

УДК 821. 111 «17»

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

АВТОР, ГЕРОЙ, ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНАХ Л. СТЕРНА: ПРАВО НА ТВОРЧЕСТВО

Предлагается анализ стадий оформления текстового пространства романов Л. Стерна в пределах внешних и внутренних границ произведения, очерченных в результате общения автора и читателя.

Ключевые слова: реальный автор, эстетический автор, автор-герой, литературная коммуникация, читатель, рамочный текст, заголовочно-финальный комплекс.

Тексты романов Лоренса Стерна принадлежат английской культуре XVIII в., и отношение к ним современной читательской аудитории предполагает необходимость поиска адекватных контекстуальных критериев их оценки. Стерн входит в мир литературы по завершению августинианства на том историко-литературном этапе, который часто именуют «веком Джонсона» или «эпохой чувствительности», временем, когда еще сохраняли влияние и авторитет ценности классицистической эстетики, утвердившиеся в первой половине века благодаря трудам Дж. Драйдена, Т. Раймера, А. Поупа. Однако уже были ощутимы новые интеллектуально-художественные веяния, рождавшиеся на почве дальнейших открытий философов-сенсуалистов (Юма, уточняющего и противостоящего Локку), сосуществовавших с мощной традицией этического сентиментализма (Ф. Хатчесон, Дж. Батлер, А. Смит), восходящей к сочинениям графа Шефтсбери. Они настойчиво проникали в английскую эстетику XVIII ст., которая всегда отличалась свободой и неприятным ограничением процесса творчества.

Профессиональная литературная карьера Стерна длится неполное десятилетие. Начиная с 1759 г., когда публикация первых двух томов «книги его жизни» прошла весьма камерно и незаметно в провинциальном Йорке, а затем вследствие проявленного интереса к Стерну известного столичного издателя Дж. Додсли «Тристрам Шенди» завоевал успех у избалованного и привередливого лондонского читателя, Стерн-романист через небольшие промежутки во времени выпускает в свет серии книг, продолжающих текст «Тристрама»¹, и, наконец-то, в 1768 г. опять выступит в роли автора «Сентиментального путешествия», с которым поклонники его таланта успели познакомиться за две недели до смерти писателя.

Неслучайно Стерн завоеует у современников и последующих поколений читателей, литературных критиков репутацию художника, культивировавшего эстетику новизны, альтернативную устоявшимся традициям, предложит провокативную по отношению к адресату стратегию поведения с тем, чтобы преодолеть инертность читательской реакции. В ре-

¹«Тристрам Шенди», следуя привычной книгоиздательской практике, выходил в свет в виде отдельных книг в форме серии и, как известно, первые два тома появились в 1760 г., соответственно, третий и четвертый – в начале 1761 г., пятый и шестой – в конце 1761 г., седьмой и восьмой – в 1765 г. и девятый том – в 1767 г.

шении «рамы» собственных произведений, «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», романов, иногда расцениваемых исследователями как тексты близкие, «единокровные», однако не тождественные друг другу (У. Кросс, А. Кэш, Кл. Пробин, Ф. Донногью, М. Тронская, К. Атарова, И. Банах и др.), Стерн выступит в роли сочинителя, который «переводит» отношения с историко-литературным контекстом и предполагаемым собеседником в регистр напряжения. Следует заметить, что рамочный текст упоминаемых романов задан литературным этикетом эпохи (включает в себя имя автора, заголовки, на первый взгляд, соответствующие принятым моделям²), содержит ансамблевый набор формальных компонентов (посвящения, предисловия, эпиграфы, примечания, подзаглавия), в целом оказывается созвучен поэтике жанра (внешне, казалось бы, ориентируясь на художественную канву романа-жизнеописания и литературы путешествий), несет на себе печать узнаваемой авторской стилевой общности (присутствующий в названии «сигнал» о структурном сдвиге в произведении – в первом случае указание на «мнения», в другом – обыгрывается двойственность семантики слова “sentimental”), что создает определенную интригу в коммуникативном общении с подразумеваемым собеседником.

Заголовки, избираемые Стерном для собственных романов, очевидно, подразумевают, исходя из поэтики жанра, необходимость реализации различных художественных авторских программ, которые воплощаются в рамочном тексте каждого из произведений и определяют иерархическую упорядоченность его компонентов (так, в названии «Жизни и мнений...» декларируется несколько измененная клишированная тематико-структурная модель организации текста, а в заглавии второго романа содержится упоминание о довольно привычной в эпоху Стерна жанровой формуле путешествия).

Если рисунок заголовочно-финального комплекса, ограняющего «Тристрама Шенди», отличается большей изобретательностью узора и фундаментальностью, оправлен в систему предисловий, посвящений, эпиграфов, соотносящихся с концепцией характера центрального образа, Тристрама Шенди, сочетающего в себе дарования философа, писателя, музыканта, рисовальщика, намеренного не только элегически воссоздать семейную хронику, но и поделиться с читателем врачующим искусством слова, шендианским мироощущением³, то название другого романа – «Сентиментального путешествия» – также органично соотносится с двуслойными заголовками составляющих его микроновелл, где фиксируются не только реалии внешнего сюжета (Кале, Монтрей, Амьен, Париж, Версаль, Мулен), но и темы, эмоциональные ритмы внутреннего психологического сюжета прозы, где упомянутая деталь (дружеский обмен табакерками, покупка перчаток, скворец, посаженный в клетку), образ случайного знакомого (монах Лоренцо, мадам де Л***, бедняк, просящий милостыню, Мария) оказываются причиной щемящих, неизгладимых переживаний, которые сохраняются в памяти «чувствительного странника».

