

УДК 821.111 «17»

Е.В. МАКСЮТЕНКО,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРИТИКИ XX СТОЛЕТИЯ О ПОЭТИКЕ АВТОРСТВА В РОМАНАХ ЛОРЕНСА СТЕРНА

Систематизируются наблюдения над такой стадией восприятия категории авторства в романах Л. Стерна, которую отличает теоретическая и историко-литературная зрелость.

Ключевые слова: категории автора и авторства, проблема модернизации либо реконструкции историко-литературного контекста, европейские научные школы и концепт авторства в романах Л. Стерна.

Литературные критики XX в., художники слова, чье творчество станет воплощением тенденций кардинального обновления литературы, Дж. Джойс, В. Вулф, Т. Манн назовут Лоренса Стерна в ряду своих предшественников, и именно в эту эпоху, культуру которого нарекут модернистской, создадут наиболее глубокие научные труды о писателе (Б. Леман, 1941; Э. Дилуорт, 1948; Д. Ван Гент, 1953; Дж. Трауготт, 1954; Г. Флюшер, 1961; Дж. Стедмонд, 1967; М. Нью, 1969; М. Баттестин, 1974; Ф. Карл, 1974; М. Байрд, 1985; В. Изер, 1988; В. Шкловский, 1921; М. Тронская, 1960; А. Елистратова, 1966; Н. Иткина, 1968; К. Атарова, 1988; В. Маевская, 1989 и др.). В ушедшее столетие литературоведческие изыскания, посвященные Стерну, превратятся в мощный поток исследований, постепенно нарастающий, обретающий широту, которую сложно охватить и всесторонне освоить, но, к счастью, время и специалисты отберут из них образцы, ставшие резонансными событиями в истории научной мысли, именно с ними литературные критики будут сверять свой поиск в течение многих лет.

Завещанный европейскими романтиками предварительный эскиз стиля Стерна как некой системы признаков, постоянно напоминающих об авторском присутствии и авторской активности, организующей художественный материал¹, последующими поколениями исследователей во многом будет принят как обобщение уникальной стилиевой манеры Стерна. Интерес к проблеме авторства в творчестве Стерна, научной теме, благодаря мощным импульсам теоретической рефлексии обретшей в течение первых десятилетий XX в. зрелость и весьма гибкую терминологическую оснащенность (В. Кайзер, К. Хамбургер, М. Бахтин, В. Виноградов и др.), в литературной критике несколько запаздывает и

¹В XIX ст. известные литераторы выделяют ряд чуждых классичности, новых, узнаваемых, взаимозависимых примет творческой деятельности писателя, таких как внимание к «мгновениям» жизни сознания (Колридж), стратегия смешения комического и патетического модусов (Колридж, Де Квинси, Скотт, Карлейл, Гете), юмористическая апология индивидуальности (Хэзлитт, Бланкенбург), открытие игровой философичности и фантазийной формы (Виланд, Гете, Бланкенбург, Ф. Шлегель).

полноценно обретет звучание лишь в 1960–70-е гг. в работах плеяды ученых (У. Бут, 1961; Д. Гроссфогель, 1968; Дж. Престон, 1971; П.М. Спэкс, 1976; В. Харитонов, 1971; А. Зорин, 1979; Е. Константиновская, 1985), принадлежащих тем школам, которые сохраняют эту категорию и пытаются ее отстаивать в ситуации «кризиса авторства», ставшего важным событием в литературоведческой науке прошлого столетия.

Исследовательская мысль первой половины XX ст. вне зависимости от того, какую национальную школу она представляет (Дж. Сейнтсбери, 1913; У. Кросс, 1919; К. Воэн, 1907–21; Г. Рид, 1929; У. Уоткинс, 1939; Б. Леман, 1941; Э. Дилуорт, 1958; И. Верцман, 1938; А. Франковский, 1940; М. Тронская, 1940–60-е гг. и др.), движется в направлении поиска убедительных контекстуальных критериев описания поэтологии Стерна, пытаясь также очертить возможные стратегии понимания авторского замысла². Среди наиболее ярких литературных явлений эпохи, воздействующих на Стерна, филологи называют традицию августианского интеллектуального острословия, опыта «скриблерианцев» – Поупа, Свифта, Арбетнота; настаивают на влиянии смехового мироотношения, закрепленного в поэтологической практике ренессансных художников – Рабле, Эразма, Шекспира; упоминают об усвоенной через Монтеня и Бертона форме психологической интроспекции, дополненной концепциями Локка и Юма; рисунке игрового философского поиска-вопросания, пронизывающем «Тристрама Шенди» и переданном с помощью парадоксальных языковых формул, напоминающих виртуозное искусство беседы Сократа и софистов, и др. Следует отметить, что проблема значимости для Стерна эстетических открытий почитаемых им предшественников – особая грань изучения прозы писателя, и о каждом из его «кумиров» можно весьма долго и много рассуждать, однако чаще всего исследователи указывают на особый долг Стерна по отношению к Шекспиру и Сервантесу, что он сам не только не скрывает, но и открыто декларирует.

