

Н.В. ДЕШКОВЕЦ

ЛОРЕНС СТЕРН И РОМАН НАЧАЛА XX ВЕКА

In this article the parallel is drawn between Lorence Sterne's masterpieces and poetics of the "stream of consciousness" literature, the logical result of it is that Sterne was the fore-runner of the modernist novel. The main mechanism of using of Sterne's tradition is in the "device by association of ideas", which is expressed on the ideological, compositional and stylistic levels of the XX novel.

Существует, по нашему мнению, по меньшей мере два аспекта, сближающих Стерна с литературой "потока сознания": это его детально проработанный психологизм и "отклонения" от композиционных норм повествования, за которыми – шире – стоит ломка "устава" романа как жанра, а в дальнейшем – создание нового метода (в смысле "стиля" как общего принципа творческого отношения художника) – "потока сознания".

Кроме того, что романы Л. Стерна относятся к новаторскому для его времени типу романа – психологическому, нам хочется отметить, что его "отклонения" и пародирование других форм романа являются предтечей создания модернистского романа XX в. Именно поэтому, как справедливо полагает В.С. Тураев, о стернианском романе можно говорить как об особом жанре. В этой статье мы обозначим точки соприкосновения между романами Стерна и романами модернистов начала XX в.: Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулф.

В чем подобие романов Стерна и модернистов? Предвосхищение Стерном поэтики нового романа (не путать с "новым романом" или "антироманом" поставангардистов) происходит на нескольких уровнях:

1) композиции, созданной механизмом синестезии и ассоциативности, обеспечивающим эффект "потока сознания"; 2) создания психологического портрета, пристального внимания к личности, к субъекту; 3) особой "бессюжетности"; 4) построения хронотопа; 5) соотношения лирической и эпической форм. Некоторые из этих уровней мы рассмотрим подробнее.

Для писателя начала XX в. предметом интереса явилась глубина психологии, психологии отдельного индивида. Основное внимание перенеслось на то, что раньше считалось несущественным: воссоздание мира, преломленного сознанием личности, и это стало одним из специфичнейших художественных открытий XX в. Еще Л.Н. Толстой называл как одну из характерных, отличительных черт современной литературы то, что "интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий", и, как следствие этого, распадается традиционное построение сюжета, все более маскируется, "убивается", "уничтожается" фигура автора; в итоге устанавливается борьба между "описанием" и "изображением".

Передать в причудливом многообразии игру ума и душевных порывов сделал своей исключительной задачей также в свое время Л. Стерн, его романы – значительная веха в развитии средств психологического анализа, в углублении "внутреннего монолога". Признавая существенные различия поэтики Л. Стерна и модернистов между собой, мы в первую очередь заинтересованы в рассмотрении феномена самого предвосхищения. В начале нашего века сформировалось убеждение, что литература, как и искусство вообще, является своеобразным "мышлением-языком", позволяющим в предметном изображении сделать доступным для восприятия других процесс "внутренней речи-мышления". Основным механизмом этого процесса на "внутреннем", психологическом, уровне является механизм "синестезии" и "ассоциативности" (Соколов 1985, 53).

Вне зависимости от того, являются ли причиной возникновения ассоциаций "впечатления от..." (Пруст), или их вызов почти не детерминирован ничем внешним (Джойс), или внутренние процессы высвобождаются за счет незначительных внешних событий, служащих лишь толчком (Вулф), объе-



диняет все эти случаи то, как происходит сцепление ассоциаций. Это особенно важно и потому, что именно способ связи в этом "потоке" схож со способом соединения ассоциаций у Стерна.

Модернисты обязаны Великому Англичанину и такой характерной чертой поэтики, как неровность, скачкообразность повествования. Целостная эпическая действительность – жизнь и путешествия героя – дробится на замкнутые эпизоды, которые монтируются по театральному, а лучше сказать, по кинематографическому принципу, как сцены, полностью зависящие от автора-режиссера, причем склейки, сшивки кадров нарочито оголены, выделены, сделаны заметными. Утрируя технику "производства" романа, Стерн представляет нам своеобразный роман об авторе, который пишет роман, как надо писать роман, и о себе.

