

## МАТЕРИЯ И СМЫСЛ: ИГРОТЕРАПИЯ Л. СТЕРНА

А.В. Хитров

*§ 1. Проблема соотношения текста и смысла как инвариант  
проблемы «сознание-тело»  
в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»*

**К**ак известно, литература является практикой, в которой форма (то, как) неотделима от содержания (то, что). Риторика и топика того или иного автора, индивидуальная языковая манера и стилевая стратегия настолько же важны, как и замысел в его чистой идейной кристаллизации. Иначе говоря, идея литературного произведения не может быть дистиллирована из художественной материи. Литература – это нечто большее, чем просто идеи. Кроме того, литература может быть одним из способов изучения сознания, в особенности, если сама она вполне намеренно выбирает себе в качестве основного предмета сознание же. Так, несомненно, обстоит дело с рефлексивным и философским романом о том, «что происходит в человеческом уме», – с романом Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Многие исследователи творчества Лоренса Стерна неоднократно подчеркивали особую философскую заостренность этого литературного произведения. В этом контексте очень много было сказано о том, как Стерн искусно и изобретательно, раблезиански, высмеивает философию, доводит ее до абсурда, отыскивает и выставляет на всеобщее обозрение безумное и смешное, таящееся в самой сердцевине напыщенного благоразумия и рациональности. Существенно меньше, однако, говорилось о том, что за его игривой литературной формой может скрываться вполне определенная, хотя и не изложенная явно и последовательно, собственная его, Стерна, философия, в строгом смысле этого термина, то есть критическая и обоснованная система взглядов на узловые моменты бытия.

Приобретенный некогда «Тристрамом Шенди» статус одного из первых новоевропейских романов потока сознания сложно оспорить, хотя существует масса поводов дискутировать по поводу отличия Стерновой техники от техники писателей-модернистов начала XX века. То, что писательская техника Стерна строится на фиксации содержания сознания с его случайными ассоциациями и обрывами и психологическим растянутым временем, очевидно. Можно сказать, что способ записи «Тристрама Шенди» включает в себе специфический метод объективации и исследования сознания. Попытаемся выделить основные свойства стерновского метода описания, моделирования сознания и объяснения его работы.

Подобно тому, как стилевая форма литературного произведения является частью его содержания, визуальная сторона Стернова текста необходима для понимания его содержания. «Тристрам Шенди» можно отнести к той категории текстов, для которых существенно его верное материальное воплощение, материальная объективация. Тематическое и сюжетное содержание романа сущностным образом связано, сплавлено с материальной репрезентацией текста, с его формой, со стратегией его подачи. Визуальные элементы текста, а иконические знаки, являются средствами репрезентации сознания.

История книги доказывает<sup>1</sup>, что в действительности не существует тождественного себе произведения, безразличного к форме, не существует текстуальной манифестации, которая была бы несуществен-

---

<sup>1</sup> См. работы Роже Шартье на эту тему (Шартье 2006а и Шартье 2006б).

ной для понимания смысла. И хотя, по-видимому, существуют тексты, конкретное воплощение которых почти не значимо для их правильного понимания (например, законодательные акты), для художественной литературы связь формы и содержания в высшей степени актуальна. Особенно это очевидно на примере Стерна романа.

О роли и значении изоцированной пунктуации, черных, белых, мраморных страниц или страниц, оставленных для заметок и рисунков самого читателя, о роли и значении иллюстраций и визуально подчеркнутой разбивки на главы написано немало исследовательских работ. Смысл романа передается через оформление подобно тому, как сквозь телесные формы, по мнению Стерна, проступают движения души. Невозможность изучать душу без внимания к телу и, как инвариант этой идеи, невозможность читать роман без внимания к книге как объекту — положение, чрезвычайно важное для Стерна.