В то же время анонсирование читателю названия собственных книг, звучащих как «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие», имеет общие черты, которые прежде всего связаны с трансформацией традиции, «очуждением» канона («Жизнь и приключения...» → «Жизнь и мнения...»; «Путешествие по Франции и Италии» → «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»). И предпосланный роману, который на долгие годы станет воплощением художественных открытий стернианства, заголовков «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» («The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman»)⁴ включает в себя несколько важных для читателя знаков-«посланий», гото-

²Тип названия, в первой части которого было вынесено слово «жизнь», передающее установку на хроникальное воссоздание истории героя, имеет давнюю традицию и в XVIII в. становится устойчивой заголовочной конструкцией, где часто второй компонент уточняет и поясняет житейский опыт, через который проходит персонаж: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719) Дефо, «Жизнь Марианны, или приключения графини де...» (1731–1741) Мариво.

³Ряд содержательно близких эпиграфов, предпосланных различным книгам «Тристрама Шенди», взятых из сочинений Горация, Эразма, Бертона, объединяет гуманистический пафос реабилитации смеха, радости, украшающих жизнь и возвращающих душевное здоровье отчаявшимся.

⁴У. Бут указывает, что, вероятно, Стерн не является первым художником слова, который обращается к такому виду заголовка, и упоминает об опубликованном в 1756–1766 гг. произведении ирландца Томаса Эймори, известного оригинала, врача по профессии, выпустившего роман под

вящих его к структурным и смысловым новациям в тексте романа. Так, появление в расхожей формуле заголовка «life and adventures» понятия «*opinion*» предполагает не столько передачу хроникального течения житейской истории, но необходимость включения в поэтику романа метатекстуального слоя рассуждений, отступлений, рефлексии. Однако слово «*opinion*»⁵ сразу же отсылает «образованного» читателя (в терминологии Б. Кормана «концепированного», а в лучшем случае «идеального», которому дано прочесть смысловый максимум текста) к особой традиции философской культуры, известной в античности, восходящей к древнегреческому мыслителю Пармениду и софисту Горгию (VI–V вв. до н. э.), в своих учениях настаивавших на субъективной природе человеческих знаний о мире, что во многом будет учитываться эмпирико-сенсуалистской линией английских философов XVII–XVIII ст., представленной Бэконом, Локком, а затем будет развернуто Д. Юмом. Напомним, что в английском языке слово «*opinion*», которое является калькой греческого «докса» (мнение), производного от «*dokeo*» (с греч. – мнить, воображать), ко времени Стерна обрастает пластом культурных коннотаций⁶, и для автора «Тристрама» значимым оказывается акцентирование в заголовке (что затем будет подхвачено при развертывании романного текста) понимания категории «доксы» как индивидуального, возможно, ошибочного, противостоящего истине мнения и привлекающего мир воображения⁷.

Богата и неоднозначна игровая символика имени Тристрама Шенди (с лат. *tristia* – «печаль», *shan, shandy* – на йоркширском диалекте «дурак, без царя в голове»), в использовании которой Стерн опирается на широкое полотно шекспировских и сервантесовских аллюзий (где, кроме мотивов рыцаря Печального Образа, шута-мудреца, можно увидеть еще и косвенно проступающую тему Гамлета, лицедействующего в маске безумца), придающих образу семантическую амбивалентность, обнаруживающих установку на деидеализацию высокого героя, явленности его в маске трикстера⁸. Все же не только в духе траве-

названием «Жизнь и мнения Джона Банкла, эсквайра» («*The Life and Opinions of John Bunclie, Esquire*»), представляющий собой составную медитативную форму, квалифицируемую специалистами как «причудливая комбинация автобиографии, фантастических описаний пейзажа, действительной телологии и сентиментальной рапсодии», во многом напоминающую жанровую неканоничность «Тристрама Шенди» [1]. Т. Кеймер также отсылает к анонимному сочинению «*The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates*» (1756), из которого, по убеждению современников, Стерн мог почерпнуть исходный замысел собственного романа [6, p. 50].

⁵Ставший популярным благодаря «Тристраму Шенди» заголовок «Жизнь и мнения...» был подхвачен многими авторами, почитателями Стерна. Так, вышли роман Ф. Николаи «*Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebalduß Nothanker*» (1773–1776), связанный с феноменом немецкого стернианства, автобиографическая книга датского поэта Эвальда (1743–1781) «Жизнь и мнения Иоханесса Эвальда», сочетающая идеи Руссо и художественную манеру Стерна, а в Англии популярностью пользовались анонимно опубликованные произведения «*The Life and Opinions of Jeremiah Kunastrokius*» (1760), «*The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.*» (1761) и др.

⁶Любопытно, что в контексте просветительства концепт «*opinion*» получил иной ракурс интерпретации, когда идея ложного, сомнительного взгляда на мир, соотнесенного с этим понятием, смягчается, и утверждается выражение «общественное мнение» как важный регулятор духовного климата эпохи, который связывают с проявлением тенденции социальности, новой формы общения, объединяющей образованных европейцев.

⁷Греческие слова «*doxa*» и «*dogma*» восходят к общему корню «*dokeo*» и соотносятся с понятием догмата как непреложной истины, принимаемой на веру. Эпиграф к тексту «Тристрама Шенди», заимствованный Стерном у философа-стоика Эпиктета («*Ταρασσει τοὺς Ἀνδρῶπουζ οὐ τὰ Πραγματά, Ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν Πραγματῶν Δογματά*»), традиционно переводят как «Людей страшат не дела, а лишь мнения об этих делах». И эта фраза, вошедшая в канон известных афоризмов мыслителя, была излюбленным изречением Монтеня, украшавшим потолок его библиотеки. Ряд исследователей были склонны предполагать, что упоминание знаменитых слов Эпиктета выдавало в Стерне человека, весьма неоднозначно оценивавшего формы деятельного включения в жизнь. Другие же считают, что в высказывании Эпиктета Стерн не столько подхватывает позицию ироничной отстраненности и созерцательности по отношению к внешней стороне бытия, сколько противопоставляет предрасудкам либо ложным мнениям, а результатах свершений.

