

**СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР**

УДК 82(091):(07)

**ХРОНОТОП В РОМАНЕ Л. СТЕРНА «ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ
ТРИСТРАМА ШЕНДИ, ДЖЕНТЛЬМЕНА»***Е.З. Алеева***Аннотация**

В статье анализируется роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» с точки зрения особенностей хронотопа. Исследовательский акцент сосредоточен на художественных поисках исходя из жанровой специфики произведения заключительного этапа развития английского романа XVIII века. Показано, что Стерн, создав роман-диалог, роман-беседу, с одной стороны, продолжает традиции европейской эпикки, с другой – впервые обыгрывает игру хронотопов в качестве самостоятельной темы.

Ключевые слова: Лоренс Стерн, жанр романа, хронотоп, сюжет, диалог.

Проблема пространственно-временной организации художественного текста является одной из самых продуктивных, поскольку непосредственно связана с философией эпохи, породившей то или иное эстетическое явление. Художественный мир любого произведения литературы обусловлен особенностями именно этих категорий, которые отражают наиболее характерные представления автора о мире и человеческой природе, а также о его эстетических предпочтениях. В этой связи особый интерес представляет английский роман XVIII столетия – века рождения романа в его современном понимании.

Вся история английской литературы этого периода представляет собой полемику, развернувшуюся между писателями различных философских и религиозных взглядов. Кроме того, предметом острой дискуссии, в том числе и на страницах художественных произведений, стали эстетические принципы, отражавшие позиции их авторов в области искусства вообще и литературы в частности. Особый интерес в этом смысле представляет жанр романа, поскольку «самое живое и новое в литературе XVIII века – конечно, роман» [1, с. 105]. И хотя в других жаровых структурах тоже можно проследить поиск новых путей развития, всё же наиболее значительные результаты в области художественных исканий были достигнуты именно в романе. Все английские писатели XVIII века, начиная с Даниэля Дефо и заканчивая Лоренсом Стерном, внесли свою лепту в формирование этого «нового» жанра, обогащая его различными, зачастую экспериментаторскими приёмами, и создали, таким образом, богатейшую традицию

для его расцвета в последующие периоды, особенно в эпохи классики и модернизма.

Проследить развитие английского романа XVIII века можно на различных уровнях поэтики, таких как сюжетно-композиционные особенности, образная система (включая тип героя), функция автора и тип повествования. Любой из перечисленных аспектов анализа даст определённый результат. Однако, с нашей точки зрения, любой компонент структуры произведения должен рассматриваться с учётом его пространственно-временного контекста (как минимум этот контекст должен подразумеваться). Поэтому анализ хронотопа в одном из самых уникальных романов английской литературы XVIII века представляется задачей не просто увлекательной, но и ведущей к решению актуальных проблем современного литературоведения, связанных с теорией жанра романа, тем более что одной из особенностей произведений Стерна является допустимая неоднозначность их интерпретации. Это отмечает современная критика, обнаруживая в текстах писателя элементы модернизма, постмодернизма, экзистенциализма и импрессионизма [2, с. 5].

Роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» относится к последней трети XVIII столетия, то есть к периоду, завершающему целую литературную эпоху. Стало быть, мы вправе предположить, что это произведение можно рассматривать как определённый итог развития философской и эстетической мысли в английской литературе. Уже само название этого произведения указывает на его сложную пространственно-временную организацию. «Жизнь» как философское и бытийное понятие разворачивается именно в этих категориях, имеющих достаточно конкретные характеристики, такие как место и время. А вот что касается «мнений», то это понятие умозрительное. И хотя «носитель мнений» как конкретный персонаж художественного произведения вписан в контекст его хронотопа, содержание «мнений» может выходить за его пределы.