Когда Тристрам Шенди пишет о гипотезе своего отца относительно зависимости умственных способностей от состояния телесного органа, в котором пребывает душа (ТШ, II, xix, 153), он обрушивает на читателя лавину научного знания, почерпнутого и приведенного в этой главе романа почти дословно из энциклопедии Чемберса (Greenberg 1954), то есть латинских терминов и имен авторов различных физиологических концепций, что в итоге приводит к появлению второго внутритекстового автора — Лоренса Стерна, который поправляет и комментирует первого, Тристрама Шенди. Читатель почти сразу улавливает иронический тон письма, однако мы можем встретить в романе еще несколько примеров использования мотива связи души с телом как инварианта категориальной пары формы и содержания, смысла и его объективации, примеров, заставляющих предположить, что эта идея не является только шуткой. Так, например, в третьем томе романа Тристрам Шенди сравнивает тело и душу с камзолом и его подкладкой:

Тело человека и его душа, я это говорю с величайшим к ним уважением, в точности похожи на камзол и подкладку камзола; — изомните камзол, — вы изомнете его подкладку. Есть, однако, одно несомненное исключение из этого правила, а именно, когда вам посчастливилось обзавестись камзолом из проклятой тафты с подкладкой из тонкого флорентийского или персидского шелка (ТШ, III, iv, 163).

Когда Тристрам Шенди перечисляет ряд мыслителей, которые были убеждены, что любое воздействие на камзол не причиняет никакого вреда его подкладке, он пользуется метафорой, употребляя вместо слов «душа» и «тело» слова «подкладка» и «камзол». Помимо этого он вводит еще означающее для формы — сам роман как внешняя форма («камзол») души («подкладки»):

— — Вы, господа ежемесячные обозреватели! — — Как решились вы настолько изрезать и искромсать мой камзол? — Почему вы знали, что не изрежете также и его подкладки? (ТШ, III, iv, 164).

Возможность такой подстановки означает, что телесное существование Тристрама Шенди изоморфно текстуальной объективации книги, различные телесные повреждения Тристрама Шенди, являющиеся результатом критики или несчастного сцепления событий, аналогичны разорванной, фрагментированной, несимметричной форме романа, а господствующие в умах шендианцев «несчастные» сцепления идей аналогичны непоследовательным сцеплениям событий романа и многочисленным Стерновым отступлениям. Приоритетной же формой существования для Тристрама Шенди становится письмо: «пока я жив и пишу (что для меня одно и то же)» (ТШ, III, iv, 164), — пишет он следом за приведенной выше цитатой, открыто провозглашая этот принцип.

Описанную выше метафорику Тристрам Шенди использует и в девятом томе романа:

<...> душа и тело соучастники во всем, что они предпринимают; мы не можем надеть на себя новое платье так, чтобы вместе с нами не приоделись и наши мысли; и если мы наряжаемся джентльменами, каждая из них предстает нашему воображению такой же нарядной, как и мы сами, — так что нам остается только взять перо и писать вещи, похожие на нас самих (ТШ, IX, xiii, 573).

Метафору одежды для описания проблемы соотношения внешнего и внутреннего можно встретить и у Локка. Говоря о проблемах языка философии (как раз в контексте рассуждения о силах и способностях тела и души), Локк уподобляет язык платью:

<...> сама философия, хотя она и не любит появляться в свете в ярком наряде, все-таки должна быть настолько учтивой, чтобы быть одетой по обычной моде и говорить на общепринятом языке, так чтобы его можно было согласовать с истиной и понятностью (Опыт, II, xxi, 20, 295).

В другом контексте, в главе о тождестве личности, Локк заявляет, что «только одно сознание образует личность», также пользуясь метафорой одежды:

Если бы мы могли предположить два различных, не сообщающихся между собой сознания, действующих в одном и том же теле, одно постоянно днем, другое ночью, а с другой стороны, одно и то же сознание, действующее не одновременно в двух различных телах, то, спрашивая я, не будут ли в первом случае человек дневной и человек ночной двумя такими же различными личностями, как Сократ и Платон? И не будет ли во втором случае одна личность в двух различных телах, как человек бывает одним и тем же в двух различных одеждах? И вовсе было бы несущественно возражение, что в упомянутых выше случаях тождественность и различие сознания зависят от тождественности и различия нематериальных субстанций, приносящих с собой сознание в эти тела. Верно ли это или нет, это не изменяет дела, ибо очевидно, что тождество личности одинаково определяется сознанием, связано ли это сознание с некоторой отдельной нематериальной субстанцией или нет (Опыт, II, xxvii, 23, 397).

