

Высшее профессиональное образование

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Учебник



Педагогические
специальности

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

УЧЕБНИК

Допущено
Учебно-методическим объединением
по направлениям педагогического образования
Министерства образования и науки РФ
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению «Филологическое образование»


ACADEMA

Москва

Издательский центр «Академия»

2010

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

3-356

Авторы:

В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец,
Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев

Рецензенты:

зав. кафедрой Санкт-Петербургского университета культуры, профессор,
доктор филологических наук *В. Я. Гречнев*;
зав. кафедрой романо-германских языков Балтийского государственного
технического университета («Военмех») им. маршала Д. Ф. Устинова,
доцент, кандидат филологических наук *Н. В. Тимофеева*

Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения :
3-356 учебник для студ. учреждений высш. проф. образования /
В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец, Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев. — М. : Издательский центр «Академия», 2010. — 240 с.

ISBN 978-5-7695-6927-2

В учебнике определяются философские и эстетические основы Просвещения как традиционалистского типа художественного сознания. Формулируются основные понятия, рассматривается специфика развития эпических, лирических и драматических жанров в европейских странах (Англия, Франция, Германия). Прослеживается их преемственность и потенциальное развитие. Художественная литература рассматривается в историко-поэтическом, сравнительно-типологическом и культурологическом аспектах.

Для студентов филологических факультетов высших профессиональных учебных заведений.

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Алташина В. Д., Лукьянец И. В., Полубояринова Л. Н.,
Чамеев А. А., 2010

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2010

ISBN 978-5-7695-6927-2

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2010

Стерн

Творчество **Лоренса Стерна** (1713—1768) традиционно рассматривается в русле европейского сентиментализма, правда, при этом неизменно подчеркивается *своеобразие* его художественной манеры, удивительная *непохожесть* его произведений на другие образцы «чувствительной» литературы. Необычна проза Стерна и в жанровом отношении: уже в первой своей книге писатель создал грандиозную пародию на биографический роман XVIII в. и совершенно новый тип повествования, открывающий уникальные возможности дальнейшего развития романного жанра. Никому дотоле не известный сельский пастор из Йоркшира стал литературной знаменитостью, выпустив в свет 9-томный роман **«Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»** (1760—1767).

Название книги вроде бы обещает читателю вполне традиционное жизнеописание главного героя, однако сам текст полностью опрокидывает привычные читательские представления о том, что такое роман-биография и вообще сюжетный текст. Уже Филдинг предварил появление найденыша обстоятельным рассказом о предшествующих событиях, о том, как был обнаружен Том Джонс, и этот рассказ занял не один десяток страниц. Стерн превращает обстоятельность Филдинга и других романистов-«биографов» в дошность и доводит почти до абсурда. Он начинает рассказывать биографию главного героя с самого начала — и около трети книги посвящает обстоятельствам его зачатия и рождения. К середине третьего тома Тристрам Шенди наконец появляется на свет — однако и в дальнейшем повествование движется столь же обстоятельно и неспешно, поэтому к концу романа герой достигает всего лишь пятилетнего возраста, и его родня обсуждает вопрос о том, не пора ли ему сменить детское платьице на штанишки. При этом в большинстве эпизодов Тристрам-ребенок вообще не участвует и не произносит в романе ни единого слова. Зато предельно подробно описывается жизнь взрослых обитателей Шенди-холла, их причудливые характеры и странные занятия.

Сама фамилия Шенди на йоркширском диалекте означает «человек со странностью», «человек с придурью», и все члены семейства — каждый на свой лад — эту семантику оправдывают. У каждого из них есть своя странность, своя причуда, свой *«конек»*, как называет это сам Стерн. Дядя Тристрама, отставной капитан Тоби Шенди, и его бывший денщик (а ныне слуга), капрал Трим, повторяют в миниатюре события своей боевой молодости, увлеченно играя в солдатики на лужайке возле дома; по всем правилам воен-

ного искусства эти большие дети возводят крепости и разводные мосты, роют окопы, чертят планы прошлых и будущих сражений, и эта игра становится для них своего рода «второй реальностью», более реальной, чем первая.