Уникальность этого романа заключается в том, что его автор переосмысливает практически все художественные достижения, выработанные английскими прозаиками к этому времени. И начинается это «переосмысление» с эксперимента в области формы. Во всех предшествующих роману Стерна «историях жизни» исходной ситуацией, как правило, является рождение героя. Тристрам Шенди, сославшись на авторитет Горация, начинает своё повествование *ab ovo*¹, причём это фигуральное выражение автор романа воплощает буквально. И далее, принеся свои извинения античному классику, рассказчик категорично заявляет, что *не намерен стеснять себя никакими правилами, будь то даже правила Горация* (С., с. 11). Таким образом, игра со временем заявлена с первых же страниц произведения.

От Античности, представленной именами великих авторов (Гораций, Дидий, Лукиан), через Сервантеса, Рабле² и Шекспира³ Стерн переходит к современной художественной практике. В частности, его внимание привлекает такая

¹ Лат. 'с яйца'.

² *Клянись прахом моего дорого Рабле и ещё более дорогого Сервантеса! – разговор моего отца и дяди Тоби о времени и вечности – был такой, что только пальчики облизать!* (С., с. 220).

особенность английского романа, как стремление к мнимой документальности. Впервые этот приём был использован Д. Дефо в его знаменитом «Робинзоне Крузо». Иллюзия фактографичности и достоверности описываемых событий поддерживалась за счёт бесконечных дат, числительных и детальной характеристики отдельных промежутков времени.

Стерн очень азартно подхватывает эту традицию. Так, он со скрупулёзной точностью сообщает дату зачатия своего героя, что связано с пунктуальностью его отца в исполнении «семейных дел», постоянно контролирует и анализирует время написания своих воспоминаний⁴, делает предположения о реальном ходе времени⁵. При этом эффект, возникающий при использовании этого приёма Стерном, носит комический, если не пародийный характер. Достоверность реальной жизненной ситуации, вписанной в совершенно конкретный временной контекст, являющаяся художественной целью Дефо, у Стерна превращается в средство для достижения иной цели – показать работу мысли, толчком для развития которой может стать какое угодно незначительное событие, явление или предмет.

Прихотливое движение и развитие мысли является основным объектом авторского исследования в этом романе, что вполне соответствует философским и эстетическим предпочтениям эпохи Просвещения, то есть в этом смысле Стерн вполне вписывается в историко-литературный контекст данного периода. Однако наибольший интерес вызывает не столько то, *что* исследует автор, сколько то, *как* он это делает. И в этой связи особого внимания заслуживает анализ пространства, в котором одновременно происходит не только собственно романное действие (поступки, высказывания и передвижения героев повествования), но и механизм работы сознания самого рассказчика, Тристрама Шенди.

Достаточно неожиданной является характеристика места, где «появился на свет... Тристрам Шенди, джентльмен»: *На нашей шелудивой и злосчастной земле. – Я бы предпочёл родиться на Луне или на какой-нибудь из планет... ведь ни на какой из них (не поручусь, впрочем, за Венеру) мне заведомо не пришлось бы хуже, чем на нашей грязной, дрянной планете, – которую я, по совести, считаю, чтобы не сказать хуже, сделанной из оскрѐбков и обрезков всех прочих* (С., с. 13). Далее вселенский масштаб сокращается до размеров *родового поместья в графстве****, представляющего собой *маленький кружок около четырёх английских миль в диаметре* (С., с. 16), и в конце концов фактически фиксируется в *местечке у камина в гостиной Шенди*, вокруг которой разворачиваются «комиксы» в виде баталий дяди Тоби и капрала Трима, конфузлов Обадии и доктора Слопа, таинств рождения жизни, тонкостей родовспоможения и прочих бесконечных нелепостей и абсурдов, которыми полна повседневная человеческая

³ Ср.: *Мне часто приходило в голову, что речь здесь не может идти ни о чём ином, как о должности главного королевского шута, – и что Йорик из Гамлета, трагедии нашего Шекспира... основаны на достоверных документальных данных, – несомненно является этим самым Йориком* (С., с. 30–31).

