

3. *Махов А. Е.* Игра / А. Е. Махов // Поэтика. Словарь актуальных терминов [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 75–77.
4. *Пастушенко Л. І.* Етичні концепції північного гуманізму в традиції німецького «політичного» роману XVII століття / Л. І. Пастушенко // Ренесансні студії [ред. проф. Н. М. Торкут]. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – Вип. 8. – С. 47–58.
5. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
6. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2007. – 1007 с.
7. *Breuer D.* Gibt es eine bürgerliche Literatur in Deutschland des 17. Jahrhunderts? Über die Grenzen eines sozialgeschichtlichen Interpretationsschemas // GRM, 1980. – N. 30. – S. 211–226.
8. *Burger H. O.* Deutsche Aufklärung im Widerspiel zu Barock und Neubarock // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. – Göttingen: Universitätsverlag, 1963. – S. 56–80.
9. *Daemmrich H. und Daemmrich I.* Themen und Motive in der Literatur. – Tübingen und Basel : Francke Verlag, 1995. – 410 S.
10. *Deutsche Literaturgeschichte.* Von den Anfängen bis zur Gegenwart / Hrsg. von W. Beutin u. a. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989. – 622 S.
11. *Frühsoorge G.* Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. – Stuttgart : Metzler, 1974. – 293 S.
12. *Hauptwerke der deutschen Literatur.* Darstellungen und Interpretationen / Hrsg. von M. Kluge und R. Radler. – München : Kindler Verlag, 1974. – 623 S.
13. *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur.* In 6 Bd. / Hrsg. von Prof. Dr. A. Salzer und Prof. E. von Tunk. – Berlin : Comet, 2003. – Bd. II. Vom Barockzeitalter bis zum Sturm und Drang. – 339 S.
14. *Krause H.* Feder contra Degen. Zur literarischen Vermittlung des bürgerlichen Weltbildes im Werk Johannes Riemers. – Berlin : Hofgartn Verlag, 1979. – 465 S.
15. *Lohenstein D. C. von.* Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann: In 2 Bd. – Leipzig : Johann Friedrich Geditschens fel. Sohn, 1731. – 2868 S.
16. *Meid V.* Der deutsche Barockroman. – Stuttgart : J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1974. – VIII, 104 S.
17. *Metzler Autoren Lexikon.* Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. von B. Lutz. – Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986. – 673 S.
18. *Riemer J.* Der Politische Stock-Fisch // J. Riemer. Werke: In 3 Bd. / Hrsg. von H. Krause. – Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1979. – Bd. I. – S. 325–468.
19. *Romanführer A–Z* / Hrsg. von W. Spiewock: In 3 Bd. – Bd. I. Von den Anfängen bis Ende des 19. Jahrhunderts. – Berlin : Volk und Wissen, 1973. – 423 S.
20. *Sommerfeld M.* Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung // DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1926. – Jg. 4. – Hf. 3. – S. 459–490.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 «17»

**Е. В. Максютенко**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

**«ТРИСТРАМ ШЕНДИ» Л. СТЕРНА: ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА**

**Запропоновано спробу систематизації спостережень дослідників поточного десятиліття над поетикою візуального в «Тристрамі Шенді» Стерна.**

*Ключові слова:* друкована культура, візуальний обрис тексту, типографіка тексту, графічні символи.

**Предлагается попытка систематизации наблюдений исследователей текущего десятилетия над поэтикой визуального в «Тристрате Шенди» Стерна.**

*Ключевые слова:* печатная культура, визуальный облик текста, типографика текста, графические символы.

**The attempt to systematize the observations of the literary critics of the last decade on the poetics of visualization in L. Sterne's «Tristram Shandy» is proposed.**

*Key words:* Print Culture, visualization, typography, graphic symbols.

Визуально-графическое решение текста о «Тристрате» (1759–1767), предложенное Л. Стерном, не осталось незамеченным в среде историков литературы и читателей<sup>1</sup>. Сложная типографика романа постоянно притягивала внимание своей провокационной неоднозначностью, но развернутого истолкования эта грань поэтики писателя не получила. Многие из поклонников таланта Стерна сохранили в памяти экспериментально-игровой печатный облик «Жизни и мнений...», не уставали предлагать разгадки значения страниц-символов (черной и мраморной) и так называемого стерновского текста без слов [13, p. 72]. Они не только восхищались образом верного, преданного Трима, но и помнили о росчерке его трости [17, p. 426], дивились остроумию и изяществу оформления «иконических» жестов автора, подшучивающего над вздорностью критиков и абсурдностью выставляемых ими требований к произведениям искусства, переданных с помощью графиков и диаграмм [17, p. 332].