Если близость Шекспиру очевидна в текстах Стерна, насыщенных цитатами, аллюзиями, реминисценциями из сочинений великого драматурга, и все его герои, по остроумному замечанию У. Кросса, могут быть включены в «шекспировское братство шутов» («Shakespearean brotherhood of fools») [6, p. 73], то восхищение Сервантесом прежде всего сказывается в претерпевшей метаморфозы в прозе Стерна теме кихотизма, соотносительно с идеей воображения, и художественном решении образов многих стерновских персонажей, одержимых миром иллюзий и игры, где кихотизм, привитый автором на почву английской эксцентричности, обретает черты шендианства, оцениваемого, быть может, не столько как беззастенчивости, сколько как творческое наслаждение от ее пересоздания. Специалисты полагают, что косвенно Стерн также продолжает линию утверждения английской версии антиромана в европейской литературе XVIII в.

Именно XX ст. обострит для исследователей проблему включения художественного наследия Стерна в адекватный контекст, и вопрос о степени модернизации либо восстановления облика «исторического» Стерна разделит специалистов и проложит линию на-

²Не только стилевой репертуар эпохи вспоминают специалисты, толкуя о Стерне, но и вопрос о жанровой принадлежности его прозы. Несмотря на то, что литературоведы (Ф. Карл, К. Атарова, Дж.А. Стивенсон, Т. Кеймер и др.) с большим сомнением оценивают эти намерения, тем не менее все же впадают в искушение выявить меру эстетического поиска Стерна в области жанра. Более всего об этом будут размышлять исследователи XX ст., но не для того, чтобы «заковать» сочинения Стерна в некие готовые жанровые формы, а скорее понять природу творческого эксперимента, осуществленного писателем. И, естественно, в этом вопросе нет единодушия, и решение филологов так же парадоксально, как парадоксален жанровый облик стерновской прозы. Наиболее пронизательные исследователи не столько каталогизируют следы узнаваемых жанровых первообразов, присутствующих в текстовой ткани «Тристрама Шенди» («биографическое», «мемуарное» повествование, пикареска, «роман воспитания», «анатомия», «исповедь», традиция литературы «характеров» и моралистических эссе), сколько констатируют неоспоримую новизну творческого выбора Стерна, предложившего сочетание, казалось бы, альтернативных возможностей – театрально-драматического представления (основой и «Тристрама», и «Сентиментального путешествия») является искусство беседы и разговорного жанра), «считывания» заглавного героем с экрана собственного сознания образов, эмоций, возникающих рассуждений, адресованных участливому слушателю, и в то же время рождающихся приемов психолого-лирического и феноменологического типов письма (Г. Рид, Б. Леман, Д. Ван Гент, У. Фридман, К. Атарова, В. Маевская).

пряжения между разными школами. Литературные критики XX в. (У. Кросс, Г. Рид, У. Уоткинс, Э. Тьювесон, М. Нью, М. Баттестин, Р. Полсон, Дж. Маллен, В. Гросвенор Майер, А. Ховуз, Р. Портер, И. Верцман, М. Тронская, А. Елистратова, Н. Иткина, В. Маевская и др.) более заинтересованы, по сравнению со своими предшественниками, в воссоздании культурного климата XVIII ст., которому принадлежат тексты Стерна, и процесс «воскрешения» философско-эстетического духа эпохи протекает несколько по-разному в англоязычной и российской, украинской литературной науке. Если последним присущ весьма широкий системный путь моделирования английской культурной истории XVIII ст. через концепцию смены интеллектуальных движений, отмеченных, особенно в первой половине XX ст., излишней социологической тенденциозностью (представление о просветительстве, характерное для академической науки и гуманитарной мысли советского периода, позже уточненное благодаря работам Т. Адорно, М. Хоркхаймера, 1969; Р. Портера, 1981; В. Ферроне, Д. Рош, 2003; Н. Пахсарьян, 1996, 1999; А. Липатова, 1982, 1995; С. Ватченко, 1999; И. Лимборского, 2003, А. Якимовича, 2004 и др.), то английским и американским филологам свойственна конкретно-адресная традиция преломления культурных явлений в прозе Стерна. Они скорее избегают построения мегаконструкций литературно-эстетического опыта августинского века и осваивают более предметные грани культурного континуума эпохи (Стерн и психологическая теория сознания Локка; Стерн и этический сентиментализм Шефтсбери, Хатчесона, А. Смита; Стерн и скептическая философия Юма; Стерн и философско-моральный принцип пробабализма шотландской школы «здорового смысла» и т. д.).

Также более настойчиво английские и американские литературные критики демонстрируют рецептивный подход к интерпретации Стерна, что делает позицию исследователя XX в. демонстративно «восполняющей по отношению к авторской» (В. Тюпа) [4, с. 104], и хотя это допустимая и неизбежная в истории литературы форма расширения контекста истолкования смысловых границ произведения писателя, все же многие из специалистов относятся к этому явлению весьма осторожно.

В небольшой работе Б. Лемана «О времени, личностном бытии и авторе (очерк о «Тристраме Шенди»: комедии)», 1941, примечательной тем, что литературовед одним из первых прямо заявил тему авторства как предмет научного поиска, предчувствие черт эстетики литературного модернизма в творчестве Стерна составит сюжет предпринятого исследования, предопределил и осовременит фон восприятия проблемы [8]. Б. Леман скорее тяготеет к формалистической методологии и для себя допускает возможность весьма сдержанного интереса к историко-литературным подробностям генеалогии прозы Стерна. А свое внимание уделяет поэтологическим знакам, предвосхищающим открытия художников-модернистов (Пруста, Джойса, Т. Манна) в аспекте ведущих свойств художественного строя романистики Стерна, уже озаботившегося приемами репрезентации идеи темпоральной длительности, замещающей линейное время, концепта личностного бытия, предстающего как более сложное понятие в отличие от характера [8, р. 233].

