

МАРК СОКОЛЯНСКИЙ  
Любек

## ИРОНИЯ И ЕЁ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Споры о возрасте романа как литературного жанра, о времени его зарождения в европейской художественной культуре имеют уже более чем вековую традицию. Можно сказать, что в двадцатом столетии и особенно - в новейший период - уже преодолён традиционный гегельянский взгляд на роман как жанр, порождённый исключительно новым временем. Нельзя категорически утверждать, что тенденция вести отсчёт истории романа от начала XVII века совершенно себя изжила, однако особой популярностью она сегодня уже не пользуется.

В настоящее время историки романа дифференцируют в самом грубом делении (субпериодизации не будем пока затрагивать) три важнейших этапа на пути развития интересующего нас жанра. Это античный (древнегреческий и древнеримский) роман, давший первотолчок развитию жанра, средневековый роман в нескольких его разновидностях и, наконец, роман нового времени, появившийся на закате европейского Возрождения. Важной задачей литературоведения остаётся анализ художественной и, в частности, жанровой специфики каждого из этих массивов.

Как известно, Гегель, положивший начало самому продуктивному, очевидно, подходу к изучению теории романа, видел в этом жанре порождение культуры нового времени и определял его как "современную буржуазную эпопею". "Здесь с одной стороны, - писал он о романе, - вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостности мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоя-

щий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже прозаически упорядоченную действительность..."<sup>1</sup> Шедший в понимании романа в русле идей Гегеля В. Г. Белинский предложил для жанра не менее ёмкую формулу – "эпос частной жизни".<sup>2</sup>

Каждое из этих определений (или пространных описаний) базируется на концептуальном понимании жанра и выдержало проверку временем. Однако ни одна формулировка не должна быть, очевидно, предметом канонизации, и к каждой из них вполне приложим критический подход. Так, определение "эпос частной жизни" вполне соотносимо, на мой взгляд, не только с прозаически, но и с поэтически упорядоченной действительностью, ибо, как наглядно показала история литературы, даже буржуазная жизнь становилась предметом поэтического упорядочивания. В предромантическом и романтическом искусстве мы встречаем немало примеров такого рода.

Автор одной из самых системных и, несомненно, самой последовательно-гегельянской книги о теории романа Дьердь (Георг) Лукач многие особенности романа нового времени объяснял более тесными связями его с так называемой "третьесословной стихией".<sup>3</sup> В самом деле, понятие "третье сословие" вошло в широкий обиход как реальность французской общественной структуры XVII-XVIII веков. Но если попытаться "транспонировать" формулу "третье сословие" на более ранние эпохи и, в частности, на античность, разве не обнаружим мы подобной стихии, к примеру, в древнеримском сатирическом романе Апулея и Петрония?

Этапное значение для теории и классификации романа, представленного многими разновидностями, имели труды М. М. Бахтина и, в частности, его анализ антично-романного хронотопа и хронотопа раблезианского; собственно, учёным был сделан первый теоретически оснащённый шаг на пути возможной дифференциации упомянутых выше трёх массивов в развитии западного романа. В качестве критерия дифференциации был, как известно, избран хронотоп – система пространственно-временных отношений в художественном тексте. Однако пост-раблезианский хронотоп Бахтиным не был исследован столь же основательно; выдаю-

<sup>1</sup> Г. В. Ф. Гэгэль, *Эстетика*, т. 3, Москва 1971, с. 474-475.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва 1955, с. 122.

<sup>3</sup> G. Lucács, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920.

щийся филолог как бы оставил последователям немалое поле для дальнейшей деятельности

Для понимания принципиальных различий между разными историческими типами романа, пожалуй, не менее важен другой блок идей М. М. Бахтина, а именно – его наблюдения над способами диалогизации внутреннего мира романа и выводы, сделанные на основании этих наблюдений. Диалогичность, по мысли учёного, является важнейшей приметой романного слова.

Ирония как приём явилась одним из важнейших способов таковой диалогизации. Современный теоретик романа, строго следующий по пути, предначертанному М. М. Бахтиным, называет одну из глав своей содержательной монографии: *Романное (серьёзно-смеховое) единство отношений дистанции и контакта в современном романе*.<sup>4</sup> Не просто "смеховое", а "серьёзно-смеховое единство отношений" характерно для романного жанра, призванного полнее других жанров отразить, выражаясь бахтинским языком, "амбивалентность мира". Один из наиболее характерных приёмов реализации такого единства (серьёзная оболочка и смеховой эффект) – это ирония.

