевного содержания, что неоднократно подчеркивалось им в автокомментариях. При этом Брюсов – самый закрытый, наименее «субъективный» из русских символистов, поэт, сделавший *дистанцирование от любой лирической или экзистенциальной ситуации* (даже оставаясь *внутри* ее!) своей жизненной и творческой установкой. С. Бройтман называет иронию Брюсова *скептической*, противопоставляя ее мистической и трагической – двум другим разновидностям символистской иронии (Бройтман, 2000). Кажется, на сегодняшний день это наиболее удачное определение брюсовской иронии, восходящее еще к характеристике Брюсова Анненским: «Это скептик, даже более – иронист» (Анненский, 1979).

В «Juvenilia», «Chefs d'oeuvre», «Me eum esse» ирония становится одним из элементов брюсовского житнетворчества. «Tertia Vigilia», «Urbi et Orbi» и «Stephanos» – апологетика радикального плюрализма и утверждения множественности истин, предвосхищающего интуиции постмодернизма. «Я» Брюсова и не стремится к преодолению собственной иронической множественности, напротив: «И странно полюбил я мглу противоречий, / И жадно стал искать сцеплений роковых». Такое состояние сознания отнюдь не ощущается самим «Я» как ущербное, а, напротив, объявляется уделом высокоорганизованного творческого интеллекта. В антологических разделах брюсовских книг («Любимцы веков», «Правда вечная кумиров», «Властительные тени») мифологические и исторические персонажи – способы проявления авторского иронического «Я», причем, как правило, Брюсов дает антитезис к любому тезису (Тезей – Антоний, Александр или Цезарь – Сулла, Клеопатра – Цирцея и т.д.). В «Urbi et Orbi» поэт подтверждает верность своим принципам – стремлению и ироническому самодистанцированию, причем последнее не отменяет первого, а дополняет его страстный пафос. Параллельно радостному, творческому настроению развивается иное, оттеняющее и дополняющее позу ироника-победителя и подвергающее сомнению само всепобеждающее стремление. Оба настроения – тезис (ирония как пафос обновления-самодистанцирования) и антитезис (ирония как пафос сомнения и неуверенности, как функция самоконтроля разума) совмещаются в синтезе – апологии сдержанности и неустанного труда (а не порыва и не вдохновения свыше, как у прочих символистов) в стихотворениях «Работа», «У земли», «В ответ».

Брюсовский иронизм наиболее очевиден в любовной лирике поэта: Его демонический любовник вообще не способен к избирательности и подлинному диалогу (свойство ироника, отмеченное Кьеркегором, Бубером, Бахтиным и др.) и, похоже, не нуждается в нем. Другой человек, «ты»,

женщина лишается личной единственности и становится лишь средством вызова определенного настроения или переживания. Отсюда брюсовское отчужденно-ироничекое отношение к центральному романтико-символистскому мифу Вечной Женственности. Только как иронию и самоиронию, а не как зависть или сознание «неполноценности», можно понять его послание «Младшим» (из цикла «Оды и послания» в «Urbi et Orbi»).

Герой-ироник понимает и принимает лишь два типа отношений: основанные на элементарных инстинктах или усложненно-игровые, заведомо искусственные и отрефлектированные. Глубина и искренность подлинного диалога «Я» и «Ты», единственных и неповторимых в этом общении, ему недоступны, или же он сознательно избегает их. Но – парадоксальным образом – если возвышенная, романтическая, куртуазная любовь, предполагающая единственность боготворимой возлюбленной, иронически снижается и пародируется очень легко (Соловьев, Блок, Белый, отчасти Гиппиус, Анненский, позже Гумилев), то «любовь по Брюсову» объектом иронии быть не может. Это нетрудно доказать: ирония предполагает снижение (для чего необходима первоначальная идеализация любви и/или возлюбленной) или «расширение кругозора» (отказ от признания ее единственной и неповторимой и введение в общий ряд). При изначальном отсутствии идеализации и сознания уникальности и неповторимости личности любимой ирония просто лишается своей привычной «пищи». «Чистая» же страсть, т.е. эрос, желание, ни иронии, ни пародии не поддается; комичными могут быть лишь человеческие иллюзии по этому поводу или же вербальные и невербальные формы выражения этих иллюзий.

Ироническое дистанцирование приводит к интересному парадоксу в «современных» стихотворениях поэта. Политические события проецируются на исторически аналогичные ситуации и лишаются при этом конкретно-исторических примет. Признавая «правду вечную» политической борьбы и ее права как поэтической темы, поэт, тем не менее, как подлинный ироник, категорически отрицает собственную «ангажированность»: «Если я и высказывал когда... взгляды, за которые меня причисляют к «правым», то как парадокс, в ряду других парадоксов, которые меня когда-то забавляли» (*Брюсов, 1973*). Революция (любая) оправдывается прежде всего тем, что является повторением некоего исходного прасобытия, ее новизна и конкретно-историческая справедливость относительны, но право на существование и осуществление – абсолютны. *Это случается, такое уже было там-то и тогда-то, при таких-то обстоятельствах* – так можно было бы сформулировать брюсовское отношение к истории. Современные события – не лучше и не хуже, хотя, конечно, любоваться античностью или революционным Парижем 1789 года гораздо проще – в

силу временной дистанции. В России же 1905 года «знакомая песнь» звучит хотя и фальшиво, но узнаваемо.

В последующих книгах стихов («Зеркало теней», «Семь цветов радуги», «Девятая камена») поэт-ироник остается верен себе. Все тот же Брюсовский иронический плюрализм в его многообразных оттенках демонстрирует раздел «Святое ремесло», где, как всегда у Брюсова, поражает поклонение поэту относительно без упоминания абсолютного, земному вне трансцендентного, знаку как таковому при отсутствии или игнорировании референта. Муза, поэзия, язык оказываются абсолютными ценностями – но вопрос о том, что именно придает «ремеслу» святость, даже не ставится. Поэзия есть абсолютная ценность, не нуждающаяся ни в каком оправдании ценностью более высокого порядка. Она свободна от какого бы то ни было «во имя». Брюсов стремится остаться в рамках «только языка», когда вопрос об истине фактически переносится в иную плоскость и становится вопросом дискурса, а не соотношения его с внеязыковой реальностью. Язык демонстративно называется Спасителем (именно так, с прописной буквы), подменяя и замещая Его. Таким образом Брюсов выстраивает собственную мифологию, целенаправленно используя образную парадигму церковного дискурса и последовательно подменяя один понятийный ряд другим. Это не просто подбор эффектных метафор для выражения определенного пафоса, но вполне сознательная демонстрация собственной позиции, близкой к тотальному гносеологическому иронизму постмодернистов.

Последние, уже «советские» книги стихов Брюсова («Последние мечты», «В такие дни», «Миг», «Дали», «Меа») почти лишены иронии. Эти книги – торжество пафоса, чаще всего эпического или возвышенно-одического. Но именно иронический тип личности, гносеологический плюрализм и признание множественности истин позволили поэту не только безболезненно принять революцию и новую власть, но и органически «встроить» их в свою историко-культурную концепцию. Вступление в коммунистическую партию и активное сотрудничество с новой властью, давшие поэту ощущение активного участия в бурях века, принятая им идея исторического превосходства нового порядка как высшей стадии развития европейской цивилизации, наконец, возраст, уже далеко не юный, опыт, т.е. огромное количество пережитых «мигов», – все это обеспечивает позицию максимальной дистанции – заветная мечта ироника.

Поздний Брюсов, Брюсов-коммунист и создатель «научных» стихов, конечно, весьма отличается от «вождя русского декадентства» и певца эротических «мигов». Но его рационализм, философский скепсис и радикальный гносеологический плюрализм остаются неизменными на всем протяжении творческого пути и проявляются в его оригинальной *«скептической иронии»* (Бройтман, 2000) – специфической модификации иронии символистской.

Брюсовская ирония наименее подвержена эволюции: она сформировалась окончательно уже в первых книгах стихов Брюсова и в «Русских символистах», и позднее лишь проявляется на разном историко-культурном материале и в разных социально-политических условиях. Это все-таки *символистская ирония*, поскольку в ее основе – вера в глубину и Тайну мира, и в каком-то смысле даже более последовательная, чем у «младших», хотя и не связанная непосредственно с представлением о трансцендентных этому миру сущностях. Это *ирония скептическая*, хотя брюсовский скепсис не синонимичен агностицизму: она выполняет главным образом гносеологическую, корректирующую функцию, не позволяя интеллекту успокоиться и принять одну из множественных истин, игнорируя остальные. Кроме того, некоторые черты брюсовского иронизма – радикальный плюрализм, недоверие к «метарассказам», особенно христианскому, философия «мигов», свободное включение в любой дискурс, «авторские маски» и сознательное дистанцирование от собственных текстов – превосходят *иронию постмодернистскую*.

Третий раздел («Экзистенциальная ирония И. Анненского») посвящен генеалогии иронии Анненского, ее становлению и эволюции. Рассматриваются онтологические и психологические аспекты иронии в «Тихих песнях» и «лирический иронизм» «Кипарисового ларца» с образно-мотивной доминантой смерти как абсолютного ироника. Утонченный лирик, лейтмотивом поэзии которого стали «тоска» и «мука», Анненский, тем не менее, ощутимо ироничен даже в самых пронзительно искренних и лиричных стихотворениях. «Ирония стала вторым лицом И. Анненского, стала неотделима от его духовного облика» (Брюсов).