Однако вдумчивое изучение приемов визуализации текста, используемых Стерном в «Тристрате Шенди», начинается не так давно. В 2002 г. Т. Кеймер в монографии «Sterne, the Moderns, and the Novel»<sup>2</sup> сокрушается о том, что даже проницательный У. Бут, написав хрестоматийный труд о формах повествования в художественной прозе («The Rhetoric of Fiction», 1961), не раскрыл проблему визуализации нарратива в «Тристрате» [13, p. 63]. Именно Томас Кеймер (2002, 2009), Уильям Джерард (2002), Кристофер Феннинг (2003, 2009) и Питер де Вугд (2009) в текущее десятилетие полагат начало процессу собирательства и последовательного истолкования «визуально-графических апорий» «Тристрада Шенди» [7–10; 13]. Каждый из них предложит оригинальное видение темы и по-своему обозначит предмет исследования. Так, Кеймера интересуют возможности графики в развертывании повествования в текстах Стерна, Феннинга – соотношение уровня печатной культуры эпохи и изобразительности в «Тристрате Шенди». Де Вугд предпримет попытку вернуть современному читателю имена художников и созданные ими иллюстрации к произведениям Стерна [8; 13; 19], а Джерард обратится к описанию предметного мира и живописной техники Стерна в «Тристрате Шенди» и «Сентиментальном путешествии». Своей задачей он поставит изучение «визуальной риторики» писателя<sup>3</sup> [10].

Размышляя над соотношением вербального и иконического компонентов нарратива в текстах Стерна, англоязычные исследователи прежде всего учитывают возможности печатной культуры, свидетелем распространения которой ока-

<sup>1</sup> На игровую графику текстов Стерна обратили внимание еще Э. Берк, Г. Уолпол, К. Рив, Н. Карамзин, Вольтер, Виланд и др., однако серьезное изучение проблемы началось лишь в 70-е гг. XX ст. См. работы Р. Бриссендена, У. Хольтца, М. Баттестина, Е. Хнатко, Г. Флюшера, Э. Хэррис, Н. Уолш [10].

<sup>2</sup> Заглавие работы Т. Кеймера, вероятно, можно перевести как «Стерн, «новые» и современный роман».

<sup>3</sup> Известно, что Стерн увлекался живописью и давал уроки рисования своим друзьям. Однако лишь одна работа писателя сохранилась. В 1740-е гг. он и Томас Бриджес обменялись портретами. На них Стерн изображен в костюме шута, а Бриджес – врача-шарлатана [21, p. 8].

зывается писатель. Не только неповторимость декоративной полиграфии в текстах Стерна интересует специалистов, но и ее зависимость от жанрового мышления художника. Известно, что литературная форма «Тристрама Шенди» по сей день остается предметом споров. Полагают, что в ней сосуществуют, проницая друг друга, мениппова сатира и романная модальность<sup>4</sup>. Значение опыта предшественников и традиции ренессансного ученого остроумия широко освещается в работах о Стерне последних лет. Создатель «Тристрама Шенди» с помощью своего героя, который готовит к печати собственные мемуары, услужливо подскажет литературоведам имена художников, виртуозно владеющих языком сатирической перелицовки реальности (Рабле, Сервантес, скриблерианский круг). В статье «Крупницы красноречия: Стерн и скриблерианский текст» (2003) К. Феннинг рассматривает технику визуализации, используемую Стерном в творчестве, учитывая сложившиеся в XVIII ст. нормы общения автора и читателя [8]. Осознание возможности обнажить игровую природу текста, организовав литературную форму как явленное в слове действие, реализуется эффектно и ярко уже Свифтом и Поупом, которые благодаря распространению культуры печати как бы увидели воочию материальное воплощение собственного стиля [8, р. 369–375]. Скриблерианцы принимают вызовы времени и, ощущая растущую мощь литературного рынка, в своих сочинениях передают озабоченность по поводу падения вкусов современников и размышляют об ответственности писателя перед читателем. Полагают, что именно августинианцы первыми в истории английской литературы превратят читателя в зрителя, заинтересуются материально-предметной стороной существования произведения, продолжат заложенную Рабле и Сервантесом общеевропейскую традицию игрового отношения к печатному слову [8; 13].

Каждая эпоха и рожденный ею текст определяют характер рефлексии автора над визуальными приемами развертывания нарратива. Так, Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» напомним о магии воздействия текста на читателя, а также об удивительной возможности книжного слова хранить содержание и смысл давно проговоренных речей, интонацию отдельного голоса, используя знаменитую метафору замерзших на холоде фраз<sup>5</sup>. В свою очередь Сервантес, создав образ героя, живущего в мире книжных ценностей и отвергающего повседневное существование как неподлинное, заставляет читателя, увлекшегося подвигами Дон Кихота, задуматься над границами воображения, текста и реальности, используя при этом технику метафоры, разламывающей линейность повествования в романе. Можно вспомнить и об обыгранном автором приеме рукописи в рукописи (I том, 8 гл.) [4, с. 67]. Помня о жанровой неоднородности и многосоставности прозы Стерна, литературные критики полагают, что поэтика визуальности, столь значимая для писателя, соотносена с рядом традиций – скриблерианской и опытом современного ему романа. Они доказывают, что широко используемые Стерном формы визуализации текста и графическое разнообразие его рисунка во многом восходит к практике писателей-скриблерианцев, и здесь не стоит забывать Поупа, автора «Дунсиады» (1729), где графика была не столько формальной, но и