По аналогии можно предположить, что для Локка тождество текста того или иного произведения не зависело бы от его конкретного, материального текстуального воплощения. Книга оставалась бы той же самой книгой, будь она напечатана на желтой или белой бумаге, крупным или мелким шрифтом, как человек, по Локку, остается одним и тем же, надевая разные платья. Тождество материальной субстанции еще ничего не говорит о тождестве сознания, возможно существование различных материальных воплощений одного и того же смысла. С этим был бы категорически не согласен Стерн, всей своей книгой доказывающей невозможность самотождественности книги.

Границы Стерновой книги размыты в силу самого замысла — поставить в соответствие каждому событию некую часть текста, чтение которой занимало бы столько же времени, сколько и описы-

ваемые в ней события. Хотя время автора и не совпадает со временем героя (книга пишется спустя некоторое время после произошедших событий, то есть событие и ситуация его описания разделены временной дистанцией), Стерн сохраняет за повествованием значительную степень непредсказуемости. Во-первых, он хочет быть непредсказуемым для читателя:

<...> я вменяю себе в особенную заслугу именно то, что мой читатель ни разу еще не мог ни о чем догадаться. И в этом отношении, сэр, я настолько щепетилен и привередлив, что, считай я вас способным составить сколько-нибудь приближающееся к истине представление или мало-мальски вероятное предположение о том, что произойдет на следующей странице, — я бы вырвал ее из моей книги (ТШ, I, xxv, 90).

Однако особой искусности Стерн добивается в непредсказуемости повествования для самого себя. В одном из своих отступлений, не очень больших в сравнении с обычно практикуемыми, он, словами своего героя, Тристрама Шенди, объявляет предварительный план будущего повествования, оговариваясь, что этот план будет реализован, «если ничто не остановит по пути» (ТШ, I, x, 40). Это заявление отсылает нас к еще одной, сделанной ранее, в IV главе I-ой книги, ремарке, где Тристрам Шенди говорит о том, что «не намерен стеснять себя никакими правилами» (ТШ, I, iv, 25).

Таким образом, несмотря на то, что события прошлого не подлежат изменению, автор сохраняет за собой право не быть зависимым от прошлого в нескольких отношениях. Во-первых, он волен оперировать своими мнениями как ему заблагорассудится, растягивая текст за счет их умножения. Во-вторых, он вводит план изготовления книги в качестве одного из временных планов нарратива. Введение этого плана лишает книгу претензии на самоидентичность. Каждый новый ее экземпляр может отличаться от предыдущего:

Но я хочу здесь раз и навсегда объявить вам, что все это будет точнее обозначено и пояснено на карте, над которой в настоящее время работает гравер и которая, вместе со множеством других материалов и дополнений к этому произведению, помещена будет в конце двадцатого тома <...> (ТШ, I, xiii, 50).

Комментарии — важный атрибут Стернова повествования. Несмотря на обилие отступлений и отдельных глав на абстрактные темы, некоторые из которых Стерн пишет на самом деле, а некоторые только обещает написать, автору этого кажется мало и он собирается добавить еще больше комментариев:

<...> помещена будет в конце двадцатого тома, — не для того чтобы сделать более объемистой мою работу, — мне противно даже думать об этом; — — но в качестве комментария, схолий и иллюстраций, в качестве ключа к тем местам, эпизодам или намекам, которые покажутся либо допускающими различное толкование, либо темными и сомнительными, когда моя жизнь и мои мнения будут читаться всем светом <...> (ТШ, I, xiii, 50–51).