Мы считаем иронию Анненского символистской, имеющей к тому же ярко выраженные экзистенциальные оттенки. Определение иронии Анненского как иронии трагической, противопоставленной скептической и мистической как другим подтипам иронии символистской (Бройтман, 2000), представляется нам не слишком удачным, поскольку «трагическая» ирония – не столько тип иронии, сколько ее тон, эмоциональная окраска. За неимением лучшего термина мы определяем подтип символистской иронии Анненского как *иронию экзистенциальную*, хотя и осознаем несовершенство такой номинации (собственно экзистенциальная ирония – определенный тип иронии, предшествующий модернистской). С нашей точки зрения, символистское миропонимание и экзистенциальное мироощущение не исключают друг друга. Оставаясь символистом в своей поэтике и художественной философии, Анненский воспринимает мир и бытие человека в мире – боль, скуку, тоску, одиночество, страх смерти, любовь и «безлюбовь» – экзистенциально.

В «Тихих песнях» уже выбор псевдонима (Ник. Т-о) обнаруживает ироническую игру: псевдоним Одиссея (ирония как превосходство) и са-

мопрезентация Сократа (ирония как самоуничижение). Такой «самоуничижительный» псевдоним органично сочетается с названием книги, обеспечивая вместе с тем характерную для ироников «плавающую» точку зрения, якобы избавляющую от излишней субъективности и претендующую на максимальную объективность.

Космос души лирического героя Анненского не оставляет места для Бога. Это космос дурной бесконечности. Стихотворение о бесконечности «∞», на наш взгляд, убедительно свидетельствует о безрелигиозности Анненского. Пространственно-временная картина вселенной Анненского не дает линейной перспективы (необходимого условия надежды), это замкнутый в себе мир максимальной энтропии. Поэтическое сознание Анненского – оксюморонное. В его мире лучи – туманные («Поэзия»), светила – погашение, течение останавливается, бесконечность – миг, а миг – дробимый. Ложь, оказывается, не обманывает, а «свершает обетъ», вечное является временным, временное – вечным. Универсальная ирония Анненского сводит полюса, размывает границы категорий, но, в отличие от иронии раннеромантической, делает это не в радостном самоупоении творческого восторга, а в мучительной рефлексии. Жизнь и смерть субъекта сознания сливаются в «миг, *дробимый* молнией *мученья*» (в сонете «Человеку» – «жить, *мучительно дробя...*»). Подлинная стихия иронии, несмотря на ее вечное стремление к универсальности и «всеохватности», – именно дробность, прерывность, эпизодичность (что, кстати, ощущали и софисты, и романтики, и постмодернисты). Но в подтексте такого иронического дробления – страстная тоска по единству, смыслу, ощущению подлинной континуальности бытия, которое обеспечивается только «линейностью», «векторностью» жизни как стремления к цели. Трагедия безрелигиозного иронического сознания в том, что вне признания метафизического абсолюта такой целью оказывается смерть.

Смерть – подлинная муза Анненского. Экзистенциальный страх смерти, в выражении которого Анненскому не было равных в русской поэзии, настолько силен, что поэт словно боится произнести слово «смерть». В известном смысле она заменила для поэта Прекрасную Даму символистов. Она, Дама – именно так, с прописной буквы, называет ее поэт. Подобно блоковской Коломбине, травестирующей высокий софийный образ, а затем обернувшейся Смертью («девушка с косой»), мировая тайна и красота, к которой безумно рвется герой Анненского, постоянно являет свой подлинный лик, и это – лик смерти. Она – единственное, над чем поэт не может смеяться, но может попытаться вести с ней игру: они как будто играют в прятки, ни разу не встречаясь лицом к лицу («У гроба»). Смерть и жизнь часто сливаются в одну личность («На пороге»), и этот двоящийся персонаж по своему произволу играет человеком. Последний, в свою

очередь, пытается переиграть смерть, выступая поочередно то в роли ироника, то (чаще) в роли жертвы иронии. Финал «На пороге» апеллирует к известной стоической максиме о том, что смерть не имеет отношения к человеку: он есть, пока ее нет, а когда она есть, его уже нет.

В «Тихих песнях» нет никакого противовеса смерти – единственному абсолютному ироническому персонажу. Таким противовесом могли бы показаться традиционные ценности, являющиеся таковыми и в безрелигиозной картине мира – любовь, искусство (музыка и поэзия), мысль. Но все они, безусловно, дорогие поэту, тоже становятся жертвой его иронии. Любовь («Декорация», «С балкона», «Молот и искры», «Ванька-ключник в тюрьме») – либо ускоренный путь к смерти, либо обман. Героиня лжёт, ускользает, двоится («Это ты и не ты» («Молот и искры»); «Это маска твоя или ты?» («Декорация»)). Музыка и поэзия – пусть сладостное, но все же мучение («фортепьянные» и «мучительные» сонеты, «Ненужные строфы»). Даже мысль, могуществу и смелости которой поклоняется поэт, не становится для него незыблемой опорой.

«Кипарисовый ларец» явил читателю талант Анненского во всей силе его иронического лиризма. Анненский лишает символизм вертикального измерения с его сверхзадачей – прорывом в область трансцендентного, отказывается от свойственной символистам постоянной корреляции изображаемых земных реалий с миром подлинных сущностей и единой истины. Это является причиной оригинальной субъектной организации большей части его поэтических текстов, демонстрирующих наличие одновременно нескольких субъектов, нескольких точек зрения, или, точнее, «плавающей» точки зрения, характерной для ироника (наиболее яркий пример – «Смычок и струны»). Поэту как будто недостаточно «монологичного» стихотворения, не позволяющего лирической теме раскрыться во всей полноте и сложности, как будто жаль упущенных возможностей ее диалектического развития (отсюда, возможно, и любовь к циклизации, и многократные возвращения к одним и тем же темам). Именно эта черта поэтического мышления Анненского явилась причиной создания уникальной жанровой формы *трилистника* (первый раздел книги).

Ирония проявляется уже в поэтике заглавий трилистников, сочетающих принцип ассоциативных связей с принципом предметно-тематической группировки. В той части трилистников, которая имеет абсолютно «серьезные» названия, в эмоциональном диапазоне от легкой меланхолии до трагического отчаяния (трилистники *обреченности*, *проклятия*, *тоски*, *одиночества*, *траурный*, *кошмарный* и др.), ирония выполняет смягчающую функцию, заставляющую заподозрить наличие альтернативы безысходному отчаянию. В меньшей части, где названия имеют позитивные коннотации и рождают соответствующие ожидания (трилистники *побед-*

ный, весенний, отчасти сентиментальный), ирония беспощадно разрушает эти ожидания. Там же, где название непосредственно связано с иронией (трилистники *шуточный, балаганный, отчасти бумажный*), последняя демонстрирует все свои игровые и «серьезные» возможности.

Художественный мир Анненского населен ироническими персонажами. Такова «Сиреневая мгла» – иронический парафраз софийного персонажа. «Сиреневая мгла» (цвет, традиционно связываемый с метафизическим, трансцендентным) женственна, вызывает личную любовь мужского субъекта, влечет к себе, но недоступна и недостижима, является лишь изредка и издали, способна вступать в диалог, соблазняет, дразнит, провоцирует, вызывает тоску, наконец, губит. «Она» занимает позицию превосходства по отношению к «нему», обреченному лишь тосковать по «Ней», но не достичь, т.е. позицию потенциально ироническую. Но если блоковская «Она» никогда не иронизирует (и вообще почти не говорит), субъектом и объектом иронии является только «он», то «сиреневая мгла» явно насмешничает. Объектом ее иронии становится его нежелание или боязнь выйти из теплого дома, стремление удержать ее «в углу», «у печки», ничем не рискуя и не подвергая себя опасности. Подлинные ценности так легко не обретаются.

В «трилистниках» возникает принципиально значимый для поэта иронический мотив, нехарактерный для символистов и скорее свойственный явившемуся несколькими десятилетиями позже постмодернизму, – обесмысливание, инфляция слов, лишенных трансцендентного референта. («Знаешь что... Я думал, что больше / Увидать пустыми тайны слов»). Если типичные символистские претензии к слову – недостаточность «бедного языка» для выражения подлинного содержания бытия («*tealiora*»), то у Анненского ситуация почти противоположная: слова перестают «значить», становятся фиктивными знаками, лишаются «тайны». Более того, возможно, они были таковыми изначально, и герой подозревал это, именно поэтому ему почти не больно. Свойственное радикальной иронии стремление «до конца все видеть», проникнуть в суть вещей, минуя иллюзорность слов, приводит к тому, с чем столкнулась ирония позднеромантическая, – тотальному отрицанию. Словам, в сущности, нечего *выразить*. Характерно, что почти все стихи с подобной проблематикой Анненский не включил в книги, возможно, из-за особой значимости и интимности этой темы. («Для чего, когда сны изменили, / Так полны обольщений слова?»; «Иль фальши нет в эмфазе слов?»; «Но горе тем, кто слышит, как в словах / Заигранные клавиши фальшивят».) Трагическая ирония ситуации еще и в том, что словам нельзя доверять, но для поэта все же нет ничего дороже и подлиннее.