<sup>4</sup> Исследователи, которые видят в Стерне предтечу модернизма, склонны рассматривать «Тристрама Шенди» как роман (В. Шкловский, Дж. Уорнер, К. Уоттс). Другие настаивают на принадлежности «Тристрама» традиции европейской ученой сатиры, его близости скриблерианцам и тяге к мениппее (Д. Джефферсон, Р. Уэрс, М. Нью) [13, р. 1–12].

<sup>5</sup> Напомним, в одном из эпизодов путешествия Панурга и Пантагрюэля в открытом море (IV книга, гл. 55–56) Рабле прибегает к метафоре застывших от холода слов, которые благодаря обилию тепла и света зазвучат вновь: «...Пантагрюэль ... бросил на палубу полные пригоршни замерзших слов, похожих на разноцветное драже. Слова эти, красные, зеленые, голубые, желтые и золотистые, отогрелись у нас на ладонях и таяли, как снег, и мы их подлинно слышали...» [1, с. 568].

содержательной находкой поэта, а также Свифта и его «Сказку бочки» (1704)<sup>6</sup> [2; 16]. По-своему предвосхитили Стерна и знаменитые авторы любовной женской прозы, Э. Хейвуд, С. Филдинг, Ш. Леннокс, нашедшие графический код чувственности в повествовании [13, p. 67].

Те же из исследователей, которые расположены видеть в текстах Стерна романное начало, обязательно обращаются к творчеству создателей жанра и писателей, широко пользующихся этой литературной формой в XVIII ст. Заслуга К. Феннинга и Т. Кеймера заключается в том, что они бережно восстанавливают историко-культурный контекст эпохи<sup>7</sup>, попытаются по крупицам собрать свидетельства современников Стерна о сложившемся в XVIII в. опыте общения художников слова с читателями посредством визуальных и графических знаков. Новизна обращения Т. Кеймера к проблеме значения для Стерна открытий английских писателей, осознавших возможности печатного слова, соотносится с рядом научных положений исследователя. Прежде всего, с мыслью о том, что художественные новации Стерна не столько противостоят усилиям Ричардсона и Филдинга по модернизации романа, сколько наследуют многое из поэтического арсенала писателей [13, p. 36–48]. Кеймер прокомментарирует действительно присутствующее в «Тристраме Шенди» провокационное заявление автора – напомним, здесь автора-героя, Тристрама, – о том, что произведение, созданное им, оригинально само по себе и представляет собою текст «единичный» («a species by itself»). Несомненно, эта фраза содержит аллюзию на экспериментальный характер прозы и Ричардсона, и Филдинга, признание их роли в создании новой области письма («new species of writing»). Стерн оценил по достоинству умение Ричардсона не только виртуозно передать мир индивидуального сознания героя, но и выразить через богатство типографских приемов его спонтанность, эмоциональный ритм и закрепить за каждым из персонажей своеобразный текстовый образ<sup>8</sup>. И в равной степени он обязан Филдингу, обогатившему жанр игровой повествовательной техникой, мастерским овладением искусством метапрозы [13, p. 49–50].

Раздумывая над особенностями визуализации повествования в «Тристраме Шенди», а именно сменой печатных шрифтов, произвольным расположением текста на плоскости страницы, разделением абзацев и строк с помощью особых знаков препинания, обилия тире, фигурных символов, Т. Кеймер предложит по-новому взглянуть на десятилетие, пролегающее между публикацией «Чарльза Грандисона» (1754) Ричардсона и «Тристрама» (1759–1767), которое историки литературы часто воспринимают как безвременье для романного жанра, когда яркие литературные формы лишь нарождались [13, p. 50]. Т. Кеймер напомним современному читателю, что Стерн многим обязан авторам произведений, имена которых сейчас уже позабыты. Речь идет о текстах Дж. Киджелла «Игральная карта» («The Card», 1755), У. Толдверви «История двух сирот» («History of Two Orphans», 1756), Э. Кимбера «Юношеские приключения Дэвида Рейндже-

<sup>6</sup> Свифт блестяще владел искусством типографики, и многие его новшества (использование пробелов, пустот в тексте, длинных рядов тире и звездочек, включение комментариев на полях) Стерн заимствовал [2].