Как истый последователь «нюкритицистских» технологий Леман не столько проявит заинтересованность к содержательной стороне «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», сколько покажет себя наблюдательным и интересным литературоведом со «свежим» взглядом на механизмы функционирования оригинальной и, несомненно, как ему представляется, «модерной» структуры романов Стерна, которая и составляет основу для интерпретации читателем столь сложных произведений экспериментального автора XVIII ст. Примечательным оказывается в статье Лемана весьма свободное, теоретически неотрефлектированное, но передающее грани взаимосвязи авторской парадигмы, употребление имени Стерна в качестве фигуры исторической личности, автора-творца, а также проблематизация попытки соотнесения личностной ипостаси Стерна-сочинителя и образа автора (намек на биографическую основу образа повествователя через сближение имен Йорика – Стерна в «Сентиментальном путешествии»).

Однако концептуальным положением работы становится иная сторона Стерна-творца, заявленная как «бессознательное» Стерна («Sterne's psyche») [8, р. 236, 237], мотивирующее и во многом объясняющее, по мнению Лемана, природу провидческих открытий писателя, которые, как он считает, Стерн осуществил неосознанно и которые остались «темными, непонятными для его современников» («dark to his contemporaries») [8, р. 233].

В духе эстетики модернизма оперируя концептом «бессознательного» Стерна, Леман комментирует новое видение литературного материала Стерном, преобразенное под воздействием глубинной реальности художника, не допускающего в собственной прозе повиновения каким-либо устойчивым образцам, будь-то этическим, философским, эстетическим, значимым для писателей, оглядывающимися на идею по-разному понимаемого канона (Ричардсон, Филдинг).

Б. Леман не претендует на многогранное выражение сложной структуры авторской парадигмы в прозе Стерна, так же, как и на описание полноты смысла его сочинений, скорее он заинтересован в узком понимании авторской функции как эстетического смысла, соотнесенного со знаками («indications») [8, p. 233] нового поэтического стиля Стерна³, в котором проявляется, по словам Лемана, его «гений, восстающий против правил» («irregular genius») [8, p. 234].

На первый взгляд, те исследовательские работы XX ст., где тема авторства в творчестве Стерна прямо обозначена литературными критиками как ведущая (Б. Леман, 1941; У. Бут, 1961; Д. Гроссфогель, 1968; Л. Хартли, 1970; Дж. Престон, 1971; П.М. Спэкс, 1976; П. Бриггс, 1991; Ф. Доногью, 1996; В. Харитонов, 1971; А. Зорин, 1979; Е. Константиновская, 1985), не так многочисленны, отмечены разнонаправленностью подходов, не демонстрируют явной преемственности в истолковании вопроса и не становятся откликами на драматические повороты теоретической мысли, проблематизирующие кризис авторства и либо отменяющие категорию автора (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ю. Кристева), либо, напротив, возвращающие ей значимый статус не только в литературоведении, но и гуманитаристике (Ш. Берк, А. Компаньон, Э. Беннетт, В. Маркович, М. Фрайзе, В. Шмид, А. Большакова, А. Кораблев и др.).

Создается впечатление, что филологи, пишущие об авторской парадигме в художественных текстах Стерна (У. Бут, Дж. Престон, Д. Гроссфогель, В. Харитонов, Е. Константиновская и др.), запаздывают в освоении уже сложившихся к этому времени аналитических форм осмысления категории автора или намеренно не спешат переложить сложный аспект поэтологии Стерна на язык иногда действительно упрощающих этот многомерный феномен излишне схематичных универсальных конструкций. В то же время каждая из упомянутых, имевших место в XX в. литературоведческих попыток понимания идеи автора в прозе Стерна оказывается плодотворной, несмотря на то, что исследовательские очерки невелики по объему, близки жанру статьи и выполняют миссию скорее предварительной научной «разведки» темы.

В последней трети XX ст. происходит ощутимый поворот в заинтересованности исследователей рядом вопросов, соотнесенных с природой, характером создающего начала в текстах Стерна, и теперь уже литературные критики (У. Бут, Дж. Престон, Д. Гроссфогель, П. М. Спэкс, В. Харитонов, Е. Константиновская) последовательно нацелены на историко-литературный поиск и теоретически взвешенное описание не только ценностных авторских ориентиров, закрепленных в произведениях Стерна, но и роли автора и читателя в процессе функционирования эстетической реальности в пространстве культуры. Конкретный научный опыт и отношение к приятию или полемике с традицией в понимании концепции автора, несомненно, воздействуют на характер толкования и актуализации ведущей литературоведческой категории. Исследователи 1960-70-х гг. также, как и их предшественники, пытаются предложить собственную версию разгадки тайн мастерства и прояснения путей «выстраивания» смысла автором-творцом, но движутся к поставленной цели, отчасти дополняя друг друга и все же размежевываясь в аналитических процедурах. Так на этом временном этапе общим для литературоведов вне зависимости от национальных

³Б. Леман весьма сдержанно опишет семантико-формальные черты произведений Стерна, предвосхитившие модерную поэтологию XX в. Среди них он выделит: открытие мира сознания, состоящего из «заплаток»-ассоциаций, внимание к персоналистическому измерению человека, представленному в темпоральном континууме длящегося настоящего, предпочтение поэтического космоса, сотворенного воображением, реальности, вытесняемой идеями случая, относительности, воплощение литературной формы как парадокса процессуальности, не имеющей ни начала, ни конца, открытие особого вида философичности, которая не навязывается, но как бы «обволакивает» текст романа [8, p. 233–250].