Характерным изобразительным приемом школы "потока сознания" также стало непосредственное воспроизведение процессов душевной жизни, переживаний, размышлений человека. "Поток сознания" – стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса. Необходимо отметить, что XX в. ознаменовался переходом объективного повествования к субъективному. В лирическом романе XX в. воспроизведение предметного мира, действий, обстоятельств, характеров раскрывает внутреннее, живущее под оболочкой внешнего содержание человека, его настоящий, не проявляющийся вовне мир чувств, мыслей. Так, лирический роман лиричен не в смысле задушевности, интимности и прочего, а именно потому, что в нем возобладала концепция человека, свойственная лирическому роду литературы. Именно в этом мы находим необыкновенную схожесть между творчеством Стерна и романом начала XX в. Во главе угла в романах Л. Стерна – душа человека, причем ее крупный, даже сверхкрупный, план. Нужно отметить, что, кроме субъекта, рассматриваемые романы близки также и тем, что действия, события чаще всего не имеют самодовлеющего значения, а сохраняют его лишь частично, служа созданию мира лирического субъекта, выражению специфического лирического содержания. В строй вступает новый, лирический принцип формообразования, несущий в себе новое, художественное содержание: концепцию человека и мира, свойственную лирическому роду поэзии.

Лирический субъект является чем-то вроде организующего структурообразующего начала произведения. Он вовлекает в свой мир предметы: все, окружающее его, стремится к центру – к нему, все повествование обусловлено им, его сознанием. Этим утверждается осознание человеком существования и ценности своего собственного, отдельного от других и всего мира "я", осознание своей внутренней суверенности. Хотя герой Стерна еще не так автономен, но первые шаги в этом направлении сделаны. Лоренс Стерн через "укрупнение" внутреннего мира человека, показ процессов, протекающих в его сознании, скорее задается вопросом о правильности понимания человеческой природы современниками, и вообще, возможности ее понять. То есть разгадка тайны сознания здесь еще не в индивидуализации, а в типизации.

Как мы уже отмечали ранее, сделав романы "личностно-центростремительными" на уровне формы, авторы обеих эпох "вынуждены" не обращать внимания на логическую связь повествования. Поэтому для композиции этих произведений типичной является скачкообразность, резкость смены эпизодов, частей, "кадров", эмоционального настроения и т. д. Обращают на себя внимание неожиданные перемены тем речи, ничем не мотивированные игры с временными планами (или заострения соотношенности реального и психологического времен, как у Стерна), своего рода изменения угла зрения на

предметном уровне, как бы нарочитая разорванность, бессвязность, алогичность, прерывистость изображения, а также своеобразная “кинематографичность” метода.

Новизна “потока сознания” не в отсутствии отбора вообще, но в отсутствии организующего отбора: в том, что отбор происходит не под знаком логики, а в том порядке, в каком мысли рождаются в голове героя. Классифицированные С.С. Хоружим следующие элементы в “Улиссе” Дж. Джойса помогут определить различия романов Стерна и Джойса. Кроме основы, или же некоторой темы, развиваемой сознанием, отклика сознания на те или иные восприятия окружающего мира, существуют внутренние деформации основы, производимые тем, что психоанализ называет “травмами сознания”. Налагая эту систему на романы Л. Стерна, мы увидим, что как раз этих стойких, глубоко укоренившихся мотивов: воспоминаний, навязчивых идей, комплексов, которые незримо присутствуют в сознании всегда и всюду и могут проявиться когда угодно и где угодно (своего рода “магнитные аномалии”), у героев знаменитого англичанина еще нет. “Конек” (hobby-horse), чудачество – вместо навязчивых идей, ассоциации сознания – вместо бессознательного и т. д., все еще очень “невинно”. Герой Стерна “прячется” за условностями, за правилами, его бунт – это бунт, не способный увлечь других, но, несмотря на это, творчество Стерна – яркий пример переориентации искусства от изображения действительности к изображению сознания.

В отличие от модернистов, у которых сознание становится героем произведения, точнее, оно занимает то место, где в классическом романе находился герой, а эпические моменты располагаются внутри лирического целого, и всякие впечатления, как бы они ни были малы, являются импульсами для возникновения воспоминаний, у Лоренса Стерна для возникновения так называемого “потока” необходим логический повод, его ввод всегда обрамляется конкретной ситуацией.