<sup>7</sup> К. Феннинг убежден, что экспрессия печатного слова делает произведения Стерна узнаваемыми авторскими текстами. Прибегая к различным приемам интеллектуализации текста, включая графику, Стерн противостоит снижению читательского вкуса, излишне уязвимого во время рождения литературного рынка [9, p. 125]. «Типографические причуды» Стерна («*typographic idiosyncrasy*») оценивают как особый тип художественной рефлексии, напоминающей читателю о присутствии автора в произведении, по-своему это создает иллюзию смешения его печатной и рукописной форм [9, p. 129].

<sup>8</sup> Ричардсон также обращается к разнообразным формам типографской техники в знаменитой «Клариссе», перемежает печатные фрагменты с рукописными, дополняет основной текст комментариями на полях писем [13, p. 67].

ра, эсквайра» («The Juvenile Adventures of David Ranger, Esq., 1756), Дж. Дантона «Кругосветное путешествие» («Voyage Round the World», 1762), Т. Эймори «Жизнь Джона Банкла, эсквайра» («The Life of John Bunclе, Esq.», 1756). Важными для Стерна были и новации безвестных создателей таких сочинений, как «История моей жизни» («The History of My Own Life», 1755), «Жизнь и воспоминания мистера Эфраима Тристрама Бейтса» («The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates», 1756), «Приключения камердинера» («The Adventures of a Valet», 1752), прежде всего, разрушение линейной хроникальности, обращение к ассоциативному типу повествования, использование нарративной техники отступлений, сознательно расслаивающих сюжетный план произведения. И самое главное – создание неоднозначного игрового образа героя-рассказчика, во многом предвосхищающего представления Стерна о человеке как о «неразрешимой тайне» («puzzle», «perplexing affair»)⁹ [13, p. 63]. В английской литературе одним из первых к так называемой «эксцентричной типографике» обратился уже упомянутый Дж. Киджелл в романе «Игральная карта», где обретает особое значение композиционная разметка страниц: замещение печатных листов фрагментами карточной колоды, рукописными посланиями участников игры, текст дополняет шуточный каталог обнаруженных в нем опечаток, требующих исправления. Вводит Киджелл в произведение и постраничный орнамент, который выполнен с помощью образов черной, мраморной, незаполненной страниц, выполняющих функцию рамы-иносказания. Дж. Киджелл также запомнился тем, что проблематизировал и усложнил процесс общения автора с читателем в романе [14; 15].

Т. Кеймер продолжит уже сложившуюся в работах о Стерне традицию истолкования метафорического включения в текст «Тристрама Шенди» страниц, которые прямо не выполняют функцию иллюстрации, но служат созданию эффекта игрового семантического интервала, прерывающего повествование. Так, комментируя появление черной страницы, он напоминает о меланхолических аллюзиях, которые соотнесены с «Гамлетом», указывает на косвенные переключки с «Трагедией трагедий» (1731) Филдинга, где ощутимо бурлескное эхо мотива могильного надгробия, и с сюжетным решением концовки «Эфраима Тристрама Бейтса», содержащей комический рефрен «Alas, Poor Bates!», и даже с особой «макабрической» эмблематикой яacobитских трагедий [13, p. 75]. Когда Тристрам еще раз напомнит о ней читателю в III томе, объясняя неожиданное появление мраморной страницы, его реплика о «множестве мнений, выводов, и истин, ... таинственно сокрытых под темной пеленой страницы, закрашенной черным» [5, с. 206] свяжет эти образы со сложностью понимания и интерпретации книги читательской аудиторией, и, по наблюдению Кеймера, сделает явной отсылку к «Сказке бочки» Свифта, где автор иронично размышляет о потоке низкопробных сочинений, созданных литературными поденщиками, в которых отсутствие содержательной глубины компенсируется затемненностью и неясностью высказывания<sup>10</sup>. Закрепленность очередности страниц-символов за пространством текста весьма подвижна в разных изданиях «Тристрама Шенди», и, как сетуют исследователи, трудно найти похожие по оформительскому исполнению экземпляры книги. Это дает возможность комментаторам в нарушение установленной автором последовательно-

<sup>9</sup> Т. Кеймер подчеркнет, что использование типографики в анонимном английском романе «Эфраим Тристрам Бейтс» (1756) сигнализирует через определенные знаки: разного рода эмблемы, орнаменты, звездочки, – о постоянной смене интонации повествователя [13, p. 68–69].

<sup>10</sup> В «Сказке бочки» Свифт остроумно замечает: «... республике *темных* авторов ... чрезвычайно повезло по части стяжания богатой и громкой репутации. Ведь ночь – мать всех вещей, и потому мудрые философы считают, что книга тем *полезнее*, чем она *темнее*...» [2, с. 384].