школ, прежде всего, окажется интерес к структуре произведения и прояснение роли автора по отношению к художественному целому и отдельным его уровням и элементам.

У. Бут в монографии «Риторика художественной прозы» («The Rhetoric of Fiction», 1961), ставшей классическим историко-теоретическим трудом, противостоящим весьма влиятельным течениям научной мысли 1920–60-х гг. (формализм, «новая критика», структурализм), отчасти справедливо подвергая сомнению авторское единовластие над процессами смыслопорождения, вступает в сотворческий диалог не только со Стерном, обращаясь к истолкованию его романного шедевра, «Тристрама Шенди», но и с рядом критиков, признавших свое поражение перед таким художественным явлением, как «Тристрам Шенди», констатируя, что по своему содержанию и форме роман являет собой литературную провокацию, где материал одерживает верх над художником.

У. Бут предлагает описание повествовательных приемов (более всего его интересует обилие комментариев и отступлений, появляющихся в тексте романа как результат «инсценировки» рассказа о собственной жизни героем-Автором) и нарративных инстанций в «Тристраме Шенди» (где в непрерывающейся беседе начинающий писатель постоянно посвящает слушателей в трудности сочинительства), стремится убедить и читателей и исследователей в том, что этому странному роману, которому многие литературные критики отказывают в формальной связности, присущ особый тип художественного единства, и за ним стоит автор и его замысел создания особой поэтической реальности, когда с помощью «ненадежного» рассказчика и его подвижной точки зрения возникает семантическая нестабильность повествования, заданная неоднозначность звучания многих тем, мотивов, приводящая к осложнению коммуникативной ситуации. Большая часть литературоведов, констатирует У. Бут, полагает, что яркая фигура рассказчика, постоянно прерывающего ход повествования собственными отступлениями, угрожает формальной целостности текста, приводит к «потере» его смысловой оси; и среди «самых возмутительных злоупотреблений подобного рода», уточняет Бут, называют и «Тристрама Шенди», эту «безумную», «воистину эксцентричную» книгу, «немыслимую смесь отрывков из обрывков», покорившую Англию и Европу в 1760 г., с самого начала воспринимаемую как литературная загадка⁴. Бегло упомянув историко-литературных «предков» «Тристрама Шенди» (изживающий себя в кризисе жанра комический роман; собрание философских эссе; сатирические произведения), Бут демонстрирует, что в свете этих трех традиций рождается и художественная целостность стерновской книги, и настаивает, что в «Тристраме Шенди» есть «своего рода комический сюжет, хотя и «взорванный изнутри»; здесь воссоздается... исчерпывающая картина одного разорванного сознания, а само произведение являет собою нелепый плод не вполне нормального повествователя – вроде писаки из «Сказки бочки» [1, с. 149].

В «Риторике художественной прозы» У. Бут выступит инициатором введения в литературоведческий обиход понятия «имплицитный автор», повествовательной инстанции, «воссоздаваемой читателем в процессе чтения как подразумеваемый... «образ автора», за которой в западноевропейской нарратологии закрепят функцию «точки интеграции» всех повествовательных приемов и свойств текста, того сознания, в котором все элементы образа текста обретают смысл» (Х. Линк). Обозначив его несоответствие с реальным автором и дистанцирование от категории повествователя, Бут все же сохранит идею персоналистичности смысла, от чего откажутся теоретики литературы, впоследствии по-своему комментирующие и уточняющие концепт имплицитного автора (Х. Линк, Е. Хаард, С. Чэтмен, Ж. Женетт, Б. Корман, В. Шмид, М. Бал и др.)⁵. «Введя практику двусмысленного по-

⁴«Что это, – вопрошает У. Бут, повторяя сомнения многих специалистов, – сумбурный комический роман, в котором главный источник комизма... теряется в дебрях комментария повествователя?... собрание игривых эссе в духе Монтеня – но с большей долей беллетристических приправ, чем это требовалось Монтеню? Или это сатира в традициях свифтовской «Сказки бочки», – продолжает Бут, – вбирающая в себя, как писал сам Стерн, «все, что мне попадется смехотворного?» [1, с. 143].

⁵Д. Гроссфогель замечает, что герои «Тристрама Шенди» скорее «живут в реальности слов и антитеальности действия» [7, р. 138].