Размах романа кажется чрезвычайно амбициозным. Порой «Тристрам Шенди» больше похож на энциклопедию, чем на роман. Не в том смысле, в котором «Евгений Онегин» является «энциклопедией русской жизни», где сквозь конкретное жизненное бытописание имплицитно дается подробнейшая картина русской культуры XIX столетия, а в прямом смысле, когда каждому предмету соответствует своя словарная статья.

Еще один пример отсутствия самоидентификации книги — посвящение, размещенное Тристрамом Шенди в конце VIII-ой главы I-ого тома. Стерн оставляет возможность заменить в нем обращение «милорд» на конкретное имя того человека, который выплатит соответствующую сумму издателю, мистеру Додсли<sup>1</sup>. Такая «баннерная система» делает текст открытым в буквальном смысле.

Другой стратегией устранения зависимости от прошлого становится введение диалогов с воображаемыми читателями. Читатели могут откладывать книгу в сторону, тем самым, останавливая действие сюжета:

Отложите в сторону книгу, и я дам вам полдня сроку на сколько-нибудь удовлетворительное объяснение такого поведения света (ТШ, I, x, 34).

---

<sup>1</sup> Следует заметить, что Джеймс Додсли (1724–1797) действительно существовал и был лондонским издателем и книготорговцем. Именно Додсли осуществил первое издание первых двух томов «Тристрама Шенди» в декабре 1759 года.

Внешнее обладает способностью проникать во внутреннее: автор предлагает читателям судить о своем расположении духа на основании счетов его прачки, о мыслях — на основании анализа «штрихов возле наших глаз и бровей» (ТШ, V, i, 324) или анатомического вскрытия мозга (ТШ, VI, xxxiii, 429). Тристрам Шенди часто занят поиском путей для преодоления непрозрачности чужого сознания, что нельзя не признать философской, в своей основе, задачей. В самом начале романа он сожалеет по поводу того, что в человеческое тело не вмонтировано прозрачное стекло, которое позволило бы наблюдать за душевными движениями (ТШ, I, xxiii, 85). Тристрам Шенди находит выход из этой трудности, создавая теорию «конька», то есть господствующей страсти, по которой можно описать существенную, доминирующую составляющую того или иного характера, однако Вальтер Шенди предлагает еще один вариант решения:

Есть тысяча незаметных отверстий, — продолжал отец, — позволяющих зоркому глазу сразу проникнуть в человеческую душу; и я утверждаю, — прибавил он, — что стоит только умному человеку положить шляпу, войдя в комнату, — или взять ее, уходя, — и он непременно проявит себя чем-нибудь таким, что его выдаст (ТШ, VI, v, 385)<sup>1</sup>.

Диалог автора с воображаемыми читателями может быть проинтерпретирован как диалог субличностей, а вкрапления «чужого текста», цитат — как напоминание о том, что мы не всегда мыслим самостоятельно, что порой за нас мыслит культура, что иной раз мы говорим чужими словами и наша речь содержит нерасщепляемые сгустки чужого знания, чужих убеждений, которые нельзя или не получилось сделать своими, а пришлось лишь принять в той форме, в которой они были нам даны.

Роль жестов в романе чрезвычайно велика: Стерн детально описывает, как снимается парик, какой рукой следует вытащить из кармана носовой платок, в какой позе замер тот или иной персонаж. Жесты и мимика настолько же информативны, как и слова:

---

<sup>1</sup> Данный отрывок можно сравнить с развернутым описанием невербальной коммуникации в «Сентиментальном путешествии» (Глава «Перевод. Париж». ТШ, С. 656–658), охарактеризованной Стерном как перевод или «искусство стенографии».