⁴ Ср.: *Довожу до вашего сведения, что я занят всем этим уже шесть недель и выбиваюсь из сил, – а всё ещё не родился* (С., с. 44); *В текущем месяце я стал на целый год старше, чем был в это же время двенадцать месяцев тому назад; а так как вы видите, я добрался уже почти до середины моего четвёртого тома – и всё ещё не могу выбраться из первого дня своей жизни – то отсюда очевидно, что сейчас мне предстоит описать на триста шестьдесят четыре дня жизни больше, чем в то время, когда я впервые взял перо в руки* (С., с. 332) и др.

⁵ Ср.: *Прошло часа полтора неторопливого чтения с тех пор, как дядя Тоби позвонил, и Обадия получил приказание седлать лошадь* (С., с. 120).

жизнь. Таким образом, если исходить из традиционных религиозных представлений о том, что человеческая жизнь есть череда испытаний, ниспосланных Господом нашим, то наилучшего места для них было бы трудно придумать.

Внешне событийный уровень этого произведения соотносится с романом Т. Смоллета «Приключения Перигрина Пикля», который также полон сумятицы, претензий суетного тщеславия и «героических» нелепостей. Смоллет создал барочно-хаотичный мир, в котором мозаичные картины сменяют друг друга со стремительной быстротой. Основой этого «броуновского» движения становится игра, воплощённая в таком художественном приёме, как театрализация. Но самым показательным в произведении Смоллета становится отсутствие цельного, единого художественного мира, который определялся бы понятием *хронотоп*.

Стерн, в отличие от своего соотечественника, сознательно размышляет о таких категориях, как длительность, идея времени и пространства⁶. С уморительной серьёзностью устами Вальтера Шенди утверждается соотнесённость *идей в нашей душе с непрерывностью существования нас самих или длительностью чего-нибудь другого, сосуществующего с нашим мышлением* (С., с. 219). Другими словами, прямо ссылаясь в тексте на Локка, Стерн, по сути дела, размышляет о хронотопе, суть и определение которого будут сформулированы только в XX веке⁷.

Казалось бы, события в романе Стерна разворачиваются в обыденном для английского сознания месте, с обычной для английского сознания того времени фиксацией дат, деталей быта и длительности времени. Однако с точки зрения сюжета этот роман даже сегодня не поддаётся сколько-нибудь вразумительному определению. В этой связи представляется оправданным обратиться к другому феномену английского романа XVIII века – комическим эпопеям Филдинга («История Тома Джонса, найдёныша», «История приключений Джозефа Эндрюса...» и др.). История неудачного зачатия героя Лоренса Стерна, а затем его столь же неудачного появления на свет, сопровождавшегося бесконечными драматично-комическими случайностями и столь же обескураживающе нелепыми событиями последующих пяти лет жизни героя, казалось бы, вписывается в традицию Филдинга. Но с первых же страниц текста становится очевидным, что эта «легкомысленная», добрая и просто смешная история растворяется в чём-то гораздо более интересном и, что наиболее важно, непредсказуемом.

Так, «героический эпос» Филдинга разворачивается на вполне определённых дорогах Англии, ведущих к населённым пунктам, харчевням и гостиницам. «Эпические герои», будь то Джозеф Эндрюс или Том Джонс, в чётко обозначенных временных промежутках упрямо движутся к своей цели, которая оправдана и сутью человеческой природы, и общественно-религиозной моралью. В романе же Стерна подобная определённость заведомо размыта. В XXVIII главе VII тома

⁶ Ср.: ...*При помощи метафизического рассуждения на тему о длительности и её простых модусах, чтобы показать дяде Тоби, в силу какого механизма и каких выкладок в мозгу вышло так, что быстрая смена их мыслей после появления в комнате доктора Слопа и постоянные переходы разговора с одного предмета на другой растянули такой промежуток времени до таких непостижимых размеров* (С., с. 217); *Идеи времени и пространства – или как мы доходим до этих идей – или из какого материала они образованы* (С., с. 218); ...*При наших вычислениях времени мы так привыкли к минутам, часам, неделям и месяцам – а при счёте часов (провалиться бы всем часам в нашем королевстве) вымерять для себя и наших домашних различные их части – что впредь смена наших идей вряд ли будет иметь для нас какое-нибудь значение или приносить нам какую-нибудь пользу* (С., с. 219) и др.