вестования в качестве одного из магистральных направлений прозы, Стерн первым делает ставку на особую проницательность читателя» [1, с. 158] и актуализирует образ «имплицитного автора» в «Тристраме Шенди», что проявится в осознанной игре с дистанцией, разделяющей персонафицированного ненадежного повествователя и имплицитного автора, к эстетической установке которого дано приблизиться в процессе литературной коммуникации компетентному читателю. Сомнительность, зыбкость суждений повествователя в «Тристраме Шенди», избранная нарративная стратегия в романе, где рассказчику разрешено постоянно «путаться и противоречить себе», действительно способствует росту самооценки читателя, который, по мнению Бута, «обладает более четкими, чем у повествователя, представлениями о том, что нормально и здраво, то есть представлениями, близкими к позиции имплицитного, «подразумеваемого» автора [1, с. 158].

В появившихся спустя десятилетие работах Д. Гроссфогеля («Пределы романа», 1968) и Дж. Престона («Сотворенное «я»: роль читателя в художественной прозе XVIII ст.», 1970) [7; 9] исследователи сохраняют установку на воссоздание примет присутствия автора в текстах Стерна, но каждый из упомянутых литературных критиков описывает поэтологию прозы писателя (а объектом изучения в соответствующих главах монографий они избирают именно «Тристраму Шенди»), исходя из отчасти соприкасающихся и в то же время различающихся поисково-аналитических оснований.

Чрезвычайно впечатляет современная техника научного исполнения тем каждым их филологов. Д. Гроссфогель, отталкиваясь от устоявшейся в академической традиции идеи предпринятого Стерном преобразования романной формы через приемы и средства комической модальности, устремление Стерна окрасить повествование в личностные тона соотносит с маниакальной одержимостью речью и рассказчиком, и отдельными персонажами (Вальтер Шенди, капрал Трим, доктор Слуп), а также распределяет за каждым из героев романа различные речевые роли и речевое поведение (Вальтер – теоретик, Тристрам – актер-импровизатор, Тоби – мудрец, сохраняющий молчание) и именно с неповторимостью личной речи связывает и создание воображаемых миров, которые гармонично проницают реальность (вымышленную или внетекстовую) либо сами разрушаются под ее воздействием, а иногда искажают реальность. По-своему Д. Гроссфогель, не называя категорию имплицитного автора, введенного У. Бутом, все же, вероятно, принимает ее и утверждает, что это он, автор, дирижирует процессом смыслообразования, и здесь Д. Гроссфогель выступает последователем феноменологической литературоведческой школы и указывает, что когда возникают сбои в любой речевой самореализации какого-либо из персонажей в «Тристраме Шенди», представленных в диалоге, монологе, в их комических искажениях, влекущих разрывы, зазоры, фрагментацию словесной ткани текста, тогда там прежде всего проступает художественное сознание автора, его творческий лик, некий креативный импульс, не совпадающий с повествователем, героями, реальным автором и влияющий на протекающие семантические процессы через игру значений.

Многие из концепций, изложенных почти одновременно Дж. Престоном, перекликаются с положениями работы Д. Гроссфогеля. Литературовед также видит в «Тристраме Шенди» «роман о творческом воображении» [7, р. 134], косвенно констатируя предвосхищение Стерном ведущих свойств романтической эстетики и, солидаризируясь с Д. Гроссфогелем, сосредоточит внимание на начальном и завершающем моментах процесса литературной коммуникации – на возможностях и условиях порождения текста (роль автора) и его интерпретации (функция читателя). Казалось бы, что Дж. Престон, актуализируя проблему текстуального анализа и констатируя значимость фигуры читателя в процессе истолкования семантики произведения, принимает постструктуралистские воззрения на динамику смыслопорождения и вносит свой вклад в дело «десакрализации автора» (Р. Барт). Однако литературный критик избирает более гибкую и скорее наднаправленную позицию, когда функцию автора как основного «инвестора» значения оценивает более сложно, передает ему возможность не только пробуждения равноценного по силе сотворчества читателя в акте понимания текста (когда читатель может выступить в роли автора), но и закрепляет за ним возможность создания модели рецепции, где гипотетически выстраивается стратегия образцовой текстуальной компетенции и сам автор предполагает возмож-

ность идеального прочтения собственного сочинения, выступая в роли подразумеваемого читателя⁶.