⁸Тема глупца, идиота, шута, быть может, также иносказательно включает аллюзию на шекспировскую сентенцию из «Макбета»: «Жизнь...это повесть, которую пересказал дурак: в ней много слов и страсти, нет лишь смысла».

стийного перевертыша можно оценить имя центрального персонажа, соотносимое автором с весьма плотным полем значений, которое содержит неявные ассоциации и намеки⁹. Быть может, здесь речь идет и о христианском догмате троичности, таящей ссылку на религиозные символы, которые представлены в прозаизме биографии Тристрама, а также о производном понятии шендеизма, образованном от его родового имени, которым будет широко пользоваться автор-герой как сложившимся в круге Шенди типом отношения к жизни, миру, где эксцентричность, маниакальность увлечений во многом воспринималась как полнота жизни либо ее замещение¹⁰.

Название произведения Стерна, так же, как и «Тристрам Шенди», принесшего ему общеевропейскую славу в XVIII ст., – «Сентиментального путешествия» («A Sentimental Journey through France and Italy») – не только несло в себе информацию об авторской творческой переработке исходного жанра (путешествия), но и задело «эстетические струны» эпохи, вызвав обилие подражаний и тиражирования заголовка, в котором использование Стерном значения слова «sentimental», прежде имевшего хождение в несколько отличавшемся семантическом наполнении, со временем нарушило равновесие устоявшихся смысловых оттенков («склонный к размышлению» и «чувствительный») и вывело на первый план значение эпитета «sentimental» как «эмоционально реагирующий»¹¹ [4, p. 50].

Будучи во многом несходными романами, «Тристрам Шенди» и «Путешествие», где субъектами речи выступают, возможно, также священник, но и художник, начинающий писатель Тристрам Шенди и путешествующий по Франции пастор Йорик, все же ощутимо сближаются в приемах авторской организации, не говоря уже о том, что в них доминирует бессюжетная структура, которая прежде была опробована в западноевропейской литературе в жанрах очерка, эссеистических книгах Бертона, Монтеня. И здесь сразу же следует упомянуть об изначальной установке автора на воплощение сложной, композиционно раздробленной формы, поначалу представленной в серийных выпусках¹².

Серийная организация «Тристрама Шенди» Стерна, по мнению Т. Кеймера, это не только дань коммерческим инновациям печатного рынка в XVIII ст., но и возможность приучить читателя к новому типу литературной формы, которая представляла не столько как «готовый заверченный продукт», сколько развертывающийся процессуально текст, где осваивались в пространстве постклассической эстетики важные задания воплощения пси-

⁹Любопытно, что смысловые коннотации имени заглавного героя в «Тристраме Шенди» оттеняются еще и уточнением его социального положения, обязывающего персонажа выступать в обществе носителем определенных ценностных норм поведения джентльмена, адресующего читателя к массиву литературы, где тема джентльмена имела и позитивную, и критическую версии воплощения (Нэш, Локк, Дефо, Грасиан, Берк, Честерфилд и др.).

¹⁰Стоит напомнить, что Тристрам – имя, принадлежащее герою средневекового романа, которым забывчивая служанка в «Тристраме Шенди» заменила трудно запоминающееся имя мудреца, носителя тайного знания Трисмегиста, быть может, не существовавшего. Вполне возможно, что не только мотив печали (“tristia”) соотнесен с именем Тристрама, но и идея троичности, напоминающая об известном католическом догмате, провокативно-сниженном в прозаизме рождения младшего Шенди. По мнению ряда литературных критиков, в заголовке также анаграмматически представлено имя самого Лоренса Стерна (Laurence Sterne) и йоркширское диалектное прозвище Шенди, использующееся как название для особого типа мироощущения – шендеизма (*shandeism*), где, возможно, ощутимы и соответствующие аллюзии на современное звучание морфемы «деизм» и в то же время особая оценка восприятия мира через противоречие, странности и эксцентричности.

¹¹Хотя Э. Эраметса настаивает на том, что в названии «Сентиментального путешествия» Стерна распространенное в первой половине XVIII ст. значение «sentimental» как «склонный к размышлениям, выражению собственных мыслей, моральных суждений, мнений», снимается [4, p. 50], все же нельзя не заметить, что для организации повествовательной структуры романа эта грань наполнения понятия «сентиментальный» становится значимой, и тогда оказывается важной возникающая перекличка с концептом «opinions» в заглавии «Тристрама Шенди».

¹²Книги, имевшие многочастную организацию, не были редкостью в XVIII ст. В английской литературе известен опыт Дефо, издавшего продолжения «Робинзона Крузо», Свифта, выпускавшего «Путешествия Гулливера» в нескольких частях. Опыт дробления целого на отдельные разделы, тома предпринял и Филдинг в «Джозефе Эндрюсе», «Томе Джонсе», «Амелии», а у истоков серийного издания собственных сочинений, насколько известно, стоят Смоллетт и Стерн.

хологического переживания времени, динамичного внутреннего опыта личности, актуализировалась тема механизмов человеческой памяти, а также умение «манипулировать» фабульной хронологией, совершенствовать и разнообразить искусство повествования, что позволило внове поставить проблему (не)завершенности/(не)законченности стерновского романа, полемически заостренную У. Бутом в знаменитой статье «Did Sterne complete *Tristram Shandy*?» (1959) и пока еще не получившую однозначного решения. Т. Кеймер допускает, что серийная фрагментация текста, к которой прибегнул Стерн при публикации «Тристрама Шенди», сделала более очевидной экспериментальную природу романа, где художественный строй рождается как бы спонтанно в духе свободной импровизации, разрушающей жесткие каноны причинности, нормативную регламентацию, темпоральную упорядоченность эпизодов, создавая эффект структурного хаоса и беспорядка, усиливающегося благодаря поэтологической двойственности финала, который иногда трактуют как эстетически завершенный, но текстуально не законченный [6, p. 85–86].