Проблема формообразующей функции иронии в романе затрагивалась в литературоведении до сих пор как бы по касательной. Более основательно и вдумчиво взглянул на эту функцию приёма Морис Шродер, хотя и он лишь поставил названную проблему в связь с решением более общих вопросов теории и истории романа, отводя роману нового времени место где-то между не-ироническим романом рыцарского образца (romance) и популярной в XVIII веке философской повестью (philosophical tale), – ироничной, но совсем по-иному.<sup>5</sup>

Всякое утверждение, в том числе и упомянутое суждение М. Шродера, требует, по-видимому, корректировки историко-литературным материалом. Особенно проблематичной может представиться первая граница – роман рыцарского типа. Трудно не задаться вопросом: "А существовала ли ирония в романе на более ранних его этапах, до нового времени?". Однозначно ответить на такой вопрос совсем непросто. "...В самом рыцарском романе, пишет видный исследователь исторической поэтики романа, – в

<sup>4</sup> Н. Т. Рымарь, *Введение в теорию романа*, Воронеж 1989, с. 175-192.

<sup>5</sup> M. Z. Shroder, *The Novel as a Genre. The Theory of the Novel*, Ed. by P. Stavick, New York-London 1967, p. 20.

его классической форме уже намечалась возможность как элементов иронической пародийной интерпретации рыцарства..., так и признания ограниченности чисто рыцарского нравственного кодекса...".<sup>6</sup>

В этом осторожном признании, не сопровождаемом текстуальными доказательствами, констатируется, по сути, лишь "намечавшаяся (но не реализованная? – М. С.) возможность"; другими словами, можно сказать, что в рыцарском романе уже был повод для иронии – повод, использованный, заметим, позднее, через несколько столетий после века Кретьена.

В романе нового времени этот повод был использован прежде всего путём введения некоей дистанции между рассказчиком и автором как носителями "особого, словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций..."<sup>7</sup> Едва ли не самая характерная из этих особых интонаций – ироническая.

Прослеживая историю европейского романа, мы впервые встречаемся с иронической интонацией, с ироническим, по выражению Л. Я. Пинского, "тоном автора"<sup>8</sup> у Франсуа Рабле в его жанрово-уникальном творении; затем отчётливо проявляется эта интонация в испанской пикареске и особенно полно и разнообразно – в *Дон Кихоте* Сервантеса.

Франсуа Рабле, который "никогда не исчерпывает себя в своих прямых высказываниях"<sup>9</sup>, совсем не часто допускает иронический тон. Однако уже в первом обращении мэтра Алькофрибаса Назье к читателям эта тональность совершенно легко различима: "Достославные пьяницы и вы, досточтимые венерики (ибо вам, а не кому другому, посвящены мои писания)!"<sup>10</sup> Иронический пафос предложения, заключённого в скобки, вряд ли нужно дополнительно доказывать и комментировать. Есть иронические акценты

<sup>6</sup> Е. М. Мелетинский, *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*, Москва 1986, с. 213-214.

<sup>7</sup> М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 126.

<sup>8</sup> Л. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, Москва 1961, с. 139.

<sup>9</sup> М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, изд. 2-е, Москва 1990, с. 502.

<sup>10</sup> Ф. Рабле *Гаргантюа и Пантагрюэль*, Москва 1961, с. 6.

и приближения к иронии в речах обсуждающего свои матримониальные намерения Панурга и некоторых его советчиков из третьей книги романа.

Ещё зыбкая, переживающая своё становление "амбивалентность мира" в романе Рабле – это та питательная почва, на которой рождаются ироническая интонация и иронический дискурс. Заметим, что одним из предварительных условий порождения этих ювлений стало расслоение повествователя на автора (Франсуа Рабле) и рассказчика (Алькофрибас Назье), дистанция между которыми не скроется от внимательного читателя.

У Алемана и Кеведо это расслоение не эксплицировано, однако в тоне рассказывания дистанция между автором и изображаемой им эмпирией в каждом случае довольно заметна. Эта дистанция может быть выражена и на речевом уровне. К примеру, в романе Кеведо "История жизни пройдох по имени Дон Паблос" заглавный герой так говорит о своём брате-воре: "Ангелочек этот помер от плетей, которых отведал в тюрьме..."<sup>11</sup> Рассуждая о плутовском романе в искусстве барокко Л.Е. Пинский прекрасно показал, как важна там "эстетика враждующих половин" (иными словами – "эстетика разлада как истинной природы") – художественное взаимодействие двух, казалось бы, исключаящих друг друга начал.<sup>12</sup> Одним из инструментов реализации этой эстетики в романе явилась ирония.