Весьма любопытно сопоставить, как воплощающая модель художественной коммуникации триада «Автор – Герой – Читатель» будет востребована исследователями, принадлежащими классической историко-литературной традиции (школа М.М. Гиршмана), в качестве структурного жанрового инварианта, отличающего романную форму эпохи ее становления, а именно XVIII ст., что позволит Е. Константиновской (1984; 1985) выявить типологическое родство сочинений Филдинга, Стерна, Гоголя, где повествовательная конструкция станет «несущей опорой» возводимого на ней романного «строения» [2; 3]. Это свойство поэтики европейского романа XVIII в. – особую значимость «встречи» и открытого диалога между автором и читателем, выделенных внутри текста в «событие рассказывания», – Е. Константиновская назовет метасюжетом⁷ и опишет как устойчивую жанровую конвенцию сравниваемых произведений, так как неповторимость романного содержания, по убеждению многих исследователей, прежде всего обусловлена тем, что это «повествование о частном человеке с частной точки зрения, апеллирующее к индивидуальному опыту читателя»⁸ [2, с. 2]. Вследствие избранной методологии и широты компаративистской оптики Е. Константиновская допускает возможность обозначить типологическое родство заданий авторов романов, где процесс наррации обыгрывается как «сценическое действие», в основе которого лежит поиск путей художественного воплощения рассказанной истории, и каждый из писателей – Филдинг, Стерн, Гоголь – выбирает различные коммуникативные стратегии, составляющие важную концептуальную сторону литературных произведений, дополняющие и уточняющие их смысловой потенциал. Если Филдинг в «Томе Джонсе», тяготея к неоклассицистической эстетике, по мнению Е. Константиновской, подчинит общение автора с читателем гармонии упорядоченной литературной формы и соотнесет между собой по принципу равновесия сюжет и метасюжет, которые «идут в тексте параллельно, не переплетаясь и не сталкиваясь» [2, с. 14], то в «Тристраме Шенди» Стерна, пронизанном духом предромантического бунтарства, недоверия канону, метатекстовый повествовательный уровень заслонит фабульный и предстанет пространством, где тема творчества будет разнолико освещена как бесконечный процесс «освоения мира в слове», а драматизм противостояния неумолимости времени, сладость духовных мук Автора-сочинителя сможет оценить лишь Читатель-единомышленник. В поэме Гоголя «Мертвые души», традиционно трактуемой как реалистическое полотно, Е. Константиновская увидит особую функцию метасюжетного плана (органично пронизывающего фабульный пласт), который, не разрушая целостности произведения, обеспечивает эпический синтез в романе.

Диссертация Е. Константиновской «Автор, читатель, герой в романе (Филдинг, Стерн, Гоголь)» увидела свет в 1985 г., и здесь сознательно допущено нарушение хроникальной последовательности в аналитической репрезентации литературоведческих материалов, посвященных теме авторства в прозе Стерна. Но сделано это для того, чтобы более выпукло продемонстрировать сходжение отдельных научных положений, концепций, избранных ракурсов исследований литературными критиками (Дж. Престон, Д. Гроссфогель, Е. Константиновская), принадлежащими различным школам, что отчасти может быть объяснено откликом специалистов на появление продуктивных и резонансных аналитических технологий, достаточно весомых и во многом определяющих⁹.

⁶Речь идет о том, что каждый тип текста программирует собственного читателя, и Дж. Престон соотносит эту идею со всеми уровнями структуры «Тристрама Шенди», подчеркивая, что процесс интерпретации текста множествен [9].

⁷Е. Константиновская настаивает на особом значении метасюжета в тексте классического романа, «проходящего по самой границе художественного и реального миров и являющегося одновременно и условным и безусловным», когда «...реальное бытие читателя и повествователя превращается в вымышленное, идеальное, нехудожественное в художественное, так что сама граница художественного мира романа становится проблематичной» [2, с. 5].

⁸Следуя В. Кайзеру, роман – это «изложенный личностным повествователем и предназначенный личностному читателю рассказ о мире, полный в той мере, в какой этот мир постижим как продукт личного опыта» [3, с. 3].

⁹Идея коммуникативной природы порождения художественного смысла, заложенная Р. Якобсоном, затрагивающая процессы смыслопорождения и семантических интерпретаций.

Примечательно, что опубликованные в 70-е гг. работы В. Харитонова («Образ автора и его место в романе Л. Стерна «Тристрам Шенди», 1971) [5] и П. Мейер Спэкс («Воображаемая собственная «я»: автобиография и роман в Англии XVIII ст.», 1976) [11], представляющие несовпадающие научные подходы (В. Харитонов следует историко-литературным концепциям традиционного литературоведения, а П. Спэкс близок опыту уже заявивших о себе в 1960–70-е гг. в западной мысли постмодернистских течений), все же несут на себе печать неких общих тенденций, отчасти сближаются не только в проявлении интереса к внутри-текстовым механизмам воплощения субъектной сферы, но и к значимости воздействия на произведение культурных референтов.

Можно лишь сожалеть, что небольшое поисковое эссе В. Харитонова, изложенное в форме тезисов, не осуществилось как объемное исследование, и отметить, что, обратившись к категории образа автора, введенной в теоретический обиход В. Виноградовым, принятой в среде литературоведов и затем уточненной филологами (М. Бахтин, Б. Корман, М. Брандес, Н. Бонецкая, Н. Тамарченко, В. Шмид и др.), В. Харитонов скорее всего понимает ее как средоточие «структурных качеств словесно-художественного целого», отмечает регулятивную функцию ликов художественного «я» в тексте Стерна, стягивающих к центру многоуровневый строй литературного произведения, где каждая из граней образа автора соотносена с характерным ролевым поведением (освоенным различными жанровыми формами, влившимися в романную стихию «Тристрама») ¹⁰ и выступает, наряду с образом внутритекстового адресата – читателя, фактором смыслопорождения. В понимании семантических пределов термина образа автора В. Харитонов проявляет скорее подвижность взглядов, нежели стабильность, объединяя идеи отдельных литературоведов. Так, иногда трактует понятие весьма широко как социокультурный аспект индивидуального авторства (позиция, которая с 70–80-х гг. XX ст. все более настойчиво завоевывает внимание англоязычной литературной критики – Э. Кернан, П. Бриггз, Ф. Доногью), иногда же скорее как биографическую личность сочинителя (Н. Тамарченко, А. Кораблев, Е. Созина, Т. Автухович) ¹¹, а также находит возможным соотнести дефиницию с субъектом эстетической деятельности, концептом, который чаще всего передают через дефиницию имплицитного автора, реализующегося в мире художественного произведения через функцию повествовательного голоса, присвоенного внутритекстовому заместителю автора, персонифицированному либо имперсональному [5, с. 51–55]. В «Тристраме Шенди» Стерна образ автора в интерпретации В. Харитонова являет собою динамичную, лишённую постоянства фигуру повествователя, исполненную внутренних несообразностей и, по мнению литературоведа, благодаря избранному Стерном парадоксально-противоречивому решению личности рассказчика ¹², с одной стороны, несет в себе функцию центра, притягивающего к себе границы романа, а с другой – обладает потенциалом центробежных сил, семантически и формально как бы «взрывающих» целостность произведения и «размыкающих» текст в пространство культуры, намечая при этом возможность сближения с коммуникативными инстанциями внетекстовой действительности – биографическим автором и реальным читателем.