Несомненно, тема упорядоченности целого, проблема «разметки» текстового полотна в соответствии с началом, серединой и концовкой произведения, о чем автор-герой неоднократно будет размышлять, – особый предмет озабоченности Стерна. Выступая в роли реформатора, он парадоксально обыгрывает в композиции «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» идею двух видов порядка – «*ordo naturalis*» и «*ordo artificialis*», следуя второму, однако, представив его как естественное свойство творящего сознания, передающего его деятельность как свободный, ассоциативный ритм, который в самом себе находит источники самодвижения и самоорганизации. Вопрос о зачине и концовке каждого из романов Стерна, концептуальном решении этих компонентов текста волновал не только самого автора, но продолжает по сей день интриговать исследователей, которые склонны более подробно интерпретировать истоки развертывания текста в «Тристраме» (где пространно освещены причины рождения литературной формы и самого автора-героя), указывая, что в начале «Сентиментального путешествия» представлен случайный, но весомый для персонажа мотив свершения путешествия по Франции. В то же время спор о функции открытых концовок произведений Стерна и истолкования роли читателя в этом событии также оценивается по-разному. Многие исследователи все же склоняются к мысли, что и «Тристраму Шенди» и «Сентиментальному путешествию» задана программа эстетики бесконечного становления текста, оформленная через прием *non-finito*, однако парадоксальность осуществления концепции автора заключается в том, что здесь скорее всего системно продумана поэтологическая реализация несистемности формы.

Не только важной оказывается роль заглавия романов Стерна в его диалоге с читателем, но и сеть эпиграфов, связующая серийные выпуски «Тристрама Шенди», где заявлен круг авторитетных имен, соотнесенных с определенной интеллектуальной традицией, которыми окружает себя Стерн и мнениям которых он доверяет¹³. Выбор эпиграфа, форма его подачи на языке оригинала – латинском и древнегреческом – выполняет не только функцию сквозной тематической доминанты, противостоящей распаденности романа, но и указывает на значимость для автора эстетики книжной культуры, вероятность использования в романе «полицитатных» построений, рассчитанных на эрудированного адресата¹⁴.

Художественная организация «рамы» романов Стерна, несомненно, различна, соотнесена с идеей развертывания «порядка» произведения, реализуемого художником в соответствии с программой, которую он ставит перед собою в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии». Рамочный текст «Тристрама» и изобретательность в решении его компонентов направлены на создание более «трудоемкого» задания для читателя. Чреда эпиграфов, предпосланных каждой из серий книг «Тристрама Шенди», не только тематически объединяет книги, но в то же время создает интертекстуальный ореол коммента-

¹³Большая часть эпиграфов принадлежат великому римскому поэту Горацию, знаменитому историку Плинию Младшему, английскому философу, политическому деятелю, поэту Иоанну Сольсберийскому, голландскому богослову, гуманисту Эразму Роттердамскому, писателю-оригиналу, эксцентрику Р. Бертону.

¹⁴Мотивы сочинительства, книжной культуры обыгрываются и в «Тристраме Шенди», и в «Сентиментальном путешествии».

тирования замысла произведения, где важной оказывается тревожащая автора тема непонимания его сочинения современниками, боязнь быть осужденным из-за дерзости шуток и кажущейся несерьезности содержания книги: «Я не страшусь суждения людей несведущих; но все же прошу их щадить мои писания – в которых намерением моим было всегда переходить от шуток к серьезному и обратно – от серьезного к шуткам» (Иоанн Сольсбери-ский) [3, с. 149].

Следует заметить, что структура «обрамления» текста «Тристрама», предложенная автором, повторяет сложившиеся нормы и в то же время в ней присутствует оригинальность решения. Это ощущается в создании таких обязательных для эпохи рамочных компонентов, как посвящения и предисловия. Посвящения к «Тристраму Шенди», предваряющие различные тома романа (I–II, V–VI, IX), адресованы современникам Стерна (Уильяму Питту, военному министру Англии, лорду Спенсеру, состоятельному покровителю Стерна), передают важные для автора основы мироощущения, художественно реализованные в эмоциональном строе книги: «Каждый раз, когда мы ... смеемся, улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни» [3, с. 25]. Посвящения принадлежат реальному автору¹⁵, в то время как предисловие, написанное от имени Тристрама, автономизируя внутритекстовое пространство, входит в массив эстетической рефлексии автора-героя, где в ироничной манере он излагает волнующие его и, вероятно, Стерна-автора, проблемы сочинительства и раздумья над будущей судьбой романа: «...my intent was to write a good book...a wise, aye, and a discreet – taking care only ... to put into it all the wit and the judgment» [8, p. 132].