Расслоение и несовпадение точек зрения автора и рассказчика становится очевидным и весьма влиятельным художественным фактором в *Дон Кихоте* Сервантеса. Как только заметил Джамбаттиста Вико, "ирония, конечно же, не могла появиться до периода рефлексии"<sup>13</sup> Продолжив эту мысль, можно высказать предположение, что и в романе до изображения или выражения рефлексии ирония не играла заметной роли. В *Дон Кихоте* присутствие рефлексии неоспоримо и в персонажах, и в образе автора. Соответственно и "голос ирониста"<sup>14</sup> звучит как в речах повествователя, так и в соотношении "расслоившихся" и в определ-

<sup>11</sup> Ф. де Кеведо-и-Вильегас, *История жизни пройдох по имени Дон Паблоц // Плутувской роман*, Москва 1975, с. 67.

<sup>12</sup> См.: Л. Е. Пинский, *Магистральный сюжет*, Москва 1989, с. 172.

<sup>13</sup> Цит. по: Michael Seidel, *Satiric Inheritance: Rabelais vo Sterne*, Princeton 1979, p. 63.

<sup>14</sup> Выражение У. Бута (С. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974, p. 62).

ённой мере дистанцировавшихся друг от друга автора и рассказчика.

Уже кажущееся авторское самоотстранение и ссылка на арабского рассказчика Сиды Ахмета Бен-Инхали не могут не показаться ироническими. Ироничны некоторые стихотворные посвящения, предваряющие собственно роман, – ироничны не столько текстуально, сколько контекстуально. Иронична фигура главного героя, чей внешний облик явно антитетичен его жизненно-стратегическим устремлениям. Обнаружить иронию можно и в речах Санчо Пансы, Самсона Карраско, Диего де Миранды – персонажей достаточно разных. Между тем нельзя не согласиться с Морисом Шродером, полагающим, что в знаменитом романе "наследником Сократа" является всё-таки не Санчо Панса, а Мигель де Сервантес Сааведра, ибо "романист является здесь эйреном"<sup>15</sup>

Специфика позиции (точки зрения) повествователя-ирониста сплошь и рядом проявляется в его отношении к изображаемому событийному ряду. Это отношение можно было бы определить как гегемонию повествователя над событийным рядом. В книгах, где повествование идёт от первого лица, это, казалось бы, заданный эффект, хотя и далеко не обязательный. Однако *Дон Кихот* написан от третьего лица и, несмотря на это, рассказчик может позволить себе любое вмешательство в повествование: непосредственное авторское обращение к своему читателю, философские медитации и даже отдельные вставные новеллы, так или иначе ассоциирующиеся с фабульной линией. Авторские ремарки, содержащие подчас ироническую характеристику персонажа или ситуации, составляют вполне органическую часть всего повествовательного текста.

Сервантесовская гегемония повествователя проявляется, в частности, в иронически вольном обращении с литературными источниками. Например, в прологе к *Дон Кихоту* некий приятель поучает писателя: "...Что касается ссылок на полях – ссылок на авторов и на те произведения, откуда вы, позаимствуете для своей книги сентенции и изречения, то вам стоит лишь привести к месту такие сентенции и латинские поговорки, которые вы знаете наизусть, или, по крайней мере, такие, которые вам не составит труда отыскать, – так, например, заговорив о свободе и

<sup>15</sup>

Shroder, op.cit., p. 24.

рабстве, вставьте: *non bene pro toto liberis venditur augo* и тут же на полях отметьте, что это написал, положим, Гораций или кто-нибудь ещё...<sup>16</sup>

Голос ирониста, "прорезавшийся" ещё у Ф. Рабле и испанских мастеров плутовского романа, в *Дон Кихоте* звучит совершенно отчётливо, причём ирония распознаётся в данном случае без всяких дополнительных указателей, а исключительно лишь на основании художественного текста. Если исходить из распространённого на Западе нормативного разделения на иронию вербальную и ситуативную,<sup>17</sup> то перед нами, как правило, вербальная ирония.

У романистов последующих времён, пошедших по дороге Сервантеса и унаследовавших тяготение к жанровой разновидности, имеваемой "романом большой дороги"<sup>18</sup>, это качество – гегемония повествователя – закрепляется. За примером можно обратиться к *Истории Тома Джонса*, найдёныша Генри Филдинга, где есть и такое замечание: "...Кажется, Аристотель – а если не Аристотель, то другой умный человек, авторитет которого будет иметь столько же веса, когда оделается столь же древним..."<sup>19</sup> Как и его испанский предшественник, Г.Филдинг несколько не страдал непочтением к древним авторам, и не Аристотель в приведённой цитате (равно как и не Гораций у Сервантеса) является объектом иронии. Предметом иронического отталкивания послужили скорее пристрастия некоторых современников процитированных романистов к злоупотреблению необязательными ссылками на философские или литературные авторитеты, несколько не обусловленными собственно эстетической задачей.