⁷ В данном случае имеются в виду работы М.М. Бахтина.

автор иронично формулирует возможности художественного произведения: *Я поставил себя в такое положение, в каком никогда ещё не находился ни один путешественник до меня: ведь в настоящую минуту я перехожу с отцом и дядей Тоби рыночную площадь в Оксере, возвращаясь из аббатства в гостиницу пообедать, – и в ту же самую минуту вхожу в Лион с каретой, разбившейся на тысячу кусков, – а кроме того, в это же время я сижу в красивом павильоне, выстроенном Принджелло на берегах Гаронны, предоставленном мне мосье Слиньяком, воспевая все эти происшествия* (С., с. 581). Эпопея в смысле «героических» походов героев Филдинга в романе Стерна превращается в «эпическую» деятельность воображения в смысле масштабности объектов и личностей⁸, а также «значительности» поднимаемых проблем⁹. Это, в свою очередь, влечёт за собой непредсказуемое изменение пространства и времени.

Обращает на себя внимание и тот факт, что, как бы ни развился автор, он всё-таки не заигрывается настолько, чтобы забыть о главном: об оригинальности создаваемого им произведения, в успехе которого он не сомневается. Стерн выражает уверенность в этом на первой же странице своего романа¹⁰. Далее эта уверенность подтверждается анализом собственного произведения в соотнесённости с другими видами искусства¹¹: в этой связи можно говорить о живописи, музыке и театре. Стерн со свойственной ему иронией размышляет о способах и возможностях изображения человеческого характера. И мы вправе предположить, что, включаясь в основную полемику эпохи, касающуюся человеческой природы, Стерн пытается решить проблемы непривычными средствами художественной образности. Автор и его герои не желают упустить из виду даже малейшую деталь, именно поэтому в своём произведении Стерн прибегает к различным видам искусства.

Особое место в этом ряду занимают искусства, связанные с чувственно-осознаваемым восприятием мира¹². Иногда это музыка¹³, но чаще всего – живопись¹⁴

⁸ В романе постоянно обыгрываются такие имена, как Дидий, Вергилий, Гораций, Сервантес, Рабле, Шекспир, а также их произведения и герои.

⁹ Герои романа обсуждают такие проблемы, как местонахождение души, соотношение души и тела, зависимость судьбы от формы носа или имени, проблемы рождения и смерти, нравственности и религии и многое другое.

¹⁰ Ср.: *Покорно прошу Вас, сэр, оказать этой книге честь, взяв её (не под защиту свою, она сама за себя постоит, но) с собой в деревню* (С., с. 5).

¹¹ Ср.: *Замысел его, как видите, Ваше Сиятельство, превосходный, – краски прозрачные, – рисунок недурной, – или, если говорить более учёным языком – и оценивать моё произведение по принятой у живописцев 20-балльной системе, – то я думаю, милорд, что за контуры мне можно будет поставить 12, – за композицию 9, – за краски 6, – а за замысел ...19. Помимо всего прочего произведение моё отличается соответствием частей, и тёмные штрихи конька ... чрезвычайно усиливают светлые тона... – кроме того, на tout ensemble [на всём в целом] лежит печать оригинальности* (С., с. 21); *Раз я поставил себе целью быть совершенно беспристрастным в отношении каждой твари, выведенной на сцену этого драматического произведения* (С., с. 23); *Читатель этого рапсодического произведения* (С., с. 42); *Моя мать называла потом эти две станции поистине трагикомическими* (С., с. 51) и др.

¹² Ср.: *Как лёгкий нажим резца, кисти, пера, смычка et caetera даёт ту истинную полноту выражения, что служит источником истинного удовольствия!* (С., с. 117).

¹³ Ср.: *Иные, например, рисуют свои характеры при помощи духовых инструментов. – Вергилий пользуется этим способом в истории Дидоны и Энея... Мне не безызвестно, что итальянцы притязают на математическую точность в обрисовках одного часто встречающегося среди них характера при помощи forte или piano некоего употребительного духового инструмента, который они считают непогрешимым* (С., с. 89) и др.