¹⁰В мозаичном образе Тристрама-повествователя соединены разные грани, которые проявляются в пестром составе рефлексии, пронизывающей метатекст романа. Индивидуальное сознание героя становится сценой, где получает возможность речевой реализации опыт переживания мира героем, примеряющем на себя различные типы и амплуа социального поведения, которые, по мнению В. Харитонова, отлились в готовые литературные формы и учтены создателем «Тристрама Шенди». Так, слой эстетических рассуждений Тристрама – начинающего автора В. Харитонов связывает с важным структурным мотивом западноевропейского комического романа, объемные моралистические сентенции, к которым склонен персонаж, В. Харитонов соотносит с моделью нравоописательного очерка, литературы характеров, а внимание повествователя к психологическому измерению времени, одержимость стихией прошлого, элегическая тема памяти о чреде утрат отсылает к массиву психологической прозы, воспоминаниям, исповеди и близким к ним жанрам автобиографии и мемуаров [5, с. 52–55].

¹¹Классическая традиция биографической литературы, без которой не мог бы состояться такой жанр, как комментарий к литературному произведению.

¹²Следуя В. Харитонову, «внутренние противоречия художественной системы» «Тристрама Шенди» рождены именно «сложной природой «образа автора» [5, с. 55].

Вышедшая в 1976 г. монография П.М. Спэкс «Воображая собственное «я»: автобиография и роман в Англии XVIII ст.» [11] содержит раздел о «Тристраме Шенди» Стерна, где через сопоставление жанров документальной и художественно-фикциональной автобиографии, а именно в таком ракурсе предлагает П.М. Спэкс представить поэтологию «Тристрама», будет осмыслено родство английских литературных памятников XVIII в. (труды Гиббона и сочинения Стерна) как свидетельства духовного наследия эпохи, не только несущих на себе печать облика столетия, но и свидетельствующих о различии путей построения историко-культурной персонологии. Попытка П. Спэкс описать роман Стерна через модель автобиографии по-своему имеет основания, так как жанровые черты литературной формы (жизнь индивида, преображенная искусством личной наррации) присутствуют в «Тристраме Шенди», хотя и не исчерпывают спектр его жанровых возможностей. Историко-литературная основа научного поиска П. Спэкс во многом перекликается с очерченным кругом проблем, заявленных В. Харитоновым в статье «Образ автора и его место в романе Л. Стерна «Тристрам Шенди», и в то же время указывает на возникновение новой научной перспективы – постмодернистской, допускающей культурное смешение научных языков феминистской и психоаналитической литературной критики, социокультурных подходов, а также классических аналитических стратегий интерпретации текста. Избрав предметом столкновения персональную идентичность героя-рассказчика, П. Спэкс весьма неожиданно и свежо перетолкует смысловые пласты «Тристрама Шенди»; процесс сохранения единства сознания Тристрамом-автором с помощью способности рефлексировать, задумываться над возможностями и гранями саморазвития выстроит через определенные критерии идентичности, являющие собою своеобразный отклик на изменяющуюся реальность. Личность Тристрама-сочинителя, констатирует П. Спэкс, дана в движении, поиске и понимании своей неповторимости, где физические, ментальные, психологические, эмоциональные, креативные свойства выстраиваются в неповторимый рисунок и рождают в воображении Тристрама образ собственного «я», и путь обретения идентичности¹³ идет через драматические испытания, кризисы и раскрывается, следуя П. Спэкс, через способность героя-повествователя к созданию рассказа о себе, когда он выступит в роли автора текста личной жизненной истории. Именно ипостась автора и то бремя авторства, которое принимает на себя рассказчик, в большей степени индивидуализируют «я» героя и делают его объектом автоинтерпретации [11].

Начиная с 80-х гг. XX в. в литературоведении вновь актуализируется интерес к биографической составляющей парадигмы авторства в творчестве Стерна, теме, уже представленной и по-своему осмысленной в литературной критике второй половины XIX ст., где ряд концептуальных положений, связанных с введением в обиход первых опытов описания проблемы, позже закрепленной в определенной системе терминологии, будет очерчен, выделен, обозначен как перспектива научной стратегии будущего.