Хотя рассказчик «Сентиментального путешествия», по мнению литературоведов, не позиционирует себя как сочинитель, не воссоздает в произведении процесс работы над путевыми записками и на этом основании его лишают статуса автора, хотя, быть может, это и не совсем правомочно (К. Атарова, Е. Краснощекова), пастор Йорик также озадачит читателя и, не мотивируя, поместит предисловие к собственному дневнику путешествия, который он сам пока еще только собирается написать, в текст, воссоздающий само путешествие. По духу и задачам это предисловие полемично по отношению к сложившемуся типу литературы путешествий, где доминировали познавательные цели, стремление к информации и расширение кругозора, сопровождавшееся моралистическими рассуждениями. Однако если судить о назначении, которое обычно выполняет предисловие, облегчая процесс понимания читателем эстетического задания автора, оно органично художественному строю «Сентиментального путешествия» и его сквозной темой оказывается тоска по теплоте человеческого общения, столь необходимого вдали от родных мест. Йорик приводит здесь ироничную классификацию путешественников, на первый взгляд, вздорную («idle», «inquisitive», «lying», «proud», «vain», «splenetic», «the travelers of Necessity», «the unfortunate and innocent travelers», «the Sentimental Traveller»), которой также сопутствуют реальные наблюдения над сложившимися к этому времени формами и причинами, толкающими человечество к подвижному образу жизни, обусловленными практической необходимостью либо случаям [7, p. 336–337]. И косвенно возникает убеждение в том, что натура путешественника предопределяет характер путешествия, так как человек ощущает мир согласно неповторимости сложившихся взглядов и единичности собственного психологического опыта¹⁶.

¹⁵Следует упомянуть о решении автора «Тристрама Шенди» включить в текст романа посвящения, принадлежащие автору-рассказчику, которые выполняют несколько заданий. Прежде всего они, казалось бы, пародийны по содержанию, и первое из них, посвящение милорду, формальное по сути и преследует цель получить денежное вознаграждение за услугу прославить его имя: «My Lord – I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form, and place» [8, p. 13]. Еще одно – изложенное высокопарным слогом игровое посвящение к Луне, покровительнице меланхоликов и поэтов («The rest I dedicate to the Moon, who, by the by, of all the Patrons or Matrons...has most power to set my book a-going, and make the world run mad after it») [8, p. 14]. И эти шутивно-поэтические слова Тристрама напоминают ироничную реплику У. Кэкстона, который объяснял изменчивые свойства национального характера англичан тем, что они родились под господством луны, которая никогда не отличалась постоянством.

¹⁶Комплиментарные характеристики Англии, содержащиеся в предисловии к «Сентиментальному путешествию», скорее всего, двойственны, отчасти правомочны и в то же время едва ли

Тристрам Шенди-сочинитель, обремененный желанием создать роман о собственной жизни, постоянно размышляет о последовательности повествования в книге, о том, как распределить материал в соответствии с концепцией целостности текста, где идея начала, середины и концовки произведения не только должна быть осмыслена автором, но и свидетельствует об уровне его мастерства, знакомстве с правилами творчества почитаемых античных писателей и в то же время, если позволяет ему талант, возможности вступить с ними в состязание: «...right glad I am, that I have begun the history of myself in the way I have done; and that I am able to go on, tracing everything in it, as Horace says, *ab ovo*» [8, p. 7], «...of all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best...for I begin with writing the first sentence – and trusting to Almighty God for the second» [8, p. 380]. Сходная проблема волнует и многих исследователей творчества Стерна, так как особая организация его произведений, размытость их внешних границ, ослабленность фабулы оценивается часто как знак экспериментального мышления автора. Такие, на первый взгляд, протестические тексты Стерна во многом соотносятся с типом избранных им героев, обладающих странными, причудливыми, эксцентрично-сентиментальными характеристиками, – Тристрамом Шенди и пастором Йориком, а также по-своему зависимы от условной, но все же ощутимой внешней привязки к жанровому канону, на который это произведение полемически, но все же ориентируется. Так, для «Тристрама Шенди» такой моделью оказывается роман-жизнеописание, а для «Сентиментального путешествия» – эссеистичная по форме литература путешествий.

Стерн, действительно, в процессе творчества предлагает собственный опыт трансформации поэтики жанра европейского романа XVIII ст., обладающего особым механизмом «омолаживания», рецепты которого отчасти бывают универсальными для всех видов литературы, а именно пародийно-полемическое «очуждение» изживающих себя художественных свойств. И именно интерес к поэтологическим «механизмам» реинтерпретации таких свойств классического романа, как сюжетность, линейная последовательность событий, хроникальность течения времени – проблемам, которые постоянно держали в напряжении художников, начиная с античности, отличает автора «Тристрама» и «Сентиментального путешествия», чутко ориентирующегося и учитывающего открытия субъективной природы человеческого сознания в трудах Локка (ассоциативная основа мышления), различение Юмом феномена каузальности и ее искаженной рецепции. Также привлекает этот аспект поэтики романа Стерна и литературоведов, которые чаще всего обращаются к изучению этих граней художественного мира «Тристрама Шенди», что несправедливо по отношению к характеру новаций, предложенных Стерном в «Сентиментальном путешествии».

В концептуально выстроенном Стерном зачине «Тристрама Шенди» видят не только значимый тематический аспект произведения, но и чрезвычайно важное для всей структуры текста семантико-формальное единство, художественное воплощение которого и приведет к рождению неповторимого облика романа. Учение Локка об особенностях человеческого сознания, произвольной, спонтанной игре ассоциаций оказывается философским референтом в «Тристраме Шенди» Стерна и на уровне тех фабульных «гнезд» (история повивальной бабки, Йорика, поездки родителей в Лондон, оплошность доктора Слопа, забывшего врачевные инструменты, военная карьера Тоби Шенди), которые будут расположены весьма произвольно, хотя реконструировать их последовательность все же возможно. Рождение Тристрама предстает не столько как начало его дальнейшего движения по жизни, сколько оказывается итогом играющих сил, эмоций, случая, вздорных желаний родителей, непредвиденных обстоятельств, и вся сакральность момента возникновения новой жизни оказывается сведена к курьезу, страданиям, иронии судьбы, которая не раз будет легковесно относиться к Тристраму. Поэтому художественное воплощение начала про-

абсолютно позитивны. И здесь стоит вспомнить о традиции скриблерианцев, например, Свифта, с творчеством которого Стерн был хорошо знаком. Однако не следует забывать, что похвала Англии вложена в уста Йорика, не принадлежит самому Стерну и, быть может, это скорее убеждение персонажа, а данный эпизод завершается тем, что пастор Йорик пытается избежать встреч с англичанами: «...an English man does not travel to see English men» [7, p. 340]. Автор «Сентиментального путешествия» любил Францию, часто подолгу жил в этой стране и ощущал себя по духу французом, ведь известно, что его мать была наполовину французской.