¹⁴ Ср.: *Мне остаётся положить ещё один мазок для завершения портрета капрала Трима, – единственное тёмное пятно на всей картине* (С., с. 110); *Вся его поза была бы спокойной – естественной – непринуждённой: сам Рейнолдс, который так сильно и приятно пишет, мог бы его написать в таком виде* (С., с. 186) и др.

и связанные с ней графика, гравюра и фотография. Наиболее часто писатель прибегает к средствам живописи. И это не случайно, ведь Стерн справедливо считается предтечей импрессионизма в английской литературе. Текст произведения представляет собой бесконечный поток ассоциативных связей, фиксирующих весь процесс восприятия мира. И всё это вместе отражает «импрессионистскую идею текучести жизни» [3, с. 35].

Магия звука создаёт условия для определённого настроения, оправдывающего смеховую атмосферу этого романа, которая вступает порой в комическое противоречие с настроением персонажей, действующих в конкретном художественном пространстве Шенди Холла. Остальные виды искусства связаны с визуальной фиксацией всех телодвижений и перемещений героев, определяющих формальное развитие сюжета с точки зрения происходящих событий. Данный художественный приём усиливает эффект непредсказуемой сложности как самого человека, так и его мировосприятия, чему способствует и то значительное место в художественном пространстве романа, которое занимает наука¹⁵ (чаще всего это медицина и философия¹⁶). Эта сфера человеческой деятельности противопоставлена искусству как рациональное иррациональному, но, будучи вовлеченной в общую атмосферу комического абсурда, она утрачивает свою первоначальную функцию.

Особенно наглядно размытость границ между сенсорным и рациональным восприятием мира ощущается в размышлениях мистера Вальтера Шенди относительно местонахождения человеческой души¹⁷. И здесь вполне уместно провести ещё одну параллель в полемике Стерна с современным ему английским романом. В данном случае речь идёт о сентименталистском подходе в решении вопроса о человеческой природе. История жизни, воплощённая исключительно в душевных переживаниях героя, была, как известно, впервые в английской литературе создана Ричардсоном и оформлена как эпистолярный роман («Памела, или Вознаграждённая добродетель», «Кларисса, или История молодой леди»). Несколько позже Оливер Голдсмит поведаёт читателю другую историю о величии человеческой души, вместилищем которой станут «недра» пастора Примроза («Векфильдский священник»).

И в том, и в другом случае переживания героев связаны с конкретными событиями, формирующими сюжет, который, в свою очередь, развивается в определённых пространственно-временных координатах. Характерным для этих романов также является то, что повествование от лица рассказчика буквально совпадает со временем описываемых событий. Другими словами, основное содержание сентименталистского романа – напряжённая и очень неоднозначная природа человеческих чувств, порой становящаяся причиной поистине драматических

¹⁵ Ср.: *Вы же ясно видите, что я пишу как человек учёный, что даже мои сравнения, мои намёки, мои пояснения, мои метафоры все учёные* (С., с. 99) и др.

¹⁶ Ср.: *Скажите, пожалуйста, сэр, среди прочитанных Вами за Вашу жизнь книг попался ли Вам когда-нибудь «Опыт о человеческом разуме» Локка?.. Книга эта, сэр, посвящена истории (и за одно это её можно порекомендовать каждому) того, что происходит в человеческом уме; и если Вы скажете о названной книге только это... Вы будете в метафизических кругах далеко не последним человеком* (С., с. 100) и др.

¹⁷ Ср.: *Ум каждого из нас должен брать начало в собственной душе, – а не заимствоваться у других* (С., с. 174); *Он убедился, что местом этим [местоположением души] не может быть верхушка шишковидной железы в мозгу, как думал Декарт* (С., с. 174).

ситуаций, в которых оказывается литературный персонаж. Поэтому основным пафосом сентименталистов является «воспитание чувств», «культура чувств», «правильность чувств», что в конце концов достигается посредством разумного руководства.