Засилие такого рода цитат и ссылок создавало подчас ощущение скованности романиста, сверявшего каждый свой творческий шаг с великими авторитетами не по духу, а по букве их высказы-

<sup>16</sup> М. дэ Сервантес Сааведра, *Собрание сочинений в 5-ти тт.*, т. II. Москва 1961, с. 42-43.

<sup>17</sup> См., например: J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth 1977, p. 338; R. Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London 1987, p. 101.

<sup>18</sup> Об этой жанровой разновидности см. подробнее: М. Г. Соколянский, *Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии*, Киев 1983, с. 58-72.

<sup>19</sup> Г. Филдинг, *Избранные произведения в 2-х тт.*, т. 2, Москва 1954, с. 307.

ваний. И напротив – ощущение необычайной раскованности, власти над художественным материалом диктовало Сервантесу, Филдингу и некоторым другим мастерам (а ряд этот весьма представительен) подобные иронические ремарки.

Введённая во вполне серьёзный повествовательный контекст, ироническая сентенция или короткая ремарка порождала на уровне рассказывания легко прочитываемый диалогический эффект – тот самый диалогизм, без которого немислимо романное слово и шире – романный жанр. В отдельных случаях ироническое отношение писателя к тем или иным объектам художественного осмысления вызывало использование таких довольно сложных форм и приёмов комического, как пародирование; ярчайшим – но вовсе не единственным – примером может служить всё тот же великий роман Сервантеса.

В этой связи можно говорить о систеобразующей функции иронии на рассматриваемом этапе развития романа, воспринимаемого как специфическая художественная система.

Суждения о систеобразующей роли иронии совершенно не означают, что в художественном наследии романистов нового времени, начиная с порога XVII столетия и особенно – в XIX-XX веках, мы не найдём произведений, в которых иронии отведена была всего лишь маргинальная роль либо её просто не найти ни в речах персонажей, ни в авторском повествовании. Таких примеров более чем достаточно – во временном диапазоне от Оноре д'Юрфе до, положим, Юдоры Уэлти. Для исследователя, который задался бы целью написать фундаментальное исследование *Роман без иронии*,<sup>20</sup> наверняка хватило бы материала в истории мировой словесности.

Однако речь выше шла не об обязательности иронического дискурса или иронической интонации в романном жанре как таковом; специальное внимание привлекла функция иронии на стадии становления романа нового времени. Обратившись к хронологически ранним, художественно экспериментальным (с объективной точки зрения) образцам европейского романа нового времени, мы вправе говорить об иронии как формообразующем фак-

20

Пока насколько мне известно, подобной целью никто из литературоведов специально не задавался. Трудов противоположного характера, в которых подробно бы рассматривалась роль иронии в том или ином романе, немного, но однако же они есть. См., например: E. N. Hutchens, *Irony in "Tom Jones"*, Univ. of Alabama Press 1965.



торе, значение которого в ходе становления жанра романа на новом историко-культурном этапе ни в коем случае нельзя недооценивать.

В отмеченных жанровым новаторством романах конца XVI - начала XVII столетий стиливая ирония способствовала диалогизации романного слова, адекватно выражавшей противоречивость и многоликость мира. Проявившись на других уровнях романного текста - сюжетном, композиционном, характерологическом - ирония не в меньшей мере определяла диалогизацию внутреннего мира художественного произведения.

Ирония придала жанру ту степень свободы и раскованности формы, которая и почти четыре века спустя не лимитирует возможностей романиста и не позволяет жанровой форме застыть, окостенеть и отойти в историко-литературное прошлое. Более того - эта свобода романной формы нередко распространялась и на самоё иронию как приём, склонный к саморазвитию и разнообразной трансформации. Приём и жанр взаимно оплодотворяли друг друга, и этот интереснейший процесс ещё ждёт специального, монографического изучения на конкретном художественном материале.

## IRONY AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF NOVEL

(Summary)

At the early stage of the formation of European novel (since the books by Rabelais and Cervantes as well as the Spanish picaresque) irony as a literary device played very important role in the development of the genre.

In the article the main attention is paid to some concrete examples of irony's effect in the early novel. The creation of ironical situation and ironical discourse led to the "dialogisation" (in Bakhtinian sense) of the novel's word and its 'interior world'.