Ранние биографы Стерна и классики литературной биографики рубежа XIX–XX ст. (В. Скотт, П. Фитцджеральд, Г. Такерман, Г. Трейлл, С. Ли, У. Кросс, Л. Мелвилл), овладевая опытом реконструкции облика ушедших культурных эпох и возвращения к жизни памяти об оставивших след в истории личностях, совместными усилиями составят набросок «жизненного текста» Стерна и выделяют в качестве поискового канона задания, вероятно, не имеющие, по их мнению, однозначного решения. Так на уровне историко-литературной констатации критики поставят вопрос о пределах, границах, объеме понятия биографического автора, об опасностях наложения и проецирования образа реального автора, его опыта на фигуру внутритекстового заместителя, опишут как наблюдение над поэтологией прозы Стерна явление художественного биографизма в творчестве писателя, а также обо-

¹³П. Спэкс последовательно выделяет определенные грани персональной самоидентификации Тристрама, включающие в себя осознание своей телесности как драматического переживания бессилia, несостоятельности и болезней, неспособности осуществления маскулинной модели поведения, связанной с идеей обретения власти, агрессией, стремлением к обладанию, и творческого воображения, «противостоящего смерти и предлагающего своему владельцу особую форму замещения жизни, столь изобильную и приводящую в смятение, что она компенсирует ему краткость и тяготы физического существования» [11, p. 134].

значат в качестве одного из перспективных подходов к прочтению творчества Стерна феномены автобиографизма и биографического мифа, оцениваемые специалистами как сближение в личности художника человека и творца через креативно-игровое поведение, искусством перевоплощения разрушающее границы между текстом и жизнью.

Исследования о Стерне, вышедшие в свет в порубежные десятилетия XX в. (П. Бриггз, 1991; Дж. А. Стивенсон, 1994; Ф. Доногью, 1996; А. Кемпбелл Росс, 2001; Л. Алябьева, 2004 и др.), подхватывают многие поднятые ранее в биографической литературе темы, но истолковывают их иначе, более широко в междисциплинарном пространстве истории культуры и литературоведения. Критиков (У. Коннели, П. Бриггз, Ф. Доногью, А. Кемпбелл Росс, Л. Алябьева) привлечет публичный образ Стерна, запечатленный в сознании его современников. Они будут постоянно соотносить масштабность личности Стерна и силу воздействия его творчества на читателей, размышлять над природой его авторитета и укажут на востребованный эпохой эстетический комплекс новизны, модерности, обусловивших глубину успеха писателя в среде образованных европейцев, оценивающих поставгустинианскую эпоху как «век новизны» («Age of Novelties») [10, p. 8].

Список использованной литературы

1. Бут У. Риторика художественной прозы (глава из книги) / У. Бут; пер. с англ. О. Анциферовой // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. – 1996. – № 3. – С. 132–159.
2. Константиновская Е.Я. Автор, читатель, герой в романе (Филдинг, Стерн, Гоголь): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы» / Е.Я. Константиновская. – М., 1985. – 17 с.
3. Константиновская Е.Я. Поэтика и этика аукториального повествования: К типологии европейского романа (Филдинг, Стерн, Гоголь) / Е.Я. Константиновская. – Куйбышев, 1984. – 36 с. – Деп. в ИНИОН АН СССР, № 16839.
4. Тюпа В. Контекст / В. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. – С. 104.
5. Харитонов В. Образ автора и его место в романе Л. Стерна «Тристрам Шенди» / В. Харитонов // Научная конференция по проблемам литературы Просвещения. – М.: МГУ, 1971. – С. 51–55.
6. Cross W. Laurence Sterne / W. Cross // The Development of the English Novel / Wilbur Cross. – N.Y.: The Macmillan Company, 1919. – P. 69–76.
7. Grossvogel D. Sterne: «Tristram Shandy» / D. Grossvogel // Limits of the Novel: Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet / D. Grossvogel. – Ithaca; N.Y.: Cornell University Press, 1968. – P. 136–159.
8. Lehman B.H. Of Time, Personality, and the Author: A Study of «Tristram Shandy»: Comedy / B.H. Lehman // Studies in the Comic / J.R. Caldwell, W.H. Durham, B.H. Lehman, G. McKenzie, F. Ross. – Berkeley: University of California Press, 1941. – P. 233–250.
9. Preston J. «Tristram Shandy» (1): The Reader as Author. «Tristram Shandy» (2): The Author as Reader / J. Preston // The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction / John Preston. – L.: Barnes and Noble, 1970. – P. 133–195.
10. Ross I.C. Laurence Sterne: A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 498 p.
11. Spacks P.M. The Beautiful Oblique: «Tristram Shandy» / Patricia Meyer Spacks // Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England / Patricia Meyer Spacks. – Cambridge: Harvard University Press, 1976. – P. 127–157.

Систематизовано спостереження над такою стадією сприйняття категорії авторства в романах Л. Стерна, яку відрізняє теоретична та історико-літературна зрілість.

Ключові слова: категорії автора та авторства, проблема модернізації або реконструкції історико-літературного контексту, європейські наукові школи й концепт авторства в романах Л. Стерна.

Observations on such a stage of reception of the category of authorship in L. Sterne's novels are systematized that is distinguished by its theoretical as well as historical and literary maturity.

Key words: categories of author and authorship, the problem modernization and reconstruction of historical and literary context, European scientific schools and concept of authorship in L. Sterne's novels.

Надійшло до редакції 8.06.2012.