Иронически решена в «трилистниках» тема замкнутого времени и вечного возвращения («Будильник», «Стальная цикада», «Черный силуэт» и

др.). Обычный у Анненского контраст континуальности человеческого ощущения времени (длящиеся *тоска, мука, скука*) и дискретности навязчивой событийности жизни осложняется темой дурной бесконечности движения по кругу, получающей здесь зримое воплощение. Линейность времени отдельной человеческой жизни парадоксально выражается круговым движением стрелок на циферблате часов. «Будильник» и «Сгальная цикада» – своеобразная интерпретация любимой романтиками темы механизма, отупляющего и омертвляющего повторяющегося движения. Но у Анненского отношения между механизмом и человеком – не враждебное противостояние, а сочувственное понимание. Лирический Я-субъект рад был бы не слушать «игрушку», но слушает не без удовольствия и даже с благодарностью. Будильник как-то структурирует мучительно тянущееся время, как бы сливается с личным, субъективным ощущением времени, и настолько, что сердце героя тоже становится механизмом: «сердце – *счетчик* муки, *машинка* для чудес». Ирония Анненского идет дальше, чем романтическая: человек превращается в механизм, последний, напротив, очеловечивается (печалится, бредит, горюет и т.п.).

В названии «Трилистника победного» уже заключена ирония: никакой победы, никакого торжества здесь нет. К тому же эротический лейтмотив трлистника придает эпитету «победный» дополнительный иронический смысловой оттенок: «победой» называется также сексуальный успех. Три стихотворения, составляющие трлистник («В волшебную призму», «Трое», «Пробуждение») связаны общим любовным сюжетом, изложенным символически и нуждающимся в расшифровке. «В волшебную призму» представляет его в сжатом, «конспективном» виде: встреча – эротический экстаз – разрыв и отчаяние – пустота и холод. Следует заметить, что метасюжет любовной лирики Анненского никогда не отступает от этой схемы, и каждое стихотворение может служить иллюстрацией к одной из стадий. Вообще, как правило, если любовный сюжет представлен иронически, эта ирония держится на трех основных типах контраста. «Высокая лирика» и/или романтика, ожидаемая героем (и читателем) от ситуации, контрастирует (1) с убогой повседневностью, реальностью быта (наиболее распространенный случай); (2) с ничтожеством самого героя или (реже) героини, не соответствующих собственной роли (тема «младшего» символизма); (3) с неизбежностью смерти, обесмысливающей всякую любовную историю в силу единственно возможной для нее перспективы. В любовной лирике Анненского преобладает последний тип. Лирический пафос любовной поэзии Анненского редко не сопровождается иронией (один из немногочисленных примеров такой «чистой» высокой лирики – «Среди миров»). Но эта ирония горизонтальна, она практически лишена

«вертикального» измерения. Влюбленный герой Анненского, в отличие от большинства символистов, не связывает любовь к женщине с трансцендентным, хотя знает соблазн подобной иллюзии и даже иногда поддается ему. Он либо умышленно игнорирует вообще всю платоновско-соловьевскую философскую традицию либо полемизирует с ней.

В иронии Анненского нет ни радостного самоупоения творца, ни столь же радостного безумия саморазрушения. Это ирония отчаянья, но того отчаянья, которое способно на кьеркегоровский «прыжок» (тип поэтического мышления Анненского близок типу философского мышления великого датчанина). Ирония Анненского – это *ирония символистская, но с акцентированным экзистенциальным началом*. Она исходит из платоновского принципа двоemiрия, реализуясь преимущественно в третьем, символическом мире, мире видимостей и мнимостей. К этому же миру принадлежат поэзия и человеческая мысль – высшие ценности в аксиологии Анненского. Существование ценностей более высокого порядка ставится поэтом под сомнение, а если они и есть, то экзистенциальное мироощущение лирического героя закрыто для их восприятия (ирония типа (a) и (d)). Центральные категории художественного мира Анненского – боль, страх смерти, тоска, скука, одиночество – создают картину экзистенциального отчаянья, немислямого без соответствующего типа иронии.

Четвертый раздел («Эволюция иронии в поэзии А. Блока: модификации романтической иронии») посвящен проблеме типологии и эволюции блоковской иронии: от демонической иронии «Ante Lucem» через «софийный иронизм» «Стихов о Прекрасной Даме» к нигилистической иронии, «скепису» и трагической иронии «человека-артиста».

Романтическая ирония, к которой традиционно возводят блоковскую, конечно, присутствует в творчестве поэта и даже является одной из важнейших составляющих его «скеписиса», но все же в целом не следует считать блоковскую иронию романтической. Блок, более, чем остальные символисты, «старшие» или «младшие», близкий к немецким романтикам, не обладал их способностью к переживанию чистой радости, восторга игры и свободы. Прекрасно сознавая резкий контраст между идеалом и реальностью, романтическая ирония, как известно, не столько страдала от него, сколько наслаждалась им и своей способностью к подобному интеллектуальному удовольствию. Блоковской иронии такие переживания чужды, скорее она приближается к позднеромантической иронией гейневского типа.

В цикле «Ante lucem» действительно преобладают темные краски («до света»), но видеть в нем едва ли не присягу на верность Люциферу (*Слободнюк*, 2002) – все-таки преувеличение. Обычные юношеские переживания (тривиальные для «взрослых», но всегда новые для подростка и юно-

ши) облакаются в естественную для них банально-романтическую форму со всем необходимым «демоническим» антуражем, включая «демоническую» иронию. В «Стихах о Прекрасной Даме», традиционно считающихся самой светлой книгой стихов Блока, ирония играет исключительную роль, проявляясь на всех уровнях: идейно-тематическом, мифопоэтическом, образном, сюжетном. В связи с этим можно говорить о нескольких подтипах иронии Блока, чаще всего они гармонично совмещающихся в пределах одного текста. К ним относятся: (1) на уровне мистико-религиозном – «*мистическая ирония*» как принцип видения мира, когда сознание одновременно воспринимает несколько планов бытия (Бройтман, 2000); (2) на уровне рационально-философском – сознание непреодолимой антиномичности мира; (3) на уровне поэтики – *ирония самого символа*; (4) на уровне образной системы – *самоирония лирического героя* (то ли Ее избранник, то ли недостойный служения) или *Ее ирония* по отношению к нему как «недостойному» (ирония типа (с)); *его ирония* по отношению к Ней как «ненастоящей» (ирония типа (в)); (5) на уровне метатекстовом (речь идет о книге как едином тексте) – *авторская ироническая установка*

Все эти типы иронии «переплетаются» (слово Блока) вокруг центрального мифа блоковской лирики – Прекрасной Дамы. В структуре этого сложнейшего образа можно выделить несколько составляющих (гностицизм, христианская софиология, соловьевство (включая и так называемый «смех Соловьева»!), романтика и куртуазность Средневековья, миф о Вечной Женственности). Важно, что это образ глубоко иронический: не только в ее отражениях, но и в *Ней Самой изначально присутствует тьма*, которая в конце концов и побеждает. София – *падший* эон Плеромы, она затемнила свою природу, отяжелела себя материей и нуждается в спасении мужским героическим персонажем. Стихотворения, актуализировавшие исключительно «светлую» сторону героини, в весьма объемной книге Блока можно пересчитать по пальцам.

Уже в «Стихах о Прекрасной Даме» и в последовавших за ними «Распутях» появляется целый ряд иронических тем. Это тема героя-паяца и тема двойника, непосредственно с ней связанная («Двойник», «Потемнели, поблекли залы...», «Я был весь в пестрых лоскутках...», «В час, когда пьянеют нарциссы...», отчасти «Сижу за ширмой. У меня... (Иммануил Кант)»). Тема двойничества и двойника у Блока неоднократно становилась предметом литературоведческого исследования. Остается лишь добавить, что единственное, что позволяет непротиворечиво и нетрагично обеспечить относительное единство многообразию авторских масок и двойников – это ирония. «Статус личности как бесконечного класса, состоящего тем не менее из одного члена (Я) – это и есть ирония» (Делез, 1998).

Второй том лирики Блока демонстрирует «полное неразличение серафического и inferнального» (Ильенков, 2002). Только в абсолютно релятивистском сознании могли возникнуть образы, подобные болотному попугаю, чертенятам – потенциальным паломникам «ко Святым Местам», «затлевающей» (!!!) Купине или «полевому Христу» чертей. В «Поэте», «Балаганчике», стихотворениях «Города» поэт «самое святое обращает в буффонаду» (Маковский о Соловьеве), полностью погружаясь в «период антитезы». Город Блока – виртуальное, игровое, ироническое пространство, населенное тенями и фантастическими персонажами – красными карликами, Невидимками, Незнакомками, демонизированными проститутками, стилизованными девушками «в белом» или «в черном», бесобразными сущностями типа Третьего и т.п. К этому же пространству принадлежат и героиня «Незнакомки» – стихотворения, демонстрирующего механизм блоковской иронии, и дух времени, портрет которого дан Блоком в знаменитом эссе «Ирония». Мир «Снегов» и «Масок» – тоже некая виртуальная реальность, где вместо сущности каждый из героев подставляет в игру свою маску, фантом, симулякр, т.е. это мир иронический. Маскарадность акцентирует трагическую относительность распадающегося бытия. Влюбленные рядятся друг перед другом в маски, прекрасно сознавая их условность и взаимозаменяемость, а успех в любви оказывается следствием владения определенным дискурсом. Исключительность и единственность подлинного чувства заменяется куртуазной игрой.