сти соотнести черную и незаполненную страницы. Так называя «чистая страница» появляется спустя пять томов и скорее предполагает иную форму общения с читателем, где автор сознательно апеллирует к его воображению и предлагает ему самому дорисовать сцену любовного свидания Тоби и вдовы Водмен. Любопытно, что и Ричардсон, и Стерн не навязывали читателю иллюстрации, предпочитая сохранить за ним право на вымысел. Полагают, что автор «Памелы» (1740) отклонил предложенные Хогартом фронтисписы к роману именно по этой причине [13, р. 78]. Метафорика мраморной страницы наиболее сложна и многослойна, и предложить ее однозначное истолкование едва ли возможно. Обращение к ней для Стерна – это своего рода дань традиции мастерства переплетчиков, когда каждый из них придавал мраморной странице с помощью определенной техники неповторимый облик. Ее включение Стерном в содержательный массив текста может быть просто шуткой, знаком рассеянности печатника либо игрой автора с читателем, когда символический подтекст образа мрамора как материала предполагает и тему вечных, неизменных ценностей, противостоящих преходящим увлечениям, и бесконечный поток аллюзий, ассоциаций, на которые отваживается фантазия читателя.

Изучение визуальной техники прозы Стерна лишь в последнее десятилетие выделилось в отдельную научную тему [6–10; 13; 18–20], хотя внимание к ней приковано, по замечанию У. Джерарда, со времени появления первых томов «Тристрама Шенди» [10, р. vi]. Поэтика визуального в творчестве Стерна описывалась скорее не системно, но в контексте отдельных, разрозненных замечаний исследователей о концепции характера героя, неповторимости структурной организации книги, сложности ее жанрового решения. Текущий этап ее освоения, представленный работами Кеймера, Феннинга, Джерарда, де Вугда, связан с попыткой обобщения наблюдений над приемами изобразительности в текстах писателя. Каждый из упомянутых литературных критиков идет несходным путем, что, вероятно, связано с широким пониманием самой категории визуальности, в которой одни видят грань мира героев и предметной реальности произведения, как это предлагает У. Джерард, другие – трактуют ее более узко, соотнося с внешней знаковой стороной текста и его графической репрезентацией [8; 13]. И если Кеймера и Феннинга объединяет обращение к историко-литературной и культурной традиции, а визуальные и типографические эффекты текстов Стерна они в большей степени связывают с жанровым мышлением автора [8; 13], то Джерард избирает иную грань визуальной стратегии писателя и привлекает внимание к поэтике зримого [10]. У. Джерарда интересуют предложенные Стерном формы «включения визуальных элементов в речевую ткань текста», которые он называет «риторическим тропом», техникой «словесной живописи», ставшей отличительной чертой не только «Тристрама Шенди», «Сентиментального путешествия», но и писем, проповедей и мемуаров Стерна [10, р. vi–vii]. И хотя в каждой из жанровых форм прозы писателя тип изобразительности, ритм вхождения визуальных образов в композиционно-речевую структуру текста разнится, узнаваемым свойством индивидуальной манеры Стерна становится мастерство «живописного» воссоздания характера и сцены и особое внимание к деталям предметного мира. По убеждению Джерарда, именно в «Тристраме Шенди» техника визуализации представлена Стерном наиболее объемно и изобретательно, и она не только соотносится с миром героев, но и во многом определяет характер повествования, взаимоотношения рассказчика/художника и читателя [10, р. 26]. Исследователь создает своеобразный «каталог» форм «визуальной риторики» в «Тристраме Шенди», которая включает в себя поэтику жеста и «телесного» поведения героя, совмещение зрительных и мыслительных образов и ассоциаций в сознании персонажей и рассказчика, аллюзии на известные эстетические теории эпохи (Локк, Лессинг, Хогарт), свободное владение повествователя языком современной живописи

си (упоминання о пантографі, камері-обскуре, шутливий коментарий по поводу шкалы для оценивания произведений искусства)<sup>11</sup>. В отличие от «вербальной», «графическая» форма визуализации реализуется в «Тристраме» через «декоративную» систему печатных знаков и рисунков, воздействующих прежде всего на «зрительный опыт» читателя [10, р. 27]. Среди наиболее запоминающихся визуальных приемов Стерна У. Джерард называет соединение словесного и живописного планов при портретировании героев (знаменитая сцена чтения проповеди Тримом) и напоминает, что искусство создания «вербальных картин» не было открытием Стерна и к тому времени уже стало частью поэтики английского романа XVIII ст. (Филдинг, Смоллетт), но именно в «Тристраме Шенди» «словесные иллюстрации» повествователя становятся гранью процессуального развертывания его сознания<sup>12</sup> [10, р. 27].