изведения, предложенное автором «Тристрама Шенди», не только пародийно, но само является эстетической проблемой, так как его повествовательно-сценологическое решение ставит перед читателем вопрос о сложности принятия совершенно особого художественного мира текста, не похожего на линейно-хроникальный образ традиционного романа, что в перспективе исторического движения литературы приводит к «остранению» традиции, созданию эффекта новизны, который необходимо оценить и осмыслить.

Организация зачина книги необычна¹⁷. Здесь автор сочетает, если напомним читателю, различные речевые формы. Так, отмечена тоном ироничной чувствительности рефлексия автора-героя («I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me...»), где он сожалеет о собственных нереализованных возможностях, несостоявшейся жизни («...had they duly considered how much depended upon what they were then doing...I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world...»), и присоединенная к ней без предложений-связок интимная комическая сцена между родителями Тристрама, где миссис Шенди в очередной раз выказывает отсутствие понимания происходящего ('Pray, my Dear', quoth my mother, 'have you not forgot to wind up the clock?'— 'Good G— I' cried my father...'Did ever woman, since creation of the world, interrupt a man with such a silly question?')¹⁸ [8, p. 5]. И вослед эпизоду-сцене вторая глава романа начинается с салонной беседы автора, рассказывающего слушателю анекдот о собственном зачатии, где он негодует из-за вторжения случая, сломавшего ему судьбу («...let me tell you, Sir, it was a very unseasonable question at least, — because it scattered and dispersed the animal spirits, whose business it was to have escorted and gone hand in hand with the Homunculus, and conducted him safe to the place destined for his perception») [8, p. 6].

К темам обновления жизни, витальным импульсам ее продолжения Тристрам вновь вернется в завершающих VIII–IX томах своей книги, работу над которой он возобновит по возвращении из путешествия по Франции, куда он бежал в надежде восстановить убывающие силы, съедаемый смертельной болезнью. Погрузившись в карнавализованный мир шендианцев, он стремится смехом преодолеть печаль, излечить ее интересом к житейским курьезам, необычкам, которые выпадают на долю Тоби Шенди и вдовы Водмен, рассчитывающей в счастливом брачном союзе на продолжение рода. Веселит читателя забавными происшествиями в доме Обади, переходящего от радости по поводу рождения наследника к печали из-за напрасной надежды на прибавление в домашнем хозяйстве, которое, увы, не состоится, и ожидаемый теленок не появится на свет¹⁹. И из этого жизнерадостного карнавального шума и многоголосия автор выделит, как всегда не к месту звучащий вопрос миссис Шенди, которая спрашивает собеседников, повествующих о печалях Обади: «...what is all this story about?» [8, p. 457]. И здесь смеющийся пастор Йорик дразнит аудиторию двусмысленным ответом («A Cock and a Bull... And one of the best of its kind, I ever heard») [8, p. 457], который сразу же смешивает планы читателя и его возможности однозначно интерпретировать смысл «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена», написанных им самим. Он так и останется в памяти почитателей-стернианцев тем героем, который двойственно оценивает все, что поведал рассказчик «Тристрама Шенди» внимающим ему слушателям²⁰.

Не прошло и года, как Стерн после публикации девятого тома «Тристрама Шенди» познакомил лондонцев с новой книгой — текстом «Сентиментального путешествия», романа, явившегося для различных европейских литературных традиций (российской, немецкой) воплощением эстетики стернианства. «Сентиментальное путешествие» не разочаровало поклонников таланта писателя, а вновь заставило оценить стремление Стерна представить процессуально жизнь человеческого сознания, перестроив поэтику повествования в рома-

¹⁷Следует отметить, что тема позиционирования начала в тексте самого романа постоянно преследует Тристрама-рассказчика и стадийно соотносится с различными этапами его жизни.

¹⁸Здесь Стерн обыгрывает известную метафору Ньютона о Боге-часовщике.

¹⁹И, быть может, неслучайно книга о Тристраме состоит из девяти томов.

²⁰А. Елистратова также указывает на тематическую переключку между началом «Тристрама» и эпизодами, завершающими IX том романа [2, с. 17].

не, придав ему субъективный характер, показав, как внешняя реальность, перелагаясь на язык чувств героя, становится образом внутренней реальности. Уже зачин «Сентиментального путешествия» знакомит читателя с манерой рассказа автора-героя, где событийность романа сведена к весьма облегченной сюжетной основе, которая затем «осваивается» в душе персонажем и служит источником его психологического самораскрытия.

Даже небольшой фрагмент романа, предшествующий перемещению рассказчика на континент в Кале, дает представление о путях создания психологического портрета повествователя, который открывается как человек внутренний, и ему присущ неповторимый строй мышления, быстрая смена эмоциональных состояний, явленный читателю не столько в сопровождении конкретики социально-исторических характеристик (упоминание имени, предыстория, статус персонажа, прикрепленность к историческому времени, фиксация социальных связей – отношения с семьей, близкими), сколько в истинности и уникальности врожденных душевных свойств. Герой, который еще пока не назван (читатель значительно позднее узнает, что это странствующий по Франции пастор Йорик), погружен в текущее бытия, живет мгновением, моментом («...so giving up the argument...I went straight to my lodgings...took a place in the Dover stage» и на следующий день «by three I had sat down to my dinner...incontestably in France...») [7, p. 326].