На первый взгляд от наивного, добродушного, простоватого дяди Тоби заметно отличается его брат — отец Тристрама Уолтер Шенди, сухой педант-рационалист, теоретик, образец рассудочного и строго научного восприятия мира. Но на самом деле чувствительный дядя Тоби и рассудительный Уолтер стоят друг друга; Уолтер Шенди не был бы героем стерновской книги, если бы у него не было своего «конька». Этот «конек» — «ученость», философия, которой он всецело предан и которая ведет его от одного комического недоразумения к другому. В «умных» книгах он вычитывает, что форма и размеры человеческого носа серьезно влияют на характер и судьбу его владельца. Маленькому Тристраму в этом смысле не повезло — в момент его рождения акушер неудачно применил щипцы, и от тристрамова носа осталась бесформенная лепешка. Безутешный отец, оставив в покое носологию, хочет дать младенцу хотя бы достойное имя — и в скором времени, сверившись с умными книгами и гороскопами, решает назвать сына Трисмегиستم. Но, не успев вовремя надеть штаны, он не поспевает на крестины самолично, а тем временем служанка, которая принесла ребенка в церковь, по ошибке называет священнику самое ненавистное для Уолтера Шенди имя — Тристрам. Безутешный отец безносого Тристрама отныне возлагает все надежды на разумное воспитание — и составляет для этого специальное учебное руководство под названием «Тристрапедия» (двойная пародия и на «Энциклопедию» Дидро, и на «Мысли о воспитании» Джона Локка). Но ребенок растет и меняется быстрее, чем пишется руководство по его воспитанию, и отец-педагог вынужден все время корректировать первоначальный план, вводить в «Тристрапедию» все новые и новые темы, разделы и упражнения. Не удивительно, что к концу романа, когда Тристраму уже пять лет, «Тристрапедия» все еще далека от завершения, и когда она будет окончена, неизвестно.

Таким же эксцентричным чудачком, истинным Шенди, изображен и Тристрам — но не ребенок, а взрослый человек, выросший и ставший писателем. При этом повествовательная конструкция книги усложняется тем, что мы читаем не биографию Тристрама, а *автобиографию*, — Стерн выдает свой роман за сочинение Тристрама Шенди, за его книгу воспоминаний о собственном детстве (и слово «мнения» в названии относится именно к этому, взрослому, умудренному жизнью сорокалетнему человеку). «*Конек*» Тристрама — это *сочинительство*, это сам процесс сочинения романа. И Стерн старается привлечь читательское внимание именно к этому *процессу* — процессу *творчества*, более того, процессу *вспоминания* героем-рассказчиком событий собственного детства. Перед нами

еще один — после «Тома Джонса» — «роман о том, как пишется роман», причем Стерн искусно создает иллюзию того, что роман этот пишется «здесь и сейчас», *на наших глазах*; он всячески подчеркивает, что это *не готовое произведение, а черновик, не результат, а именно процесс* творчества. Имитируя этот процесс, он использует целую серию новаторских приемов, которые разрушают привычные механизмы читательского восприятия текста: неправильную нумерацию глав, пропущенные (белые) страницы, намеренные опечатки, двуязычные тексты, замысловатые рисунки и т.д. В середине третьего тома следует предисловие к роману — поскольку Тристрам Шенди лишь в этот момент вспоминает, что в романе должно быть предисловие. То, что составляло у Филдинга первые главы каждой из 18 частей «Тома Джонса», у Стерна присутствует во *всех* главах книги и становится чуть ли не основным содержанием произведения. При этом на протяжении всего романа Тристрам-рассказчик постоянно жалуется на трудности, которых он не предвидел, когда брался за перо, жалуется на то, что не в силах справиться с материалом, поставляемым собственной памятью. Чем усерднее он старается разобраться в своих воспоминаниях, тем безнадежнее запутывается в обилии фактов, подробностей, ассоциаций — и потому все время дает обещания вернуться к однажды начатому (обещания, которые почти никогда не выполняет). Чем последовательнее он ведет рассказ, тем больше в книге отступлений: он начинает говорить об одном, перескакивает на другое, потом на третье — и в итоге братья Шенди на протяжении нескольких глав и нескольких десятков страниц не могут спуститься со второго этажа Шенди-холла на первый (просто потому, что Тристрам-рассказчик о них забыл) и, словно в стоп-кадре, застывают, занеся ногу над ступенькой лестницы.

Благое намерение — рассказывать *все, что он помнит*, — заводит Тристрама в ад многословия. Однако столь же подробно он рассказывает *и о том, чего он не помнит, не может помнить по определению* (вроде обстоятельств собственного зачатия). Он все время претендует на роль *всезнающего автора* — а в итоге оказывается *ненадежным, недостоверным рассказчиком*, который в конце концов терпит литературный крах. Дойдя в девятом томе до шестого года своей жизни, он откладывает перо, ибо та мера подробности, которую он изначально задал, делает роман *потенциально бесконечным*, превращает его в «сказку про белого бычка» (неслучайно упомянутую на последней написанной Тристрамом странице). Если Филдинг создал «роман о том, как пишется роман», то Стерн создает роман о том, как *роман написать не удастся*, он создает книгу *о профессиональном фиаско сочинителя*.