Третий том лирики Блока открывается разделом «Страшный мир» одним из самых «демоничных» в «трилогии вочеловечения». Состояние героя в этом мире представляет разнообразную палитру «демонических» настроений – от гордого люциферического богоотступничества до ощущения пустоты и «скуки» бытия. «Двойники» здесь – вариации единого инварианта героя, мрачно ироническое сознание которого позволяет воплотить всю гамму «демонических» настроений в целой галерее темных персонажей. «Страшный мир» и его герой прямо-таки замерзают на глазах читателя, а ирония становится тотальной, «вымораживая» из этого мира все человеческое. Это та самая «нигилистическая ирония», о которой с таким ужасом и с таким знанием предмета писал Блок в 1908 году. Максимум это саморазоблачительное настроение достигает в «Жизни моего приятеля» – иронической духовной автобиографии целого поколения интеллигенции.

«Возмездие» – это уже «постапокалиптическое» состояние души, когда действительно «все миновалось». Даже «демонизм» героя выдыхается. Все оттенки иронического смеха – «злой и упорный» («Какая дивная картина...»), «зрелость презренья» («Дохнула жизнь в лицо могилы...») и даже «смех беззубый» («Когда я прозревал впервые...») затихают в этой

ледяной пустыне. Это «утрата всего, по сравнению с которой даже ирония была «чем-то»» (*Мину*).

В творчестве Блока ирония играет исключительную роль. Восходящая, как и у всех символистов, к романтической, блоковская ирония, тем не менее, романтической не исчерпывается и к ней не сводится. Там, где можно говорить о модификациях *романтической иронии* у Блока («Незнакомка», «Поэты», «Жизнь моего приятеля» и др.), она скорее сопоставима с позднеромантической («гейневской»). Ирония Блока выполняет несколько основных функций. Это ирония *мистическая*, открывающая второе зрение и позволяющая поэту одновременно видеть несколько планов бытия. В основе такой иронии – вера в наличие некоей трансцендентной ценности (софийный миф), сопровождаемая постоянным сомнением – либо в возможности «Ее» незамутненных и неискаженных явлений в феноменальном мире (ирония типа (b)), либо в способности субъекта к служению «Ей» и великому подвигу «Ее» освобождения (ирония типа (c)). Это ирония *самого символа* (не будем называть ее символической, чтоб избежать понятийной тавтологии), неизбежная при таком способе мироощущения и возникающая при восприятии явлений ноуменального мира сквозь третий, собственно символический. Отсылая к высшей реальности, символ принадлежит и «нижней», и «средней», т.е. по определению не может быть свободен от темного, материального начала. Отсюда ощущение Блоком иронии как опасности, соблазна, «болезни», которые надо преодолеть, чтобы защитить подлинные духовные ценности. Это ирония *корректирующая, или инструментальная*, – та, которую сам поэт называл «скепсисом», ирония, играющая роль ограничителя, ревизора. Она необходима для духовного «строительства» и художественного творчества. К ней близка *самоирония*, творческая и человеческая, без которой невозможно представить лирику Блока, может быть, наиболее самоироничного из русских поэтов. Это ирония *сатирическая*, связанная с миром «сытых» и социальной патетикой Блока, также восходящая к романтической с ее антифилистерским пафосом. Это едва ли не важнейшая *демоническая* ирония, переходящая в *нигилистическую*. Все эти типы и оттенки иронии переплетаются в лирике Блока, образуя сложное единство личности «человека-артиста» на пути «вочеловечения».

Пятый раздел («Мистическая ирония А. Белого») описывает иронию как сущность поэтического мышления Белого, центрирующее начало «многострунной» личности поэта. Особое внимание уделяется «жизнетворчеству» Белого и автобиографическим моментам, нашедшим отражение в его поэзии. Ирония лежит в основе эстетики и гносеологии Белого, определяя самую структуру его художественного мира. Восхищенный творческим потенциалом «соловьевского смеха», но и чувствующий справедливость опасений Блока по поводу разрушительного потенциала иронии,

Белый считал, что с этим можно и должно бороться. Согласно принятой роли и взятому псевдониму, «темное» должно было «перегорать» в душе поэта, и именно поэтому «темные» мотивы необходимо присутствуют уже в самой «заревой» книге поэта – «Золоте в лазури», но в конечном счете, как и было задумано, преодолеваются героической волей.

В «Золоте в лазури», книге, полной посвящений и подражаний Соловьеву, практически всегда возвышенно серьезных, развиваются и иронически обыгрываются также его любимые и узнаваемые темы и мотивы, в первую очередь – тема пророка (лжепророка?), осмеянного своей аудиторией и самим собой. В ряде стихотворений книги Белый художественно воплощает целый образно-мотивный комплекс, определяющий основной тон его ранней лирики и непосредственно связанный с иронией как принципом мировоззрения: «Христос – Антихрист – пророк – лжепророк – безумец – Арлекин». Сам принцип *его поэтического мышления предполагал множественность авторских «Я»* (не персонажей или «лирических героев» – у Белого вообще нет «лирического героя» в том же смысле, что у Блока или Анненского). Подобно тому, как Кьеркегор учитрился быть христианином, оставаясь ироником (или наоборот), Белый конструирует свой мир, не прячась за своими персонажами или масками, а выявляя через них ту или иную сторону своей «многострунной» (термин Белого) религиозной личности – включая и проблематичность, и остроту переживаний, и «соблазн», и сомнения, и борьбу с неверием – чужим и своим.

В «Золоте в лазури» впервые у Белого обнаруживает свое присутствие в мире София. Особенно впечатляющий образ софийной героини (заметьте, судя по текстам, занимающей все-таки меньшее место в мире Белого, чем у Блока) создается в стихотворении «Душа мира». Менее изобретательный в творении имен для «нее» (у Белого – только со строчной буквы), поэт значительно меньше эротизирует свою героиню. Она – бирюзовая или возлюбленная Вечность, Царица или «попросту» (и вновь без прописных букв!) – мировая душа. В ее образе нет никаких демонических обертонов, но есть привлекательная детскость и стремление к игре (вспомним, что ветхозаветная София «играла» перед лицом Господа). Ее игра – не русалочьи игры двусмысленного женского персонажа Блока, а упоение легкостью и творчеством: у нее «стрекозовые» крылья феи, и она играет с цветами и букашками. Но мнимый диалог с «ней» завершается возвращением в суровую реальность сумасшедшего дома.

В отличие от Блока, пытающегося преодолеть иронию, изгнать ее из «святая святых» своего мифа и вообще относящегося к ней серьезно, Белый пытается найти выход, включив возможные иронические решения ситуации в структуру личного мифа и придав им игровую, легкую, веселую

интонацию, практически чуждую Блоку («На горах»). В этом случае все сомнения, иронические вопросы и провокационные голоса (в том числе внутренние) воспринимаются как соблазны, как веселый и страшный вызов лирического героя-рыцаря-пророка на подвиг, который тем труднее «обычного» героизма, что сражаться предстоит с самим собой и группой своих же соратников, «ослепленных заразой неверья».

В «Пепле» «самозванец-пророк, *осознавший свою арлекинаду*, становится полевым бродягой, бунтарем, революционером» (Белый). Персонажи и «лирические субъекты» Белого здесь заметно объективизируются, облекаются плотью, даже обретают имена, определенный социальный статус и профессии, но исходная установка объединяющего их авторского иронического сознания остается неизменной. «Лирическое «я» есть «мы» зарисовываемых сознаний, а вовсе не «я» Б.Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году *не бежавшего по полям*, но изучавшего проблемы логики и стиховедения» (Белый). «По полям бегало» поэтическое сознание «Б.Н. Бугаева», не интервьюировавшего своих персонажей и не так уж близко знавшего народную жизнь, но воплотившего в их впечатляющей псевдореальности собственный экзистенциальный ужас страшных пустых пространств и отчаяние.

Ирония книги стихов «Урна» участвует в смысловой организации всей книги, но, конечно, самые иронические стихи «Урны» – в разделе «Философическая грусть», отразившем серьезное увлечение Белого неокантианской философией. Иронию, доходящую до сарказма (что не часто встречается у Белого), вызывает герой «Признания», словно пародирующий авторскую концепцию «многострунности». Он кичится своей ученостью (изучение Канта) и подчеркнутым интересом к женщинам (подглядывание за купальщицами). Комизм усиливается тем, что и то и другое он делает, «на нос надев очки». Более серьезный характер ирония приобретает в «демонических» стихотворениях «Философической грусти» («Искуситель», «Демон», отчасти «Я»), где неокантианцем оказывается ... сам Люцифер. В его образе Белым акцентируется скорее мифистофелевское (т.е. ироническое), чем собственно сатанинское начало (т.е. грех гордыни, эстетизированный романтико-символистской традицией). Это демон иронии.