Стерн переосмысливает и это соотношение. Не случайно источником основного конфликта в метафизическом смысле становится неразлучная пара: братья Шенди – Вальтер и Тоби. Они противопоставлены друг другу по характеру жизненных принципов¹⁸. Вальтер Шенди – философ-рационалист, подходящий к любой жизненной проблеме с позиции логики и риторики¹⁹, а дядя Тоби – косноязычный непрактичный добряк, который в любом споре прибегал к единственному аргументу: насвистывал незатейливый мотив «Лиллибулливо», отрешённо попыхивая при этом неизменной трубкой. Однако неслучайно в сбивчивом повествовании романа неоднократно возникают знаменитые персонажи Сервантеса. И хотя Стерн чаще всего обыгрывает образ Росинанта²⁰ применительно к «коньку» своего героя, вполне очевидна и более значимая параллель. Знаменитые герои Сервантеса являются двумя сторонами одной медали. Братья Шенди Стерна также составляют единство противоположностей, что лишней раз подтверждается введением в текст понятия *шендианцы*, которых можно найти в одном ряду *среди греков... римлян... христиан* (С., с. 187).

Заручившись авторитетом великого испанца, Стерн утверждает собственную концепцию личности, основу которой составляют современные ему философские и религиозные взгляды, чаще всего переосмысленные в пародийном ключе. Главным в человеческой природе у Стерна становится не доминанта чувственного или рационального начала, а их синкретизм. Это сложное единство является источником творческого воображения, которое, отталкиваясь от какой-то реальности, создаёт собственный мир. С этим связаны художественные поиски и открытия Стерна. Он убеждён, что хорошая книга может быть создана только в результате совместной работы воображения автора и читателя²¹. Другими словами, творчество и жизнь – это два параллельных явления, протекающих одновременно²².

Игра как основной принцип искусства и литературы в частности, определяет и развитие английского романа XVIII века. Но если в творчестве всех предшествующих Стерну писателей она носила преимущественно скрытый характер²³,

¹⁸ Ср.: В конце последней главы отец и дядя Тоби продолжали стоять, как Брут и Кассий в заключительной части той сцены, где они сводят между собою счёты (С., с. 134).

¹⁹ Ср.: Вот дурацкое положение! – сказал он себе, кусая губы, когда затворял дверь, – владеть искусством тончайших рассуждений – и иметь при этом жену, которой невозможно вбить в голову простейшего силлогизма, хотя бы от этого зависело спасение души твоей (С., с. 173); Отец мой, как я вам сказал, был в полном смысле слова философ, – теоретик, – систематик (С., с. 81) и др.

²⁰ Так, на одной странице этот литературный образ упоминается 4 раза, причём имя собственное выделено курсивом (С., с. 22–23).

²¹ Ср.: Лучший способ оказать уважение уму читателя – поделиться с ним по-дружески своими мыслями, предоставив некоторую работу и его воображению. <...> Что касается меня, то я постоянно делаю ему эту любезность, прилагая все усилия к тому, чтобы держать его воображение в таком же деятельном состоянии, как и моё собственное. <...> Теперь его очередь... пусть же теперь воображение читателя работает некоторое время без посторонней помощи (С., с. 126).

²² Ср.: Чем больше я пишу, тем больше мне предстоит писать. <...> И если только мои Мнения меня не погубят, то думаю, что буду вести весьма приятную жизнь за счёт моей Жизни; иными словами, буду наслаждаться двумя приятными жизнями одновременно (С., с. 333).

²³ Исключение, пожалуй, с известными оговорками составляет только «Путешествие Гулливера» Свифта.

то в «Жизни и мнениях...» она выступает в качестве структурообразующего элемента. Очевидно, пародируя эпистолярный роман, Стерн создаёт роман-беседу, роман-диалог. Характерно, что этот диалог носит тотальный характер, начиная с бесед двух братьев с намёком на сократовскую манеру и заканчивая сквозным диалогом автора с каким-то виртуальным оппонентом, который постоянно меняет свои количественные и качественные характеристики, о чём свидетельствует форма обращения автора к своему собеседнику²⁴. Этот художественный приём приводит к тому, что читатель постоянно балансирует на грани двух реальностей, имеющих свои пространственно-временные координаты. То он умирает со смеху, будучи вовлечённым в перипетии рождения Тристрама Шенди и баталии, которые разыгрываются на лужайках Шенди Холла, то вдруг оказывается соучастником сложных мыслительных «зигзагов» зрелого Тристрама Шенди, пытающегося растолковать очередному собеседнику сложности писательского труда²⁵.