С одной стороны, беспомощность Тристрама-рассказчика, безусловно, вызывает у подлинного автора иронию. Но вместе с тем та путаница, в которую Тристрам превратил роман, имеет вполне серьезный смысл. Рождается книга, сотканная из бесчисленных

отступлений и ассоциаций рассказчика, написанная по принципу *«нет такого отступления, от которого нельзя было бы отступить»*, — но ведь именно так — *ассоциативно* — работает и человеческое сознание. Стерн создает *принципиально новую романную структуру*, которая как бы следует прихотливому ходу человеческой мысли, которая воспроизводит ассоциативность человеческого мышления. Это огромный шаг вперед в развитии европейского *психологического* романа, это прием, который много позднее породит модернистский метод «потока сознания» в прозе Джойса, Пруста и других писателей XX в. На более близкой дистанции учениками Стерна являются Дидро («Жак-фаталист») и Гофман («Житейские воззрения кота Мурра»), которые создают в своих книгах причудливую, перепутанную композицию и выстраивают сложные и вариативные отношения с читателем. Идя по филдинговскому пути, Стерн создает книгу, которая, в отличие от «Тома Джонса», становится бомбой, заложенной в фундамент просветительского воспитательно-биографического романа.

Среди героев-чудаков этой книги есть ряд колоритных второстепенных персонажей, и один из них станет главным героем второго романа Стерна. Это — пастор Йорик, похороненный и оплаканный автором в «Тристраме Шенди» и воскрешенный в *«Сентиментальном путешествии по Франции и Италии»* (1768). Название книги для литературы того времени несколько необычно: «путешествий» тогда писали немало, но эпитет «сентиментальное» и тот смысл, который здесь в него вложен, — безусловная новация Стерна. До Стерна прилагательное «sentimental» употреблялось в двух основных значениях: «разумный»/«здравомыслящий» и «высоко нравственный». Книга Стерна закрепляет за этим словом новое значение, которое теперь является основным: «чувствительный», «способный к возвышенным и утонченным переживаниям». Стерн дает этому эпитету не только новую семантику, но и новую жизнь, превращает его в одно из самых модных слов своего времени. Сентиментализм как литературное направление тоже получил свое название благодаря книге Стерна.

Между двумя книгами Стерна немало общего. Помимо пастора Йорика в «Путешествии» упоминаются и другие персонажи «Тристрама Шенди». И там и тут повествование ведется от первого лица, в мемуарной форме, обе книги с традиционной точки зрения *бессюжетны*, в обеих налицо композиционная открытость: последний том «Тристрама» обрывается посреди начатого героями разговора, «Сентиментальное путешествие» начинается с середины диалога между Йориком и неизвестным лицом и заканчивается, обрываясь на полуфразе. В последнем случае дело не в скоропостижной смерти автора: Стерн действительно не успел дописать «итальянскую» часть «Путешествия», а «французскую» отдал в печать в том виде, в каком мы читаем ее сегодня. Следовательно, фрагментарность,

неоконченность обеих книг была намеренной, входила в авторский замысел. Наконец, в «Сентиментальном путешествии» остаются прежними стерновские представления о человеке, его понимание человеческой природы.

Но есть и отличия, которые объясняются переменой темы и жанра. «Тристам Шенди» — это роман, причем особый — о том, как писатель создает свое произведение; в нем выдвинуты на первый план литературно-теоретические вопросы. «Сентиментальное путешествие» — это своеобразный *сплав романа и путевых заметок*, где передний план занимает личность пастора Йорика, его переживания и эмоциональные реакции на то, что он видит вокруг. Там анализировались мельчайшие *нюансы* литературного письма, здесь — мельчайшие *нюансы* человеческого чувства. Йорик волнует вопрос о том, как и зачем путешествовать, а не о том, как описывать путешествие. Он отправляется в поездку по Европе, чтобы *исследовать человеческую природу (в том числе свою собственную)*, он проводит своего рода *эксперимент* над ней, нравственно-философский и психологический.