Книги стихов «позднего» Белого («Звезда», «После разлуки») вдохновлены антропософией, в которой Белый, по его убеждению, нашел, наконец, собственный путь – путь просветления и выхода из духовного тупика. Ирония в «Звезде» есть способ существования «непросветленного» сознания, сознания до преобразования, интеллектуальные силы которого растрачиваются впустую, в вечном кружении и повторении. Как почти всегда у Белого, возможность иронической интерпретации не отменяет основного серьезного пафоса, а лишь дополняет и оттеняет его: То же можно сказать

и о сборнике «После разлуки», хотя основной пафос здесь – трагический, сквозная эмоция-лейтмотив – душевная боль от потери любви, заливающая все вокруг. Тем не менее и такое душевное состояние оказывается вполне совместимым с иронией, которая становится здесь надрывной, почти истерической в «любовных» стихотворениях, и нигилистической до цинизма – в философских, конструирующих «страшный мир» без Бога («Поется под гитару», «Опять гитара», ««Я». (Поется с балалайкой)» и даже «Маленький балаган на маленькой планете «Земля»)» с весьма экспрессивным подзаголовком: «Выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва» – и не менее выразительным эпиграфом: «Бум-бум: Началось!»).

Символистская ирония у А. Белого – прежде всего *ирония мистическая*. Ее суть – способность субъекта воспринимать явления окружающего мира и свое состояние одновременно на нескольких уровнях бытия и воплощать это мировосприятие в художественном творчестве. Но, в отличие от блоковской, мистическая ирония Белого почти лишена трагической тона, она не допускает сомнения ни в существовании «Возлюбленной Вечности» (ирония типа (d)), ни в ее связи с феноменальным миром (тип (a)), ни в возможности узнать «Ее» лик сквозь искажения (тип (b)). Сомнения вызывает лишь сам герой (тип (c)), отсюда такое изобилие у Белого «Я»-образов иронической парадигмы. Белый гораздо осторожнее в обращении с софийным мифом, ироническая рефлексия над которым «уходит» в переписку, «жизнетворчество», пародийные игры, теоретическую метапоэтику. *В лирике же «Ее» образ не становится объектом иронии*, отсюда, возможно, возмущение блоковским «Балаганчиком» и требование «стро-го осознанного разделения сфер». *Трагический* тон ирония Белого приобретает лишь в позднем творчестве, где она, как правило, связана либо с личными переживаниями, либо, как и у Блока, с ощущением России и раздумьями о ее исторической и особенно метансторической перспективе. Подобно блоковской, ирония Белого может быть и *сатирической* (обыватели в «Пепле» и «Урне», пародийные «философы»), реализующей потенциал романтической иронии на современном российском материале. Она также может выполнять *корректирующую, инструментальную* функцию, и тогда называется «критицизмом» (Белый) или «скепсисом» (Блок).

В целом ирония Белого отличается более радостным, может быть, даже карнавальным характером, что сближает ее с раннеромантической. В ней очень сильно игровое начало, чего нет, например, у Блока, заметнее проявляется образ «играющей Софии». Ей знакомы роковые антиномии и трагические диссонансы, но они, как правило, преодолеваются свободной креативностью «многострунной» индивидуальности. Пафос иронии Белого – не жизнотрицание, а жизнотверждение.

Вторая глава завершается *выводами*, представляющими итоговые размышления о природе и типологии символистской иронии. Символистская ирония есть особый тип иронии, восходящий к романтической, но не совпадающий с ней. Будучи разновидностью иронии модернизма, символистская ирония явилась следствием новой, неклассической картины мира, возникшей на рубеже XIX – XX веков и в первые десятилетия XX века, и новой концепции человека в этом изменившемся мире. «Конец века» породил мировосприятие декаданса, с его культом индивидуализма, эстетизма, утонченных чувственных и интеллектуальных переживаний, скептического, пресыщенного искусством и философией ума, и, конечно, иронии. Собственно символистская ирония отличается от декадентской культурным оптимизмом, верой в трансцендентные ценности и большим разнообразием эмоциональных оттенков, связанным со сложной диалектикой веры в такие ценности и необходимо сопровождающего ее сомнения. В зависимости от степени и уровня такого сомнения можно выделить четыре основных типа символистской иронии.

Поскольку между двумя мирами романтиков символисты располагают третий, посреднический мир, т.е. собственно мир символов, мысли, искусства, то естественно, что сущности мира *realioga* не могут быть восприняты в феноменальном мире *realia* без искажений. Отсюда постоянная ирония субъекта символистской поэзии, сомневающегося (а) либо в возможности подлинной связи двух миров через третий; (в) либо в возможности адекватного восприятия идеальных сущностей и их отражения в реалиях земного мира; (с) либо в собственной способности поддерживать такую связь и тем более соответствовать своей избраннической миссии; (d) либо в самом существовании трансцендентного (максимум символистской иронии). Отражение этих сомнений в художественных текстах символизма естественно предполагает не фразовый, а текстовый и интертекстуальный уровни реализации иронии, адресатом которой является читатель, обладающий необходимыми фоновыми знаниями. Объектом иронии в символистском поэтическом тексте чаще всего служит один из базовых мифов символизма или элементов его образной системы (самоирония символизма), лирический герой или лирический субъект или персонафицируемая ими экзистенциальная ситуация человека вообще.

Третья глава («Ирония в художественной системе акмеизма») состоит из четырех разделов. В *первом разделе («Истоки акмеистической иронии. Проблема типологии»)* выявляются типологические особенности «светлой иронии», объединяющие творчество столь разных поэтических индивидуальностей. Акмеизм как таковой возник и сформировался не просто в тесном контакте с символизмом, но прямо вырос из него, позво-

лив развиться уже заложенной в нем тенденции к самоироничности. *Акмеизм и есть ирония над символизмом.* Излагая принципы нового направления в статье «Наследие символизма и акмеизм», Гумилев объявляет одним из них «светлую иронию». Источником такой иронии является «романский дух», дух света, четкости, определенности, противопоставленный «немецкой серьезности» символистов.

Второй раздел («Светлая ирония» Н. Гумилева и ее роль в формировании образа лирического героя) посвящен эволюции категории иронии в творчестве основателя акмеизма. Уже в «Пути конквистадоров» отчетливо проявляется (может быть, именно благодаря «вторичности» этой, пока еще символистской, книги стихов) тенденция к самоироничности, то менее явная, как бы «подсвечивающая» основной – и несомненно героической – пафос книги, то вполне отчетливая и осязаемая.

«Путь конквистадора» необходимо включает в себя иронию и самоиронию, подобно тому, как путь пророка предполагает возможное непризнание, косяязычие и осмеяние. Чем больше «дерзость» конквистадора, охотника за духовными ценностями, тем интенсивнее атаки темных сил, пытающихся отвлечь, соблазнить, сбить с пути, лишить уверенности в своих силах и самой цели. И насмешка, ирония – как извне, так и изнутри – мощнейшее оружие, которым стремится овладеть и та, и другая сторона. Одно порыва героической воли оказывается недостаточно для завоевания духовных ценностей (тема последнего раздела книги «Высоты и бездны»). Дух неизбежно должен пройти через негативную фазу развития, отрицательный полюс бытия («Пепел» Белого, второй том лирики Блока). Должно впустить негативно-ироническое начало (столь сильное в первой же книге Гумилева) в свой духовный мир, освоить его, если не преодолеть, превратить из врага в потенциального союзника в освоении «высот и бездн» мира. Возможно, именно в этом и заключался главный подвиг «конквистадора».

В «Романтических цветах» Гумилев подчеркивал «самую суть, ту иронию, которая составляет сущность романтизма». Магические и оккультные мотивы предопределяют «серьезный» пафос книги, но парадокс творчества Гумилева как раз в том, что жизнетворческий и магический опыт не исключают иронии и самоиронии – даже если речь идет о самом заветном. Одна из ведущих тем книги – тема губительной, обладающей магической мощью женственности. Диапазон вариативности этого образа поражает воображение. На одном полюсе этой парадигмы «она» – мерзкое существо, блудница, преступница, развратная царица, гниена («За гробом», «Ужас», «Гиена»). На другом – абсолютно софийный (но без софийной тьмы и двусмысленности, мерцающих, например, у Белого и Блока) образ девушки по имени Страданье, спасительницы мира («Одиноко-незрячее

солнце смотрело на страны...»). Близка к ней, но более двусмысленна и опасна (как и Дева луны из «Пути конквистадоров») «девушка в венке великой жрицы» («Сады души»). Между ними – целая галерея «роковых женщин»: царица из «Юного мага», другая царица, губящая корабли (Клеопатра и Лорелея, слитые воображением поэта), царица – ребенок «Отказа» и, конечно, Белая Невеста «Измены», околдовавшая и отдавшая на растерзание героя-«ягуара». Даже «особенно грустная» героиня («Жирафа»), закрытая для героя и не поддающаяся обаянию его рассказов, – вполне узнаваемый ослабленный вариант того же типа. На наш взгляд, эта образная парадигма есть одно из проявлений самоиронии героя, цель которого – добиться любви, подчинив себе волю любимой женщины, – осталась (как и в «Пути конквистадоров») недостижимой.