Необходимым для нас является разграничение понятия “потока сознания” и “внутреннего монолога”. Одиночество – основное условие “внутреннего монолога”. Оставшись один или мысленно обращаясь к себе самому, человек “проговаривается”. Таково исходное условие всякого повествовательного самоанализа. У речи “внутренней” по сравнению со слышимой имеются, конечно, особенности, но по процедуре это та же беседа, пусть всего лишь “для себя”. “Поток сознания” предполагает другую “искренность”, если можно назвать это искренностью, и абсолютно другое одиночество. Как следующая ступень проникновения в глубины психики, “поток сознания” – это “уже такая искренность, за которой уследить человек не может” (Урнов 1982, 198).

Существуют различия и в позиции автора: во “внутреннем монологе” автор, готовый дать высказаться “внутреннему” голосу, все-таки никуда сам не исчезает, он навязчив. Между тем идея повествовательного “показа” предполагает полное, хотя, конечно, лишь видимое невмешательство автора, его “непричастность” (в “Улиссе” Джойса отличить несобственно-прямую речь от авторской практически невозможно). У Стерна есть еще “средостение” в виде комментариев автора, обрамляющих изображение сознания героя. Кроме того, как мы отмечали выше, автор «Тристрама Шенди» передает самые мельчайшие оттенки мыслей и чувств персонажей, которые знать может только автор, комментирует их слова и ведет мета-рассуждения с читателем о создании романа, а иногда и напрямую заявляет о своем авторстве. То есть автор и носитель речи у Стерна различны: об “уходе автора” или “смерти автора” (Р. Барт) говорить не приходится.

В XX в. же происходит изменение самих форм авторского присутствия в произведении, что влечет за собой перестройку всех художественных компонентов произведения и увеличение идейно-эстетической нагрузки на сло-

во (слово как носитель сознания), в использовании несобственно-прямой речи, совмещающей планы автора и героя. Раскрытие внутреннего мира героя строится по принципу "показа", а не "рассказа" (как у Стерна). Но в желании нивелироваться, уйти в тень, не выносить оценок – в этом первый шаг процесса "удаления автора" в его романах, которым ознаменуется литература XX в. Пока же у Великого Шендианца автор "завуалирован", незримо присутствует.

Во внешней форме механизм "ассоциативности", который используется всеми этими писателями, проявляется как монтаж (понятие которого в литературе подобно идее Ю.Н. Тынянова о "тесноте поэтического ряда"). Данное утверждение как нельзя лучше подходит к Стерну, а именно, в монтаже эпизодов и делении повествования на главы – на уровне формы (в отличие от монтажа внутренней речи Джойса – на уровне построения "потока сознания" (внутрифразово)). Тем самым Стерн пародирует деление на главы в традиционном романе, где применяется так называемый принцип "старого" монтажа, в котором мерой являлась фабульная исчерпанность сцены. Монтаж, который провозглашает Стерн, – "новый" монтаж, ставший ощутимым элементом построения композиционного здания романа, одним из опорных пунктов, ощущаемым ритмом.

Так как Л. Стерн наиболее ярко использует "поток сознания" в формальном плане, мы считаем более логичным говорить не о чистом "потоке сознания" писателя, а скорее о "рапсодичности" его стиля (в смысле античного понятия "рапсода" – "сшивателя песен"). Если "поток сознания" у романистов XX в. более развит, то у Стерна он лишь в процессе становления, он еще осознает себя и ссылается на свои границы.

Говоря о новшествах Стерна в сюжете и композиции, которая является тем принципом, на основании которого отдельные сюжетные единицы соединяются в одно крупное целое, необходимо отметить, что он учит нас вниманию и новому сюжету. Сюжеты обоих его романов сходны тем, что представляют собой последовательность внутренних душевных "действий" героев (в "Тристраме Шенди" – движение сознания, а в "Сентиментальном путешествии" – путешествие чувства главных героев), этим самым утверждая их главенство. Технические способы (перестановки глав, введение вставных новелл, "синкопированность" повествования), мимика, жест, деталь – все это служит раскрытию психологии человека, которая, в свою очередь, как бы "освещает" весь сюжет.