Два небольших начальных отрывка, как бы отражаясь друг в друге, не только стремительно «переносят» героя из Англии во Францию, но и продемонстрируют виртуозность владения Стерном приемами психологической прозы. Это прежде всего такие композиционно-стилистические формы, как внутренний монолог героя («...I felt every vessel in my frame dilate – the arteries beat all cheerily together...») [7, p. 328], его любовь беседовать с собой, что подчеркивает диалогическое начало повествования («Strange! quoth I, debating the matter with myself, That one and twenty miles sailing...should give a man these rights...») [7, p. 326], а также склонность к рефлексии, размышлениям, комментирующим происходящие события или эмоциональные состояния персонажа («When a man is at peace with man, how much lighter than a feather is the heaviest of metals in his hand!») [7, p. 328]. Важной чертой перестройки повествования в «Сентиментальном путешествии», что приводит к нарастанию лиризации прозы, окажется особое восприятие времени, где дни, минуты, мгновения отмеряют «внутренние» часы души героя. И поэтому измерение календарного, исторического времени возникает лишь тогда, когда сам герой нуждается в этом («...by three I had got set down to my dinner...», «... the packet sailing at nine the next morning...») [7, p. 326]. Однако не столько формальным, но истинным началом романа и «сентиментального» путешествия Йорика выступает случайная встреча с пока еще безымянным для читателя монахом²¹. И тогда жизнерадостный, получающий удовольствие от самого процесса трапезы гурман, склонный жить со всеми в мире и произносящий сентенции о мирских благах, которые так ослабляют душу и «...ссорят насмерть добросердечных братьев и людей» [3, с. 544], Йорик отказывает в просьбе монаху о пожертвовании на монастырь. Образ монаха навсегда сохранится в памяти Йорика, чувство раскаяния посетит его, затем ослабеет, но никогда не уйдет из его сердца. Так распорядилась судьба, и Стерн не завершил свой роман из-за болезни и смерти, но сюжетной концовкой «Сентиментального путешествия» стала глава под названием «Щекотливое положение» («The Case of Delicacy»), когда измученному ездой путешественнику Йорику случай подарил радость знакомства с очаровательными молодыми женщинами, которое перейдет в игру, флирт и вернет силы, хорошее настроение герою, любящему и наслаждающемуся жизнью. Но во что выльется это общение с хорошенькой пьемонткой так никогда и не узнает читатель, так как повествование оборвется и сохранит тайну романа и самого пастора Йорика.

Проблема внешних и внутренних «границ» произведения, вопрос об особенностях пересечения их читателем, когда он обязательно испытывает определенное эстетическое давление автора, несомненно, несут на себе печать времени, художественное задание автора, «вложенное» в произведение, которое либо облегчает путь читателя к тексту, либо, наоборот, делает его более сложным. Автор «Тристрама Шенди» и «Сентиментального пу-

²¹Одухотворенный облик монаха, худощавость фигуры, лихорадочный блеск в глазах, имя Лоренцо, быть может, указывают на черты, напоминающие Стерна.

тешествия» прибегает к разной тактике воплощения внутренних границ между сериями, томами, главами своих произведений. Так, в «Тристраме Шенди» автор обязательно акти- визирует свое общение с читателем по завершении тома и серии, беседует со слушателем на разные темы, анонсирует будущие тома либо сознательно предупреждает аудиторию о возможных мистификациях («...I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at anything») [8, p. 55]. Сочленение глав в «Тристраме Шенди» осуществляется автором более разнообразно, и среди ведущих приемов можно назвать возвращение к какой-либо сцене из предыдущей главы (ch. 13, vol. I; ch. 4, vol. II), упоминание о будущих планах автора (ch. 13, 15, vol. I). Главы в романе чаще всего тематически более слиты между собою, но композиционное назначение каждой из них демонстрирует «отступательно-поступательное» движение повествования и самого сюжета романа, прежде всего разрывает линейность структуры произведения и подчеркивает свободу упорядочивания материала автором.

В «Сентиментальном путешествии» читателю, вероятно, необходимо было проникнуться иной атмосферой повествования и особой тональностью любви и благожелательности, сложившейся вследствие полемики замысла Стерна написать по-своему книгу в жанре литературы путешествий, что отчасти перекликалось с мнением С. Джонсона, видевшего главной темой литературы путешествий жизнь человека [5, p. x]. Стерн уже об этом размышлял, тому свидетельство – строки, передоверенные Тристраму-автору в одноименном романе: «'Now before I quit Calais', a travel-writer would say, 'it would not be amiss to give some account of it'. – Now I think it very much amiss – that a man cannot go quietly through a town and let it alone...but that he must be turning about and drawing his pen at every kennel...» [8, p. 337]. Однако одной из причин создания «Сентиментального путешествия» стало знакомство Стерна с сочинением Смоллетта «Travels through France and Italy» (1766), отмеченным духом мрачных саркастических наблюдений над нравами, бытом, дорожными трудностями, которые выпадали на долю людей, отправившихся в долгие поездки по Европе. Общение автора и читателя на внешних границах произведения в «Сентиментальном путешествии» выполнено в присущей автору манере неопределенности, когда началом произведения служит фраза Йорика «They order ... this matter better in France» [7, p. 326], интригующая читателя²². Несомненно, открытой и дразнящей остается и концовка «Сентиментального путешествия», что, вероятно, входит в эстетику мистификации, загадки, игры, столь излюбленной Стерном, когда рассказ о любовном приключении чувствительного пастора Йорика обрывается на полуслове. Разделение текста «Сентиментального путешествия» на главы размечено особым типом заголовков, где тематическое название эпизода теснит наименование, традиционное для литературы путешествий («The Snuff-Box. Calais», «The Passport. The Hotel at Paris», «The Starling. Road to Versailles» и др.). Общение автора и читателя в пространстве текста «Сентиментального путешествия» построено иначе, нежели в «Тристраме Шенди». Автор не настолько назойлив, он не возникает на внутренних разломах сочинения, рассчитывая на обращение к слушателю. Если здесь и ощутимы некие повторяющиеся поэтологические приемы, к которым прибегает Стерн, они не настолько системны, чтобы о них вести речь, но скорее чрезвычайно изменчивы. Стоит напомнить, что в романе есть главы, которые объединены большей тематической близостью («The Desobligeant. Calais», «Calais», «In the Street. Calais», «The Remise Door. Calais», «In the Street. Calais», «The Remise. Calais»), другие же оказываются посвящены крошечному эпизоду («Le Patisser. Versailles», «The Gloves. Paris», «Nampont. The Dead Ass») или описанию внутреннего состояния автора-героя («Paris», «The Captive. Paris», «The Temptation. Paris»). Но чаще всего главу открывает персоналистически окрашенный маркер перволичного местоимения «я», который привлекает читателя к объемной сентенции («I am apt to be taken