Мужской демонизм, которому ранний Гумилев отдал немалую дань, представлен в «Жемчугах» в целом ряде стихотворений («Портрет мужчины», «Дон-Жуан», «Адам», «Потомки Каина», сюда же по своему внутреннему пафосу относятся «Выбор» и «Театр»). Характерно, что в большинстве из них демонизм, естественным образом связанный с иронией, эстетизируется и изображается с большим сочувствием автора.

В «Чужом небе», «Колчане», «Костре» и «Шатре» ирония стала отражением творческих исканий поэта, определившего собственную эстетическую программу и обретшего мощный и оригинальный голос. Ирония здесь – способ приятия мира во всей его многоцветности; вопреки символистскому «неприятию». Шедевр гумилевской «светлой» иронии – «Абиссинские песни». Гумилеву чуждо умиление «примитивностью» чужого культурного мира, он с уважением и даже восхищением относится к мужеству абиссинских воинов, находит оптимальное сочетание объективного взгляда со стороны и «внедрения» в сознание человека иной культуры. «Песни» полемически ориентированы на европейскую мифологию противопоставления «естественного» человека «цивилизованному» и связанный с ней прием «остранения», когда точка зрения «дикаря» позволяет по-новому осветить привычные культурные реалии. Чаще всего полученный эффект оказывается ироническим. «Светлая ирония» дает такую дистанцию, с которой обе культуры воспринимаются как равноправные, как свидетельство многообразия и многоцветности мира.

Подлинная философичность и мистическая глубина «Огненного столпа», казалось бы, исключают иронию, и действительно, высокая патетика «Шестого чувства» или поразительные интеллектуальные галлюцинации «Заблудившегося трамвая» не оставляют ей места. Но эстетическая сверхзадача книги – примирение символизма и постсимволизма в некоем сверхъединстве – не могла быть успешно решена без активного участия иронии.

Открывающая книгу «Память» – беспощадный самоанализ своего духовного развития, не без самоиронии, которую необходимо предполагает любой самоанализ. Постоянное дистанцирование от себя – условие движения и развития, что доказывается всем творчеством Гумилева. Трагическая ирония («Памяти») в том, что даже высшая духовная стадия развития не гарантирует ни счастья, ни заветной цели: герой все равно обречен на смерть.

Таким образом, ирония в творчестве Гумилева выполняет несколько основных функций: мировоззренческую, собственно эстетическую и полемическую («светлая ирония» акмеизма против «немецкой серьезности» символизма), культурологическую (смещение точки зрения, позволяющее обнаружить относительность правоты европоцентризма), корректирующую (самоирония победителя-конкистадора). Без ее многообразных оттенков невозможно в полной мере представить сложность многоуровневого художественного мира Гумилева.

Третий раздел («Специфическая модификация акмеистической иронии в поэзии В. Нарбута») представляет один из вариантов эволюции «светлой иронии» акмеизма – «адамизм» В. Нарбута. Уже в «глуховских» стихах некоторые традиционно символистские мотивы интерпретируются Нарбутом иронически («Весна», «Двойник» и др.). Трансцендентное не отрицается, просто акценты расставляются иначе. «Этот» мир, безусловно, перевешивает «тот», во всяком случае, в качестве предмета поэзии. В «Аллилуйе» радостное карнавальное мироощущение отсутствует, но отмеченное Гумилевым «озорство», стремление понять и полюбить этот, далеко не всегда прекрасный мир («Аллилуйя» – «Хвалите Господа» - ирония, но не глумливая), лирический герой, по самохарактеристике 1910 года «философ, весельяк и вертопрах», – все это делает «Аллилуйю» по-настоящему и оригинально ироничной. «Плоть. Быто-эпос» – самая акмеистическая из книг Нарбута. В отличие от Гумилева, считавшего, что «акмеизмом покончено», Нарбут в это же время (в 1922 году он предлагал Мандельштаму «воскресить» акмеизм) демонстрирует далеко не исчерпанные возможности этого направления. Мрачная по основному тону, книга, тем не менее, проникнута пафосом неодолимой любви к миру, даже если это «страшный мир». Ирония Нарбута приобретает здесь трагические интонации, иногда приближаясь к «юмору висельника».

В «советской» нарбутовской лирике проблемы трансцендентального плана обычно решаются гораздо проще, причем ирония в них становится средством сатиры, иногда довольно примитивной и даже вульгарной. Так, «Первомайская Пасха» оставляет далеко позади скандальное «кощунство» «Аллилуйи»: «И над сияющею басней кадят духами шулера: бормочет риза и подрясник, что словом сдвинута гора». Христос для поэта – «ветхий,

обомшелый образ», а из мертвых восстал не Он, а Солнценосный Коминтерн! В «Казенном серафиме» внутренний трагизм, прорывающийся иногда на поверхность текста, в большинстве стихотворений преодолевается – либо иронией, либо не подверженным ей лирико-эротическим пафосом. Если же человек не находит в себе силы отдалиться ни тому, ни другому, он застывает в состоянии максимальной энтропии, не совместимом с подлинной жизнью и развитием («Телеграфист»). Нарбутовский телеграфист словно упивается собственным ничтожеством, но он способен на самоиронию, что отчасти спасает его от иронии авторской, поднимающей здесь (редкость для Нарбута) до экзистенциальной.

Любовь у Нарбута – не романтическая и отнюдь не платоническая любовь, но при всем пресловутом физиологизме образов поэта он никогда не бывает пошлым или вульгарным, и прежде всего из-за постоянного присутствия в любовном сюжете легкой иронии. Парадоксально, но у Нарбута ирония не снижает, а напротив, скорее возвышает сюжет и его героя – за счет отстранения от ситуации и самодистанцирования. «Усатый молодчина», нарбутовский персонаж не драматизирует любовную ситуацию. В сравнении с донжуаном-конквистадором Гумилева, для которого такие победы – часть жизненной стратегии, поэтому отказ переживается столь болезненно, герой Нарбута относится к происходящему гораздо проще, а женщина для него – не добыча победителя, а партнер в священном деле удовольствия и совместного переживания радости бытия. Поэтому и самоирония «усатого молодчины» лишена горечи.

Творчество В. Нарбута, представляющего «левое крыло» акмеизма – пример достаточно последовательной эволюции иронии. Атеистический вариант акмеистической иронии с акцентированным «адамическим» началом, «мудрой физиологичностью» и пафосом приятия мира может вполне естественно трансформироваться в искреннее приятие действительности советской.

В четвертом разделе (*«Эволюция иронии в поэзии Г. Иванова: от акмеизма к постмодернизму»*) исследуется генезис иронии раннего Иванова (декадентство, символизм, поэтика Кузмина) и основной мотивно-тематический комплекс, связанный с иронизмом поэта («легкомыслие», театральность и театрализация, ностальгически-ироническое дистанцирование в пассаистических стихах). Необходимость проследить эволюцию ивановской иронии заставила расширить хронологические рамки исследования до 1930-х годов.

Именно ирония придает своеобразие почти всем любимым поэтическим темам Иванова, в общем, довольно банальным: теме любви, смерти, «прекрасного мгновения», утраченного прошлого, жизни и искусства. Наиболее оригинальной и близкой иронической стихии в первых книгах Иванова – «Отплыть на о. Цитеру» и «Вереск» является тема театра и тема

прошлого и прошлого в настоящем. В «Садах», казалось бы, наименее иронической книге Иванова, ирония проявляется в неожиданном аспекте. Почти во всей любовной лирике этого периода печаль от сознания мгно-венности счастья и жалость к возлюбленной, тоже обреченной уйти из мира, преобладают над сознанием красоты и полноты текущей минуты. Именно ирония помогает лирическому герою «отстраниться» от ситуа-ции, чтобы справиться с мыслью, что любви придет конец и возлюблен-ная, чья красота – данное любящему взгляду высшее воплощение миро-вой красоты, тоже обречена на смерть.

Очевидно, что ирония в раннем творчестве Иванова развивалась в на-правлении от юношеских «жизнетворческих» экспериментов и полустес-ственного, полусделанного легкомыслия к высвобождению своего подлин-ного поэтического голоса, собственной жизненной и творческой позиции, отныне и навсегда связанной для Иванова с пафосом дистанции, взглядом «издали» (в пределе – *sub specie aeternitatis*), т.е. с иронией. В картине мира Иванова периода «Роз» (1930) мир для человека начинается с «Я» и им же заканчивается. Ирония всегда потенциально обратима: не только «огром-ное и ледяное» смеется над человеком, наглядно демонстрируя тщетность всех его попыток придать своему бытию вечный смысл, но и «Я» облада-ет чем-то, что представляет собой ценность, и стремится доказать это, всту-пая с вечностью в молчаливый, но упорно возобновляемый диалог. Чаше, однако, в роли ироника выступает «Оно», а человеку отводится роль жер-твы иронии. Единственной формой компенсации для него становится воз-можность самоиронии, т.е. осознание своего положения жертвы и бес-смысленности попыток что-либо изменить. Лирический герой Иванова то противопоставляет себя вечности и даже бросает вызов ее безличной силе, стремясь занять место ироника, то вместе с ней смеется над собой и сво-ими амбициями мотылька-однодневки, и тогда единственным способом сохранить человеческое достоинство является согласие на неизбежную смерть, означающую уничтожение иронической дистанции и возвращение в Ничто. Ирония Иванова все более явно стремится к тому, чтобы приобре-сти онтологический статус, и уже в «Розах» начинает становиться иронией *жизнентенциальной*. Характернейшие черты поэзии Иванова начала 30-х годов – постепенное уменьшение «музыки» и прямо пропорциональное это-му усиление иронического начала. Именно оптимальная пропорция «му-зыки» и иронии, лирического и «остроумного рода», искусное балансиро-вание на грани между абсолютным «да» и абсолютным «нет» как раз и придают поэзии Иванова неповторимое своеобразие и обаяние.