Очевидно, что Стерн тяготеет не столько к живописному способу выстраивания литературной реальности, сколько культивирует свободно-избирательное видение мира через произвольно-ассоциативный ряд деталей. Герой-повествователь едва ли даст возможность слушателю вживе увидеть цельный образ поместья братьев Шенди и его реалии. В процессе рассказа он лишь бегло упомянет черты места действия и слегка обозначит декорации фона. Автор невзначай сообщит заинтересованному собеседнику, что Шенди-Холл расположен в графстве \*\*\*, вероятно, недалеко от Йоркшира, его родовое гнездо более чем скромно, находится «... в глухом углу нашего королевства, в уединенном доме под соломенной крышей...» [5, с. 25]. Брат его отца, Тоби Шенди, и верный капрал Трим живут по соседству в «приветливом домике» с небольшим участком земли, «живой изгородью из тисовых деревьев», зеленой лужайкой, где построены игрушечные военные укрепления [5, с. 101–102]. Рядом с поместьем – небольшая деревня, мимо которой пробегает скверная проселочная дорога. Жителей объединяет церковный приход, где долгое время исполнял обязанности пастора знаменитый Йорик, встречаются одинокие фермерские хозяйства, находятся пастбища, слышен шум водяной мельницы. Неподалеку расположена Волосья пустошь, рыбный пруд, где любит бывать отец Тристрама [5, с. 285].

Независимо от того, предлагает ли автор читателю изображение пространства природного: «богатые равнины Лангедока ... почва здесь плодородна, ... природа расточает ... свои дары» [5, с. 446], – или обжитого, где обитают его герои (гостиная с зажженным камином, кабинет отца, комната наверху, в которой Тристрам появляется на свет, кухня), пытается ли показать и охарактеризовать своих персонажей<sup>13</sup>, желает представить мир панорамно («...на нашей грязной, дрянной планете...») [5, с. 31], а иногда «предельно близко» (окно рабочей комнаты, большие часы, скрипящие петли дверей, расшитый тесьмой полковой мундир Тоби), либо уплотнить смысл с помощью хронотопических метафор («...на нашей шелудивой и злосчастной земле ...», «... под словом свет я здесь обозначаю не весь круг большого света, а лишь вписанный в него маленький кружок около четырех английских миль в диаметре...») [5, с. 32], он это делает эскизно, прибегая к приему темпорального развертывания образа, как бы контурируя его штрихами-характеристиками.

<sup>11</sup> Упоминание в «Тристраме» Стерна имен великих художников: Тициана, Рафаэля, Гвидо, Рубенса, Пуссена, Рейнольдса, знакомство повествователя с особенностями их стиля входит в замысел писателя, не только использующего разнообразные приемы изобразительности в романе, но и представляющего героя-рассказчика как самоироничного конюшера, знатока живописи [10, р. 36].

<sup>12</sup> Следуя У. Джерарду, «Тристрам – скорее художник, создающий образы, а не сочинитель, составляющий фразы из слов» [10, р. 28].

<sup>13</sup> Дядю Тоби, джентльмена «безукоризненной прямоты и честности», чудака, обычно насвистывающего полдюжины тактов Лиллибулливо [5, с. 76–77].

На страницах «Жизни и мнений...» не найти портретов братьев Шенди, их друзей, знакомых. Читатель едва ли сможет различить их облик, но определенно узнает о несходстве их нравов: Вальтер Шенди, «джентльмен недюжинного ума», прирожденный оратор, «философ, теоретик, систематик», сведущий в политике и «никоим образом не невежда в искусстве спорить», склонен к причудам [5, с. 63, 76]. Тоби, наоборот, излишне молчалив, наделен кротким, миролюбивым складом души, он благожелателен и незлобив [5, с. 114–115]. И хотя никто никогда не узнает, как выглядит верный капрал Трим, всем запомнится, что он прихрамывает из-за ранения, полученного на войне, опирается на трость, летящий росчерк которой сохранит в виде рисунка к тексту рассказчик [5, с. 503]. Более обстоятелен и информативен окажется Тристрам, когда познакомит аудиторию с пастором Йорриком, который выделяется худощавостью, бледностью, страдает от мучительных приступов чахотки [5, с. 37–39], и доктором Слопом, «...маленьким, приземистым, мешковатым... с такой широкой спиной и выпяченным на полтора фута брюхом, что они сделали бы честь сержанту конной гвардии»<sup>14</sup> [5, с. 107]. Сурово обходится он с женскими образами, более и менее приятными, которые психологизированы через единичные жесты.

Однако в «Тристраме Шенди» присутствует и фрагмент, где, казалось бы, предметность и детализация описаний теснят абстрактные невизуальные образы (эпизод путешествия Тристрама на юг Франции, столь близкой его сердцу). В то же время эстетика наглядности, доминирующая при воссоздании подробностей, передающих праздничность идиллического существования и моментов бытия, которые дают минуты утешения страждущей душе героя во время его поездки по Франции, оказывается не непосредственным впечатлением рассказчика о происходящем, а переживанием-памятью, чувством, которое невозможно забыть (теплый сентябрьский день, вкус изысканного мускатного вина, зрелые виноградные гроздья, небрежность наряда юной деревенской красавицы). В «Тристраме Шенди» возникает не столько воссозданная буквально материальная картина мира, сколько ее оценочный образ-символ: «Зачем я не могу жить и кончить дни свои таким образом? ... почему нельзя здесь расположиться в лоне Довольства – танцевать, петь, творить молитвы и подняться на небеса с этой темноволосой девушкой?» [5, с. 449].

