ИРОНИЯ (греч. eironeia — притворство) — металогическая фигура скрытого смысла текста, построенная на основании расхождения смысла как объективно наличного и смысла как замысла. Выступает в качестве скрытой насмешки, чем отличается от сатиры и пародии с их эксплицитно идентифицированным статусом. Фигура И. является семантически амбивалентной: с одной стороны, она есть высмеивание и в этом отношении профанация некой реальности, основанная на сомнении в ее истинности или даже предполагающей неистинность этой реальности, с другой же — И. есть как бы проба этой реальности на прочность, оставляющая надежду на ее возможность или — при уверенности в обратном — основанная на сожалении об отсутствии таковой ("горькая И.").

Но в любом случае она предполагает метауровень осмысления ситуации задействованным в ней субъектом И. Первым культурным прецедентом И. являются трикстерные мифы как элемент мифов о культурном герое. Если последний выступает средоточием сакральных сил созидания (участие в мироустройстве, победа над хтоническими чудовищами, добывание для людей цивилизационных благ), то трикстер (как правило, брат — как Эпиметей у Прометея — или, чаще, брат-близнец), будучи фактически изоморфным культурному герою по своему креативному потенциалу, мыслится как отрицательная персонификация (например, создает смерть и т.п.). В близнечном соотношении сакрального культурного героя и трикстера находит свое проявление рефлексивность И. как ее атрибутивная характеристика; характерная для И. конгруэнтность серьезности и насмешки проявляется в мифе как одновременно сакральная и профанная природа трикстера, который может быть и бывает одновременно и демоничным, и комичным, проявляя себя то как воплощение мирового зла, то как озорник с плутовскими наклонностями. В ставшем виде И. конституируется в античной культуре в качестве сознательного риторического приема, заключающегося в том, чтобы "говорить нечто, делая вид, что не говоришь этого, т.е. называть вещи противоположными именами" (псевдоаристотелевская "Риторика к Александру"), что задает в исторической перспективе традицию И. как жанра (Лукиан, Эразм Роттердамский, Свифт и др.).

Собственно философское понимание И. практически культивируется Сократом в его парадоксальной фигуре имитации незнания ради достижения знания, рефлексивно осмысливается Платоном, выступая как методологический прием познания истины посредством движения сквозь выявляемую противоречивость понятий и фундируя собой традицию понятийной диалектики вплоть до 19 в. Параллельно этой традиции в культуре оформляется понимание И. как универсального принципа мышления и творчества (немецкий романтизм и, прежде всего, Шлегель, А.Мюллер, К.-В.-Ф.Зольгер). "Романтическая И." как последовательное снятие в творчестве ограничений и имманентных границ духа выступает, вместе с тем, и выражением сути бытия. Именно И. позволяет человеку обрести утраченную универсальность и вернуть ее бытию посредством снятия условных типовых разграничений критического и поэтического,

античного и современного и т.п.: "в И. все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным" (Ф.Шлегель).

Этой позиции исторически противостоит ортодоксальная (по отношению к "сократической И.") позиция Гегеля, выступившего с резкой критикой романтизма как центрирующего И. сугубо в сфере искусства — вне аппликации отношения И. на онтологию, ибо, по оценке Гегеля, "романтическая И." оборачивается "концентрацией &quot

;Я" в себе, для которой распались все узы и которая может жить лишь в блаженном наслаждении собой". В неоромантическом символизме И. выступает приемом деструкции иллюзии совпадения объекта с идеалом. Аналогично, Кьеркегор в своей докторской диссертации "О понятии И." определяет сущность сократической И. как отрицание наличного порядка вещей на основании его несоответствия идеям. Экстраполяция такого понимания И. на самооценку искусства фундирует позицию Ортеги-и-Гассета, объясняющего тот факт, что искусство в условиях 20 в. "продолжает быть искусством", его самоиронией, в рамках которой "самоотрицание чудотворным образом приносит... сохранение и триумф". В снятом виде эта парадигма лежит в основании кубистского отрицания объекта как визуально данного — в пользу самой идеи этого объекта как идеального (в оценочном смысле). Центральный статус феномен И. обретает в философии постмодерна, фундированного идеей невозможности ни первозданности в онтологическом, ни оригинальности в творческом смыслах (см. Постмодернистская чувствительность, Переоткрытие времени). Однако позитивный потенциал постмодерна как раз и заключается в конструировании им способа бытия в условиях культурно-символической вторичности означивания: "ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: раз его нельзя разрушить, ведь тогда мы доходим до полного молчания, его нужно пересмотреть — иронично, без наивности" (Эко).