Ирония является одной из конституирующих категорий художествен-ного мира Иванова на всем протяжении его творческого пути, однако ее

специфика и функции меняются. В раннем творчестве (1910 – начало 1920-х годов) стремление к иронии как пафосу дистанции было обусловлено прежде всего некоторыми чертами личности молодого поэта. В недолгий период *эзофутуризма*, которым началась поэтическая биография Иванова, роль иронии – поддержание дистанции между поэтом и «толпой»; конструирование условно-поэтического мира из столь же условно-поэтических реалий и, наконец, создание необходимого противовеса собственно лирической стихии, на чем особенно настаивал «лирический ироник» Северянин. Уже тогда, в самом начале 1910-х годов, определилась одна из важнейших черт ивановского творчества – постоянное напряжение между лирическим и ироническим началом, их сосуществование и соперничество. Несмотря на то, что Иванов не входит в каноническую шестерку акмеистов, несомненно, что именно акмеизм оказал решающее влияние на формирование его поэтики – влияние, ошутимое даже в позднейших, подчеркнуто антиакмеистических стихах. В поэзии Иванова акмеистического периода (1913 – начало 1920-х годов) функции иронии меняются. *Акмеистическая* ирония у Иванова – прежде всего средство «заземлить» поэзию, принять как свой мир реальный, не сетуя на его несовершенство и не претендуя на «исправление»; она основана на доверии к миру и гордой вере в творческие возможности и волю человека: Это «светлая ирония», противостоящая чрезмерной и надоевшей «серьезности» в отношении к жизни. Оригинальные черты ивановской иронии, отличающие ее от акмеистской, – значительно меньший оптимизм, пристальное внимание к смерти, постоянное ощущение «ветра с летейских берегов» даже в стихотворениях, посвященных основной для поэта теме счастливой любви. Именно эти черты его поэтической личности и иронии «смягчают» переход к «эмигрантскому» Иванову. В поэзии Иванова 1930-х – 1950-х годов ироническое начало становится определяющим. В отличие от ранней, ирония этого периода более трагична и фактически приобретает черты экзистенциальной. Вырастая прямо пропорционально «лирике», она конструирует расширившуюся художественную вселенную Иванова, придает новое измерение прежде двухмерному, плоскостному миру, ставит прежде почти совершенно чуждые Иванову вопросы метафизического плана. *«Мирровая ирония»* – это некая безличная, но несомненно присутствующая в мире сила, играющая человеком и сводящая на нет все его усилия. С тотальной властью иронии связана одна из основных у Иванова этого периода тема разложения и распада мира, размываемого иронией в сознании «Я» и теряющего привычные очертания. Ивановская ирония становится вызывающе антиакмеистической: если пафосом последней было созидание, то пафосом первой – тотальное разрушение. Отсюда же – постмо-

дернистские тенденции поздней лирики Иванова (1950-е годы): недоверие ко всем «метарассказам» (некогда боготворимый Логос лжет, как лжет искусство) осклочность, гиперцитатность, парапародийность, «перебивка кодов» в одном тексте и т.п. «Мировая ирония», естественно, всегда остается победителем, поскольку ее основной аргумент – смерть, т.е. предельная дистанция, с которой обесмысливается все остальное. Единственной возможностью сохранить достоинство для человека является осознание им своей ситуации и, как следствие этого, чисто постмодернистское решение: «Отчаянье я превратил в игру». С позднейшими, особенно предсмертными, стихами, описывающими «пограничную ситуацию» умирающего поэта, связан основной парадокс творчества Иванова, ирония его собственной литературной судьбы. В «Дневнике» и «Посмертном дневнике» ироническая рефлексия достигает невиданной ранее разрушительной силы, сравнимой лишь с позднейшей самоубийственной деструкцией радикального постмодернизма. Доведя поэзию до абсурда, до того предела, за которым она уже перестает быть поэзией, убедительно демонстрируя смерть современного искусства, ирония позднего Иванова переводит его творчество в новое измерение, открывает ему новые горизонты.

Третья глава завершается *выводами* о специфике акмеистической иронии. Акмеистическая «светлая ирония» есть один из основных принципов акмеизма, непосредственно связанный со всеми его конститутивными признаками. Поскольку акмеизм как таковой сформировался как развитие самоиронической тенденции символизма, его самоотрицание, то естественно, что акмеистическая ирония в значительной степени основывается на иронии символизма, активно используя его мифологемы и образные парадигмы. Но в отличие от символистской иронии, лишь корректирующей творческий интеллект на его пути к заветной Истине, акмеистическая является следствием иной картины мира, иной онтологии и гносеологии.

Акмеизм не отрицает существования «непознаваемого» и даже необходимо предполагает его. (В «Наследии символизма...» Гумилев неоднократно упоминает о Боге Живом, хотя возможен и «атеистический акмеизм» – Нарбут, Зенкевич.) Если символисты выстраивали масштабные теории познания (Вяч. Иванов, А. Белый, В. Брюсов), целью которых было именно «непознаваемое», то акмеизм полагал, «что все попытки в этом направлении – нецеломудренны» (*Гумилев*). Отсюда ироническое отношение акмеистов к созданию сложных философских концепций («акмеизм мировоззрением не занимался» (Мандельштам)). Разумеется, у акмеизма все же было собственное «мировоззрение» (современные исследователи связывают его с Бергсоном и Гуссерлем), но не было серьезной философской традиции, подобной символистской. Антропология акмеизма рассматривает человека как

«явление среди явлений» (Гумилев), не отрицая ноуменального, но не считая возможным делать его предметом поэзии, что, по мнению Гумилева, позволяли себе символисты. Отсюда естественно следует, что *пафос акмеизма* – это *пафос иронический* по отношению к символизму.

Акмеистическая ирония отнюдь не избегает трагического, считая его проявлением полноты бытия и необходимой составляющей земного человеческого удела. Возможно, поэтому в качестве центральной мифологемы акмеистами был избран Адам, «архетип иронии» и символ «неизбежной иронии человеческого существования» (Н. Фрай). Акмеистическая ирония дополняет, корректирует лирический пафос, не позволяя поэту совершенно оторваться от земли. Основной ее тон – жизнеутверждающий, мажорный; даже трагическое она считает преодолимым. Модель акмеистической иронии отлична от символистской. Она также предполагает «огромного размера дистанцию» (Мандельштам), но это дистанция скорее горизонтальная, чем вертикальная. Акмеизм интересуется не столько «тайной мира», по определению трансцендентной самому миру, сколько его разнообразием, пестротой «явлений» и культур. Отсюда интерес акмеизма к различным культурным мирам (Гумилев, Городецкий, Мандельштам, Нарбут, отчасти Иванов), подчеркнутое внимание к мелочам, деталям, быту (Ахматова, Нарбут, Мандельштам), через которые – и здесь акмеизм солидарен с символизмом – являет себя «непознаваемое». В полемике с символизмом акмеизм обходит метафизические вопросы не потому, что ему нечего сказать, а потому, что не считает подобные вопросы компетенцией поэзии как таковой. Акмеистическая ирония в целом более антропоцентрична и литературоцентрична.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, определяются его перспективы и высказываются общие замечания о природе иронии Серебряного века в сравнении с ироничностью нашего времени.

Материалы и результаты исследования отражены в следующих научных публикациях.

1. Ирония в поэзии русского модернизма (1890-1910-е годы). – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. – 420 с.

2. Символистская ирония в ранней лирике А. Белого («Золото в лазури») // Научная мысль Кавказа. – №6. – 2006. – 165 с. – С.52-60.

3. Эволюция символистской иронии в лирике А. Белого («Пепел», «Урна») // Культурная жизнь Юга России. – №4. – 2006. – 235 с. – С.31-40.

4. Ирония. Из истории понятия // Филологические науки. Вестник СГУ. – Выпуск 10. – 1997.-178 с. – С. 57- 65.

5. Символистская ирония в позднем творчестве А.А. Блока // Вестник Ставропольского государственного университета. – Вып. 45. – 2006. – С. 121-131.

6. Культурологическая концепция В.Я. Брюсова в контексте символистского мифотворчества // Проблемы взаимовлияния культур: методология, история, эстетика. Материалы межвузовской конференции. – Ставрополь, СГПИ, 1993. – 124 с. – С.28-30.