Образ Йорика двойствен: это и *типичный сентиментальный герой*, и одновременно — *его отрицание*. С одной стороны, он человек чрезвычайно эмоциональный и впечатлительный, весьма наблюдательный и предельно подробно описывающий малейшие движения своей души. Путешествие у Стерна потому и «сентиментально», что оно проходит по миру человеческих чувств, и *медлительность*, даже статичность «*внешнего сюжета*, неторопливость географических перемещений героя (несколько глав подряд называются «Монах Кале» или «Двери сарая. Кале») лишь подчеркивают, что главное — *эмоциональная* сторона происходящего. Подобно сентиментальным героям, Йорик проповедует доверие к чувству, к произвольному импульсу, к непосредственному душевному порыву. Но с другой стороны, Стерн усложняет образ, показывая, что за великодушными порывами Йорика нередко скрывается сознательный или подсознательный эгоистический расчет, что его высокие благородные принципы опровергаются его же собственными поступками. Йорик отказывает в подаянии встреченному им монаху, и лишь боязнь уронить себя во мнении приглянувшейся ему дамы-попутчицы заставляет его раскошелиться, да и то герой оправдывает перемену своего первоначального решения тем, что это был, дескать, обмен подарками, а не милостыня. Сердце Йорика тоскливо сжимается при виде скворца, запертого в клетке и повторяющего заученные слова «не могу выйти, не могу выйти». Воображение его рисует картину мрачной темницы, где «железо вонзается в душу» несчастного узника, он гневно обличает рабство, прославляет Свободу и в итоге заливается слезами. Но Стерн как бы невзначай добавляет, что Йорик приехал во Францию без паспорта (во время Семилетней войны) и сам весьма опасается тюрьмы, чем, возможно, и вызваны

его гневные филиппики и свободолюбивые порывы. Стерн, собственно, не утверждает, что это именно так, но он делает ситуацию двусмысленной, бросает в душу читателя зерно сомнения насчет бескорыстия Йорика, сочувствующего несчастной птице. И точно: подольстившись к знатному вельможе и получив необходимые документы, Йорик тут же забывает про скворца, про тиранию, про свободу и завязывает мимолетную интрижку с горничной — легко превращается из сентиментального героя в героя рококо.

У Йорика тоже есть свой «конек» — погоня за сентиментальными переживаниями, в ходе которой он иногда теряет чувство меры (в одной из сцен он сочувствует даже старому дезоближану — коляске, мокнувшей под дождем на каретном дворе). Перед нами герой, *наслаждающийся собственной чувствительностью*, любующийся ею — и при этом *далеко не всегда искренний* в своих чувствах. На примере Йорика Стерн показывает, сколь много *разных* чувств — как хороших, так и дурных — скрыто в человеческой душе, как тесно переплетены в ней благородство и низость, великодушие и эгоизм, отвага и трусость.

И «Тристрам Шенди» (знаменитая проповедь Йорика о совести, которую читает капрал Трим), и «Сентиментальное путешествие» ясно показывают, что в исконную и безусловную доброту человеческой природы Стерн не особенно верит. Такое понимание природы человека *ставит под вопрос сентиментализм Стерна*. Сентименталисты убеждены в нравственности и разумности человеческой природы, но самое главное — в ее *универсальном единстве*, на этом и основана сентименталистская «чувствительность». Стерн же акцентирует *отличия* людей друг от друга, показывая, как плохо люди друг друга понимают («Тристрам Шенди», где каждый скачет на своем «коньке» и говорит исключительно о своем, совершенно не слушая другого) и как плохо они знают даже самих себя («Сентиментальное путешествие» и его главный герой). Сентименталисты призывают доверять чувству, видя в нем средство усовершенствовать человека и гармонизировать окружающий мир. У Стерна нет столь безоглядного доверия к чувству, как нет и «жизнестроительного» пафоса сентименталистов. Он не призывает «переделывать» мир и человека — он предпочитает *наблюдать* за ними, особенно за их крайностями и причудами, за их естественно-скандальными проявлениями. Он признает *противоречивую двойственность* человеческой природы как *неизбежность*, хорошо сознавая, что и сам является частью этого несовершенного мира, сам подвержен его слабостям и недостаткам. Просветительский оптимизм уступает место философскому *скептицизму*, столкновению противоположностей, из которого рождается подчас довольно злой стернианский юмор. Все это — типичные черты литературы *рококо*, и в романах Стерна мы имеем дело не столько с сентиментализмом, сколько с рококо, которое «играет» в сентиментализм, подвергает сентимен-

тализм *ироническому переосмыслению*. Парадоксальным образом Стерн, которому сентиментализм в известной мере обязан своим именем, *сентименталистом не является* — он смотрит на это явление *со стороны, с точки зрения иной*, нежели сентиментализм, *художественной культуры*. Причисление его к сентиментализму — отголосок прижизненной легенды о «чувствительном Стерне», отождествлявшей писателя с его героем (пастор Стерн, как и пастор Йорик, страдает чахоткой и совершает для поправки здоровья путешествие по тому же маршруту, что и герой книги). На деле же Стерн, как правило, держит дистанцию между собой и своим персонажем (что редко бывает в сентиментальной литературе) и подвергает сентиментальное отношение к жизни трезвому философско-психологическому анализу.