Создав свой "бессюжетный" роман, английский романист во многом предвосхитил особенности литературы начала XX в. До XVIII в. сюжет сохранял свою атрибутивную роль, потом, как очень верно замечают исследователи, наблюдается "агония сюжета" (Фрейденберг 1988, 234). Сюжет начал демонстрировать творческую покорность. В основе сюжета "лирического романа" XX века – процесс мышления, разъятие сознания героев. Именно в этом писатели начала XX в. так близки Л. Стерну, именно этой "заботой" о внутреннем мире человека, именно этим специфическим "крупным планом" рассмотрения души героя. То, что было "революцией" в романе в веке XVIII, стало обычным в веке XX.

Соотнесение Стерна и модернистов происходит также на уровне личности героя: чудаки у Стерна, в отличие от чудаков Смоллетта и Филдинга, являются законченной философской моделью человека, в которой отражается осознание несостоятельности просветительских иллюзий относительно основанной на разуме гармонии личности и общества. Его сознание не укладывается в эпическую форму, которая на данном этапе является выражением стабильного рационального сознания. Это вызывает рефлексию героя, в результате чего познание мира, которое он пытается осуществить, превращается в фиксацию моментов сознания. В резвящемся, смеющемся, фрон-

дирующем Тристраме воплощен человек кризисной эпохи, сознающий несостоятельность своего разума и обреченность на замкнутое бытие. Тристрам разрушает метафизическое представление о человеке, утверждая человека конкретного, фиксируя свое сознание в веселой смене "здесь" и "сейчас", в его противоречиях и контрастах, чем становится ближе веку XX. Предпочтение пластики жеста речи героев сближает Стерна с психологическим романом первой половины XX столетия. В этом пристрастии к "... молчанию, а не к речи Стерн – предшественник современных писателей. Потому-то он и гораздо ближе к нам сегодня, чем его великие современники ричардсоны и филдинги", – писала в предисловии к "Сентиментальному путешествию" В. Вулф (цит. по: Атарова 1988, 47).

С этим планом связана и полная драматизма проблема лирической формы – жанровая проблема искусства и жизни. Эпическая форма представляет в романе прошлое жанра. Эпическое пространство и время теряют присутствие им целостность и однонаправленность. Форма в романе "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" подчиняет содержание, сама становится содержательной, в то время как эпическое содержание деформируется и пародируется, становится основой комического. В XX в., как нам кажется, проблема эпической и лирической формы не решается автором, а переносится в пласт размышления читателя.

Интерес к подсознанию, ломка традиционных литературных форм, глубина психологизма и многое другое, что свойственно творчеству Лоренса Стерна, действительно стало истоком разных модернистских концепций. И для него, и для модернистов все эти приемы служат основной цели – глубокому критическому осознанию действительности и созданию "нового героя" кризисной эпохи. И может быть потому, что в эпоху разложения жанра (а эпохи конца XVIII в. и рубежа XIX–XX вв. "созвучны" в этом) избыток всегда перерастает во что-нибудь кардинально новое, повествование Стерна – алогичное, скачкообразное и причудливое, – тем не менее является лучшей демонстрацией работы сознания вплоть до нашего времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его "Сентиментальное путешествие". М., 1988.
 Соколов В. С. "Внутренний монолог" и "внутренняя речь" в теории Эйзенштейна // Теория кино и художественный опыт. М., 1985. С. 21–42.
 Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской "новой критики". М., 1982.
 Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 202–234.

Дешковец Надежда Владимировна – аспирант кафедры зарубежной литературы БГУ. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Г. В. Синило.

І.Л. МАКАРАВА

ТВОРЧЫ МЕТАД Т.С. ЭЛІАТА І ЛІТАРАТУРНАЯ ЭСТЭТЫКА XX СТАГОДДЗЯ

The article is devoted to the problems of intertextuality in T.S. Eliot's creative method, in particular, within his "impersonal" theory. Poet's artistic conception is examined in terms of non-realistic aesthetics of modern art.

Творчасць адной з буйнейшых постацей еўрапейскага мадэрнізму Т.С. Эліата – вынік агульнай тэндэнцыі развіцця мастацкай культуры ў XX ст., а менавіта руху да "дэперсаналізацыі". Гэтая тэндэнцыя, што вызначылася яшчэ ў эпоху дэкадансу і набыла прыярытэт у постмадэрнізме, выявіла крызіс асобаснага пачатку ў мастацтве.

Светапоглядныя асновы "дэперсаналізацыі" бяруць пачатак у некласічнай і посткласічнай філасофскай думцы канца XIX – пачатку XX ст., якая