7. Ирония как принцип видения в поэме В.Я. Брюсова «Во храме Бэла» // X Брюсовские чтения. Тезисы докладов межвузовской научной конференции. – Ставрополь, СГПИ, 1994. – 74 с. – С.30-32.

8. Ирония в художественном мире В.Я. Брюсова // Русская классика XX века: пределы интерпретации, Сборник материалов научной конференции. – Ставрополь, СГПУ, 1995. – 124 с. – С.93-97.

9. Проблема диалога культур в эстетическом сознании русского символизма // Материалы Герценовских чтений 14-17 мая 1995 года. – С.-Пб, 1995. – 114 с. – С.86-90.

10. Структурно-семантическая организация сонета И.Ф. Анненского «Человек» // Лингвистика текста. Тезисы докладов всероссийской научной конференции. – ПГЛУ, Пятигорск, 1995. – 150 с. – С.85-87.

11. Миф Бальмонта и символистская концепция жизнотворчества // Вестник СГПУ. – Вып. I. – Ставрополь, 1995. – 164 с. – С.108-115

12. Немецкий романтизм и русский символизм; проблемы иронии // VIII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. – М., МПГУ, 1996. – С.154.

13. К проблеме эволюции иронии в художественной системе символизма и постсимволизма (В.Я. Брюсов и Г.В. Иванов) // Проблемы филологии. Материалы научной конференции «Университетская наука – региону» (апрель 1996). – Ставрополь, СГУ. – 116 с. – С.22-25.

14. Ирония как структурирующий принцип стихотворений Г. Иванова // Организация и самоорганизация текста. Сб. статей. Вып. I – Санкт-Петербург – Ставрополь, 1996. – С.98-112/

15. Брюсов и Лейбниц: философские истоки символистской иронии // Северо-Кавказский научный альманах. Вып. III. Лейбниц: мыслитель и человек (К 350-летию со дня рождения). – Ставрополь, 1996. – 90 с. – С.83-85.

16. Философские и художественные аспекты иронии Круглый стол: философия и текст // Вестник СГУ. – 1996. Выпуск 5. Филологические науки. – 155 с. – С. 111-112.

17. Ирония праздника в прозаической поэме Г. Иванова «Распад атома» // Пушкинские чтения – 97. Тезисы межвузовской конференции 6 июня 1997 года. – ЛГОУ, С-Пб, 1997. – 86 с. – С.19-21.

18. «Распад атома» Г. Иванова как постмодернистская поэма // Материалы научной конференции (апрель 1997). – Ставрополь, СГУ, 1997. – 135 с. – С.46-49.

19. Ирония в художественном мире Г. Иванова // IX Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. – М.: МПГУ, 1997. – 137 с. – С. 120.
20. Георгий Иванов: от модернизма к постмодернизму? // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. Межвузовский сборник научных статей / Под редакцией Л.П.Егоровой. – Ставрополь, 1998.- Ч.1. – С.78-81.
21. О трактовках понятия «постмодернизм» // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. Межвузовский сборник научных статей / Под редакцией Л.П.Егоровой. – Ставрополь, 1998.- Ч.1. – 345 с. – С.22-27.
22. Ирония в художественном мире Г. Иванова. *Автореферат* диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ставрополь, СГУ, 1999. – 18 с.
23. Образы «мировой иронии» в рассказах Г. Иванова // Вестник СГУ. – Ставрополь, 1999. – Выпуск 22. Филологические науки. – 215 с. – С.63-74.
24. Исторические судьбы русской поэзии: Г. Иванов // Интеллигенция России: история и судьбы: Межвузовский сборник научных статей. –Ставрополь, Изд-во СГУ, 1999. – 134 с. – С.44-55.
25. Ирония в литературе «конца века»: спутница или проводник? Русская литература XX века: итоги и перспективы // Материалы Международной научной конференции. – Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 24-25 ноября 2000 / Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М.: МАКС Пресс, 2000. – С: 185 – 186.
26. Ирония в моделировании картин мира // Картина мира: язык, философия, наука. Доклады участников Всероссийской школы молодых ученых (1-3 ноября 2001 года). Томск: Изд. ТГУ, 2001. – 200с. – С. 124-125.
27. Ирония в поэзии З.Н. Гиппиус и постмодернистская ирония // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы научной конференции. Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002 г. \ Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 336 с. – С. 92 – 94.
28. Ирония как принцип изображения персонажей в мемуарной прозе Георгия Иванова // Наследие В.В. Кожина и актуальные проблемы критики, литературоведения, истории, философии: Материалы Международной научно- практической конференции. Ч. 1 \ Под ред. Ю.М. Павлова и Н.Г. Рубцова. – Армавир: ИЦ АГПИ, 2002. – 211 с. – С. 160-168.
29. Ирония в литературе и современное литературоведение: проблемы определения и перспективы изучения // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы 1-й Международной конференции. В 2-х тт. Т.2. – М., Изд. дом «Таганка», МГОПУ, 2003. – 416 с. – С. 336-340.
30. Трансформация соловьевского мифа о Софии в поэзии З.Н. Гиппиус: поэтика иронии // История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания: Материалы Международной научной конференции (Ростов-на-Дону – Адлер, 6-12 сентября

2003 г.) Выпуск 4. Актуальные проблемы литературоведения. – Ростов, Изд. РГУ, 2003. – 123 с. – С. 70-72.

31. Ироническая стихия театра и театрализации у раннего Г. Иванова // Филологические науки. Актуальные проблемы филологии и журналистики: Материалы 46 и 47 научно-методических конференций. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2003.- 228 с. – С.15-22.

32. Ирония и самоирония в построении индивидуального мифа (поэзия русского символизма) // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы Международной научной конференции. Ч.1. Литературоведение\ Ред.-сост. Л.П. Егорова. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2003. – 560 с. – С. 175-179.

33. Ирония в поэзии В.И. Нарбута (раннее творчество) // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 г. \ Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. – С. 49 – 52.

34. Ирония и этика текста: к истории вопроса // Этика и социология текста: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». – Вып. 10 / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн. – Санкт-Петербург – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004. – 574 с. – С. 42 – 46.

35. Ирония как синтез рационального и эмоционального в сборнике А. Крученых «Ирониада» // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре: Материалы Междунар. науч. конф. г. Волгоград, 21-24 окт. 2003г.: В 2 ч. – Волгоград: Перемена, 2004. – Ч.2. – 230 с. – С. 112 - 117.

36. Современные концепции иронии // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания: Материалы 49-й научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону», Ч. 1. Литературоведение. Журналистика. Культурология. – Ставрополь: Ставр. книж. изд-во, 2004. – 174 с. – С. 13 – 18.

37. Иронический дискурс раннего Гумилева («Путь конквистадоров») // Язык. Дискурс. Текст: Международная научная конференция, посвященная юбилею В.П. Малащенко (Ростов-на-Дону, РГПУ, лингвистический институт, 11-12 марта 2004г.): Труды и материалы \ Часть 2, 2004 г. – 135 с. – С. 47-50.

38. Два «конца века»: судьбы иронии в поэзии модернизма и постмодернизма // Литература в контексте современности: материалы II Международной научной конференции. Челябинск, 25-26 февраля 2005г.: в 2 ч. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – Ч.2. – 123 с. – С. 52-56.

39. Поэтика иронии в «Романтических цветах» Н.С. Гумилева // Грехневские чтения: Сборник научных трудов. – Нижний Новгород, 2005. – 204 с. – С. 154-159.

40. Ирония в лирике И.Ф. Анненского («Тихие песни») // Пушкинские чтения-2005. Материалы X Международной научной конференции «Пушкинские чтения» (6 июня 2005 г.)\ Под ред. Т.В. Мальцевой. – СПб: САГА, 2005. – 264 с. – С. 99 -105.

41. Ирония и христианство // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов научной конференции \ Омск: Издательство «Вариант-Омск», 2005. – Ч.1. – 218 с. – С. 48-52.

42. Рациональное и эмоциональное в иронии художественного текста // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: Сб. науч. ст. к 60-летию А.М. Буланова \ Ред. А.Н. Долгенко и др. – Волгоград: Издательство «Панорама», 2005. – 186 с. – С.53-58.

43. Ирония и проблема духовности в раннем творчестве А. Блока («Ante lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме») // Проблемы духовности в русской литературе и публицистике XVIII-XX вв. Материалы Международной научной конференции/под ред. Л.И. Бронской, О.И. Лепилкиной, А.А. Фокина. – Ставрополь, Ставро. кн. изд-во, 2006. – 396 с. – С. 119-127.

44. Эволюция типов иронии в русской поэзии первой трети XX века // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI века. Материалы Всероссийской научной конференции. – Саратов, СГУ, 2006. – 417 с. – С.48-51.

45. Ирония в поэме А. Белого «Первое свидание» // Социально-психологические, экономические и юридические проблемы развития современного общества в России: Материалы VI Межвузовской научно-практической конференции. – Ставрополь: СФ МГЭИ, 2006. – 176 с. – С. 28-29.

Подписано в печать 17.10.2006

Формат 60×84 1/16
Бумага офсетная

Усл.печ.л. 2,38
Тираж 100 экз.

Уч.-изд.л. 2,28
Заказ 370

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе
Ставропольского государственного университета
355009, Ставрополь, ул. Пушкина, 1