Глубокая серьезность модернизма, сделавшего своим знаменем требование "надо называть вещи своими именами" (Л.Арагон), сменяется в постмодерне ренессансом античного лозунга И. — "называть вещи противоположными именами". Эко сравнивает культурную ситуацию постмодерна с ситуацией объяснения в любви утонченного интеллектуала просвещенной даме: "он знает, что не может сказать: "Я безумно тебя люблю", потому что он знает, что она знает (и она знает, что он знает), что это уже написал Лиала. И все же выход есть.

Он может сказать: "Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю". Вот так, обойдя ложную невинность и четко сказав, что невинного разговора уже больше не получится, он в то же время сказал даме все, что хотел, что любит ее и что любит во времена утраченной невинности. Если дама поддержит игру, она поймет это как

признание в любви... Оба принимают вызов прошлого, уже кем-то сказанного, чего уже нельзя уничтожить. Оба будут сознательно и с удовольствием играть в иронию. Но оба смогут еще раз поговорить о любви" (Эко).

Символом постмодернистской И. (как и культурной парадигмы постмодерна в целом) являются кавычки, задающие многослойную глубину прочтения текста, реально существующего как феномен интертекстуальности (см. Интертекстуальность): ставятся кавычки реально или подразумеваются автором, узнает или не узнает читатель цитируемый источник, насколько поймет он И. автора и как выстроит свое ироничное отношение к тексту, — все это задает в постмодерне безграничную свободу языковых игр в поле культурных смыслов (см. Языковые игры). —

Место оригинального произведения занимает конструкция (см. Конструкция) "текст может быть собой только в своих несходствах" (Р.Барт). Исходным и важнейшим условием возможности творчества выступает в постмодернистской системе отсчета И., проявляющаяся в многоуровневости глубины символического кодирования текста: "метарассказ" у Джеймисона, "двойное кодирование" у Ч.Дженкса, "И., метаречевая игра, пересказ в квадрате" — Эко (см. Нарратив, Автокоммуникация). Однако подлинная глубина постмодернистской И. открывается на уровне ее самоиронии: пародист "пародирует сам себя в акте пародии" (И.Хассан).

Фактически эквивалентный И. смысл имеет в этом плане процедура трансгрессии как "выхода за пределы", игры знаками социальности вне социальности у Бланшо. Вместе с тем, тотальность И. (как тотальность семи-отизма) позволяет культуре постмодерна — пусть эфемерным пунктиром — наметить вектор неироничного и внезнакового выхода к себе самому и к объекту как таковому, ибо сквозь "смерть субъекта"

(Барт) и "украденный объект" (Ван ден Хевель), растворяющие субъекта в ироничных ликах масок и феерически рассыпающие объект на веер культурно-интерпретационных матриц восприятия (см. Интерпретация, Экспериментация), — как Феникс сквозь собственный пепел, прокладывает себе дорогу подлинная подлинность и одного, и другого. (Собственно, уже в рамках романтизма И. была понята как "форма указания на бесконечность": только тот, по Шлегелю, может быть ироничен, в ком "возросло и созрело мироздание".)

Идея "изнашивания маски" (Джеймисон) может быть отнесена и к самой стилистике пастиш, конституируя самотождественность субъекта не как тождественность определенной маске, равную, в сущности, спрятанности за ней, а как

стоящую за множеством масок самость, интегрирующую это множество воедино и открывающуюся в нем как отличном от других. Аналогично, идея Эко о возможности сквозь арабеск культурных значений, утративших в своем плюрализме изначальную сакральность несомненной единственности и претензии на репрезентацию сущности, увидеть объект как таковой — "ню" сквозь ворох костюмных идентификаций. Условием возможности такой перспективы является свобода как свобода интерпретации и наррации (см. Нарратив). Однако именно И. является основой свободы как отказа от диктата "метанарраций" (Лиотар).

В либеральном иронизме Рорти, восходящем к тем же истокам, что и критическая традиция Франкфуртской школы, И. понимается в широком социокультурном контексте, выступая программой "переописания либерализма как надежды", что культура в целом может быть "поэтизирована" больше, чем в просвещенческой надежде, что она может быть "рационализирована" или "сциентизирована". Игра, являясь механизмом осуществления И., выступает как та форма отношения к миру, которая позволяет, по

Рорти, избежать абсолютизации одной из версий возможного опыта и задает реальное пространство свободы. Подлинным "иронистом" выступает для Рорти тот, кто осознает относительность своего языка и своего дискурса и потому открыт для коммуникации в другом языке и взаимодействии с другим дискурсом, что только и дает социуму надежду на преодоление жестокости и прорыва к подлинной свободе. В целом, применительно к концу второго тысячелетия, фигура И. становится знамением времени: по оценке Ортеги-и-Гассета, "очень сомнительно, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии". Вместе с тем, по мысли Г.Бёлля, в современных условиях "предельного нравственного выбора" И. уже "не дает алиби", а потому конституируется как своего рода "ироническая терпимость" (см. Рорти, Свобода).

М.А. Можейко