Сцены, которыми изобилует текст романа, зрелищны («...отец и дядя Тоби продолжали стоять, как Брут и Кассий в заключительной части той сцены, где они сводят между собою счеты»)<sup>15</sup> [5, с. 116]. В них преобладает комическая тональность («...отец снова отстукал носком башмака по полу ту же самую джигу... встал с кровати и во время третьего тура по комнате остановился перед дядей Тоби, уткнув три первых пальца правой руки в ладонь левой...», «...воскликнул дядя, вставая с места и выставляя вперед свой костыль, как пику...») [5, с. 263], выделены отдельные детали, жесты и оттенки речевой интонации героев, передающие их эмоциональное состояние<sup>16</sup>. Рассказчик создает воображаемое пространство, придающее повествованию атмосферу сценического действия («я опускаю на минуту занавес...», «...снимем нагар со свечей...», подметим сцену новой

<sup>14</sup> Подобные «вербальные эскизы» Стерна, замечает У. Джерард, не только напоминают «графический» стиль портретов Хогарта, но и содержат в себе комическую рефлексию по поводу узнаваемой техники знаменитого художника [10, р. 29].

<sup>15</sup> Внимание Стерна к жесту и деталям внешности героев «Тристрама Шенди» свидетельствует о том, что в романе визуальное начало доминирует над описательным и часто оказывается природным способом коммуникации между персонажами [10, р. 35].

<sup>16</sup> Визуально переданные сцены общения героев в «Тристраме Шенди», по мнению У. Джерарда, останавливают мгновение и превращают его в картинные изображения, комические либо сентиментальные, как бы соответствуя самому духу стернианства [10, р. 29].

метлой и вновь поднимем занавес...») [5, с. 140, 382–383]. Его нарратив скорее соотнесен не с установкой на объективную репрезентацию окружающего его времени и пространства, но с субъективным видением<sup>17</sup>.

В «Тристраме Шенди» Стерна визуальность обладает широким спектром задач, соотнесенных как с содержательной, так и с формальной организацией текста, способствует «обострению» читательского восприятия. С помощью интеграции речевых и иконических составляющих в поэтике «Тристрама» Стерн предложил читателю оценить возможности новой романной формы, полемичной по отношению к классической, где процессуально представлена жизнь сознания автора-героя. Большинство исследователей, систематизирующих наблюдения над декоративностью печатной формы в «Тристраме Шенди», связывают оригинальное авторское решение его визуального облика с проблемой жанрово-стилевых исканий писателя, который, обратившись к опыту предшественников, использовал традицию западноевропейской сатиры как своего рода исходный материал при создании образа сознания эксцентричного романного героя.

### Библиографические ссылки

1. *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль : [роман] / Франсуа Рабле; пер. с фр. Н. Любимова, Ю. Корнеева. – М. : Худ. лит., 1973. – 783 с.
2. *Свифт Дж.* Сказка бочки // Свифт Дж. Путешествие Гулливера. Сказка бочки. Дневник для Стелы. Письма. Памфлеты / Дж. Свифт. – М. : НФ «Пушкинская библиотека», «Издательство АСТ», 2003. – С. 271–399.
3. *Семьян Т.* Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филолог. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Т. Семьян. – Самара, 2006. – 37 с.
4. *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : [роман : в 2 т.] / Мигель де Сервантес Сааведра; пер. с исп. под ред. Б. Кржевского, А. Смирнова. – М. : Наука, 2003. – Т. 1. – 719 с.
5. *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.
6. *Barchas J.* Graphic Design, Print Culture and the 18<sup>th</sup> Century Novel / J. Barchas. – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 296 p.
7. *Fanning Ch.* On Sterne's Page : Spatial Layout, spatial Form, and Social Spaces in «Tristram Shandy» / Ch. Fanning // Eighteenth-Century Fiction. – Vol. 10. – № 4. – 1998. – P. 429–450.
8. *Fanning Ch.* Small Particles of Eloquence: Sterne and the Scriblerian Text / Ch. Fanning // Modern Philology. – 2003. – № 100:3. – P. 360–392.
9. *Fanning Ch.* Sterne and Print Culture / Ch. Fanning // The Cambridge Companion to Laurence Sterne / [ed. by Th. Keymer]. – Cambridge : Cambridge UP, 2009. – P. 125–141.
10. *Gerard W.* «Sallies of the Imagination»: Visual Imagery and the Works of L. Sterne / W. Gerard : DPh Dissertation. – Florida, 2002. – 326 p.
11. *Hnatko E.* Sterne's Conversational Style / Eugene Hnatko // The Winged Skull : Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference / [ed. by A. Cash, J. Stedmond]. – Kent : Kent State University Press, 1971. – P. 229– 236.
12. *Holtz W.* Typography, Tristram Shandy, the Aposiopesis, etc. / William Holtz // The Winged Skull : Papers from the Laurence Sterne Bicentenary Conference / [ed. by A. Cash, J. Stedmond]. – Kent : Kent State University Press, 1971. – P. 247–257.