Подводя итог, необходимо отметить, что Стерн впервые в английской литературе в качестве основной темы художественного произведения рассматривает хронотоп. Термина и определения ещё пока нет. Однако английский писатель, предвосхищая открытия великого русского теоретика, обосновывает художественную взаимосвязь времени и пространства, а также право автора распоряжаться соотношением этих категорий в зависимости от его «прихотей» и специфики жанра: *Пока Обадия ездил к доктору и обратно, я переправил дядю Тоби из Намюра через всю Фландрию в Англию, – продержал его больным почти четыре года, – а затем увёз в карете четвёркой вместе с капралом Тримом почти за двести миль от Лондона в Йоркшир... обращая с этой минуты мою книгу в типичный роман, между тем как ранее она была книгой в смысле жанра отрешённой* (С., с. 121). Хронотоп дороги Филдинга, хронотоп дома и семьи Ричардсона и Голдсмита превращается у Стерна в хронотоп «кусочка жизни» в контексте какой-то иной умозрительной реальности, или, другими словами, в «хронотоп в хронотопе», который, пожалуй, можно соотнести с бесконечной «матрёшкой». Это, собственно, и подтверждают последние реплики романа: *Господи! – воскликнула мать, – что это за историю они рассказывают? – Про БЕЛОГО БЫЧКА, – сказал Йорик, – и одну из лучших в этом роде, какие мне доводилось слышать* (С., с. 734).

Summary

E.Z. Aleeva. Chronotope in Laurence Sterne's Novel "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman".

In this article we analyse the peculiarities of chronotope in Laurence Sterne's novel "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman". Our research is focused on the final stage of the development of the 18th century English novel as considered from the viewpoint of the genre

²⁴ Ср.: *Но позвольте Вам сказать, сэр* (С., с. 8); *Извольте, мадам* (С., с. 13); *Будьте добры, досточтимый милорд* (С., с. 21); *Джентльмены, ваш покорный слуга уверяет вас* (С., с. 98); *Ах, милые соотечественники!* (С., с. 117); *Вы, господа, ежемесячные обозреватели!* (С., с. 188); *Поверьте мне, Ваши преподобия* (С., с. 195) и т. д.

²⁵ Ср.: *И хотя я уклоняюсь от моего предмета не меньше и не реже, чем любой великобританский писатель, – однако я всегда стараюсь устроиться так, чтобы главная моя тема не стояла без движения в моё отсутствие* (С., с. 85).

characteristics of the novel under study. We show that Sterne, having created the novel-dialogue and the novel-conversation, on the one hand, continued the European epic tradition, and, on the other hand, was the first who made the game of chronotopes an independent subject of artistic interpretation and understanding.

Keywords: Laurence Sterne, genre of novel, chronotope, plot, dialogue.

Источники

С. – *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. – М.: АСТ, 2007. – 733, [3] с.

Литература

1. *Пахсарьян Н.Т.* «Ирония судьбы» века Просвещения: обновлённая литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 69–116.
2. *Чебинёва В.А.* Развитие традиций Л. Стерна в творчестве В. Вульф и А. Мердок: Автореф. ... канд. филол. наук. – Казань, 2003. – 20 с.
3. *Чебинёва В.А.* Стерн как предтеча импрессионизма в английской литературе // Материалы XXXI Всерос. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов (Санкт-Петербург, 11–16 марта 2002 г.). – СПб.: СПбГУ, 2002. – Вып. 19. – С. 34–36.

Поступила в редакцию
05.12.13

Алеева Елена Загидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: Zagidovna@mail.ru