²²Ссылаясь на опубликованную в 1769 г. книгу «Сентиментальное путешествие Йорика. Продолжение, написанное Евгением», А. Джек замечает, что, возможно, начало романа Стерна содержит в себе аллюзию на спор, участниками которого были близкие друзья писателя, о свойственной французам манере произнесения тостов во время застолья. Современные исследователи предполагают, что авторство упомянутого текста, скорее всего, принадлежит приятелю Стерна, Дж. Холлустивенсону [5].

with all kinds of people at first sight...») [7, p. 364], к решению автора-героя совершить какой-либо поступок («I had never quitted the lady's hand...») [7, p. 352] или обозначить очередной поворот событий в романе («I had lost my portmanteau from behind my chaise...») [7, p. 362].

Мнение литературных критиков о том, что в «Сентиментальном путешествии» раз-вернуто не воссоздается «событие сочинительства», справедливо, но все же отчасти. В ро-мане ощутимо позиционирование себя Йориком в качестве автора, о чем свидетельству-ет написанное им предисловие в дезоближане и разбросанные в тексте реплики о рабо-те героя над путевыми записками, которые намечают подвижное метатекстуальное про-странство («What a large volume of adventures may be grasped within this little span of life by him who interests his heart in every thing, and who, having eyes to see, what time and chance are perpetually holding out to him as he journeyeth on his way...», «... I drew the taffeta curtain betwixt us, and being determined to write my journey, I took out my pen and ink, and wrote the preface...») ²³ [7, p. 360, 334]. Возвышение Йорика до фигуры автора, общающегося с чи-тателем, занимающего «надтекстовое» положение, осуществляется Стерном с помощью ряда приемов. Он наделяет Йорика биографическими чертами, роднящими его с автором-сочинителем, в прошлом путешествующим по Франции и Италии, присваивает ему пастор-ский чин, а также умение сочинять проповеди, делает близким другом братьев Шенди, упоминает в тексте ситуацию, подчеркивающую символическую литературность имени Йо-рика, возникающую благодаря творчеству Шекспира, которым столь увлечен граф де Б***, спешащий сентиментальному путешественнику на помощь, добывающий ему паспорт с тем, чтобы установить подлинность его личности.

Список использованной литературы

1. Бут У. Риторика художественной прозы (глава из книги) / Уильям Бут; пер. с англ. О. Анцыферовой // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1996.– № 3. – С. 132–159.
2. Елистратова А. Лоренс Стерн / А. Елистратова // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: роман. Сентиментальное путешествие: роман / Лоренс Стерн; пер. с англ. А. Франковского. – М.: Художественная литература, 1968. – С. 5–21.
3. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: роман. Сентиментальное путешествие: роман / Лоренс Стерн; пер. с англ. А. Франковского. – М.: Художественная литература, 1968. – 686 с.
4. Erämetsä E. A Study of the Word «Sentimental» and other Linguistic Characteristics of the Eighteenth-Century Sentimentalism in England / Erick Erämetsä. – Helsinki: Liikekirjapaina Oy, 1951. – 168 p.
5. Jack I. Introduction to “A Sentimental Journey” / Ian Jack // Sterne L. A Sentimental Journey: A Novel. The Journal to Eliza. A Political Romance / Laurence Sterne. – Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1984. – P. ix–xx.
6. Keymer Th. Sterne, the Moderns, and the Novel / Thomas Keymer. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 222 p.
7. Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy: A Novel / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters: in 2 Volumes. – М.: Progress Publishers, 1981. – Vol. 1. – P. 323–490.
8. Sterne L. Tristram Shandy: A Novel / Laurence Sterne. – Chatham: Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.

²³В речи Йорика не только присутствуют обращения к читателю («...it is sufficient for my reader, if he has been a traveler himself» [7, p. 337], «it had ever, as I told the reader, been one of the singular blessings of my life...») [7, p. 381], но и упоминания о процессе творчества: «...the Sentimental Traveller (meaning thereby myself) who have travell'd, and of which I am now sitting down to give an account» [7, p. 337], «...it would feel up twenty volumes – and alas! I have but a few small pages left of this to croud it into – and half of these must be taken up with the poor Maria...» [7, p. 474].

Запропоновано аналіз стадій оформлення текстового простору романів Л. Стерна в зовнішніх та внутрішніх межах твору, окреслених у результаті спілкування автора й читача.

Ключові слова: реальний автор, естетичний автор, автор-герой, літературна комунікація, читач, рамковий текст, заголовково-фінальний комплекс.

The article deals with the analysis of the stages of forming the textual space in L. Sterne's novels in external and internal borders of literary work that are outlined as a result of a communication between author and reader.

Key words: real author, explicit author, author-hero, literary communication, reader, frame text.

Одержано 21.01.2013.