<sup>17</sup> У. Джерард упоминает о «визуальных императивах», к которым часто прибегает Тристрам в общении с читателями. В них проступает опыт Стерна-проповедника: «...прошу вас, сэр, уделите минуту внимания картине, которую я вам нарисую ...» [5, с. 107], «...велите подать перо и чернила, – бумага же к вашим услугам. Садитесь, сэр, и нарисуйте ее по вашему вкусу...» [5, с. 393], «...если вы читали «Анализ Красоты» Хогарта (а не читали, так советую вам прочитать)...» [5, с. 107].

13. *Keymer Th.* Sterne, the Moderns, and the Novel / Thomas Keymer. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 222 p.
14. *Kidgell J.* The Card : [A Novel] / John Kidgell. – Charleston : BiblioBazaar, 2010. – Vol. 1. – 296 p.
15. *Kidgell J.* The Card : [A Novel] / John Kidgell. – Charleston : BiblioBazaar, 2010. – Vol. 2. – 320 p.
16. *Pope A.* The Dunciad : In 4 Books [ed. by V. Rumbold] / A. Pope. – Edinburg : Pearson, Longman, 2009. – 456 p.
17. *Sterne L.* Tristram Shandy : [A Novel] / Laurence Sterne. – Chatham : Wordsworth Editions Limited, 1996. – 457 p.
18. *Tadié A.* From the Ear to the Eye : Perceptions of Language in the Fictions of L. Sterne / Alexis Tadié // Sensual Reading. New Approaches to Reading in its Relations to the Senses / [ed. by M. Syrotynski, I. Maclachlan]. – L. : Associated University Presses, 2001. – P. 106–125.
19. *Voogd P.* de Sterne and Visual Culture / P. de Voogd // The Cambridge Companion to Laurence Sterne / [ed. by Th. Keymer]. – Cambridge : Cambridge UP, 2009. – P. 142–159.
20. *Voogd P.* de Tristram Shandy as Aesthetic Object / Peter de Voogd // Laurence Sterne's «Tristram Shandy». A Casebook / [ed. by Th. Keymer]. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – P. 108–119.
21. *Walsh N. L.* Sterne's «Tristram Shandy» and the Aesthetic Theory and Practice of William Hogarth / N. Walsh : A Thesis for the Degree Master of Arts. – Hamilton, Ontario: McMaster University, 1986. – 77 p.

*Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.*

УДК 821.111-311.3.09

## И. В. Русских

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА» В ЭПОХУ НАРОЖДАЮЩЕГОСЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РЫНКА. У. Л. ГИБСОН О Т. ДЖ. СМОЛЛЕТТЕ

**Аналізуються провідні положення монографії В. Л. Гібсона «Мистецтво та гроші у творах Т. Смоллетта», де автор багатобічно покаже професійну та літературно-критичну діяльність письменника, якого визнають інтелектуальним арбітром епохи, котрий не поступається С. Джонсону.**

*Ключові слова:* комерція, ринок, мистецтво, розкіш, смак, конос'єр, англійська журналістика, «портрет митця», суспільство споживачів мистецтва.

**Анализируются ведущие положения монографии У. Л. Гибсона «Искусство и деньги в сочинениях Т. Смоллетта», где автор многосторонне представит профессиональную и литературно-критическую деятельность писателя, признанного наравне с С. Джонсоном интеллектуальным арбитром эпохи.**

*Ключевые слова:* коммерция, рынок, искусство, роскошь, вкус, коносьер, английская журналистика, «портрет художника», общество потребителей искусства.

**The key points of W. L. Gibson's investigation 'Art and Money in the Writings of Tobias Smollett' is given special attention. The emphasis is on Smollett's role in commercial art market, his sensitivity to the major aesthetic issues of the century, the author's eminence as a cultural arbiter as well as aesthetic outbursts in his works.**

*Key words:* commercial art market, luxury, taste, connoisseur, periodicals, portrait of a painter, art buying public.

В 2007 г. У. Л. Гибсон познакомит читателей и литературных критиков с новым исследованием творчества Т. Дж. Смоллетта, созданным в рамках поисковых