— — — А как вчера в театре Гаррик произнес свой монолог? — О, против всяких правил, милорд, — совсем не считаясь с грамматикой! Между существительным и прилагательным, которые должны согласоваться в числе, падеже и роде, он сделал разрыв вот так, — остановившись, как если бы это еще требовалось выяснить, — а между именительным падежом, который, как известно вашей светлости, должен управлять глаголом, он двенадцать раз делал в эпилоге паузу в три и три пятых секунды каждый раз, по секундомеру, милорд. — — Замечательная грамматика! — — Но, разрывая свою речь, — — разрывал ли он также и смысл? Разве жесты его и мимика не заполняли пустот? — — Разве глаза его молчали? Вы смотрели внимательно? — — Я смотрел только на часы, милорд. — — Замечательный наблюдатель! (ТШ, III, xii, 180)

Разрыв слов не означает разрыва смысла, нелинейность повествования, пустые и черные страницы, непривычно длинные тире не означают демонтажа и распада книги. Стерн иронизирует над читателями, которые обращают внимание на диссипативность его романа, подсчитывают количество отступлений и нарушений конвенций, которые «смотрят на часы» и не способны заполнить пустоты силой своего воображения. Продолжая эту аналогию, можно было бы предположить, что Стерн не согласился бы с теорией тождества личности, предложенной Дэвидом Юмом: «пучок перцепций» не означал бы для него иллюзорности сознания как единства. Утверждать это значило бы для Стерна слишком доверять словам, обозначающим отдельные ощущения, из дискретности слов делать неверный вывод о дискретности ментального, упрямо игнорируя тот очевидный системный эффект, который производят слова в своем взаимодействии. Тристрам Шенди отказывает в абсолютном доверии словам:

Это снова требует перевода: — отсюда ясно, как мало знания можно почерпнуть из одних слов, — нам приходится добираться до их первоисточника (ТШ, IX, xx, 581).

Единство смысла, о котором говорит Стерн, аналогично трансцендентальному единству апперцепции у Канта: перцептивный атомизм обнаруживает глубинную — смысловую — первооснову. Разрывы повествования, маркированные у Стерна длинными тире,

многоточиями или внезапной приостановкой действия, не означают разрыва или отсутствия смысла и единства романа.

В критической литературе широко распространено мнение, что коммуникативные трудности, существующие между героями романа, преодолеваются симпатией и сочувствием. Дядя Тоби, капрал Трим, Вальтер Шенди и другие персонажи испытывают трудности с вербальным выражением своих мыслей, каждый всецело вовлечен в свою собственную логику мысли и поведения, каждый скачет на своем «коньке», однако, в конце концов оказывается, что дружеское сочувствие важнее, полнее и эффективнее, чем безупречная понятийная коммуникация, основанная на дефинициях и логических умозаключениях.

Помимо симпатии можно указать на еще один аспект невербальной коммуникации, противоположной той, что основана на словесных знаках. Этот аспект обнаруживается в знаменитой сцене, где капрал Трим объясняет свое отношение к супружеской жизни при помощи движения трости, траектория которого графически изображается Стерном. Тристрам Шенди комментирует это движение следующим образом:

Тысячи самых замысловатых силлогизмов моего отца не могли бы доказать убедительнее преимущество холостой жизни (ТШ, IV, iv, 561).

Аналогичным образом, главная трудность дяди Тоби, возникающая при попытках объяснить обстоятельства своего ранения, состоит в том, что он запутывается в словах, описывающих это событие. Спасительным шагом для него становится сначала вывешивание карты Намюра, а затем трехмерное военное моделирование. Таким образом, Стерн явно намечает вектор коммуникативной эволюции: от слов — к симпатии и сочувствию, от симпатии — к визуальной репрезентации, от репрезентации — к самим вещам, то есть от замкнутости сознания на самое себя — к совместному, социальному действию. Стремление к дефинициям атомизирует общество и приводит людей к экзистенциальному одиночеству, аутизму и солипсизму. Чрезмерное увлечение абстракциями абстрагирует человека из окружающего его мира. Чем больше самодовольной учености, тем меньше взаимного понимания. Выход из этой проблемы состоит в совместном действии, в игре, в которую вовлечено тело со

всеми его возможностями. Тело не менее слова является носителем смысла.

Стоит обратить внимание на то, что между капралом Тримом и дядей Тоби в их игре устанавливается настолько эффективная коммуникация, что в определенные моменты они вообще отказываются от слов (см., например, ТШ, II, v, 105-106).

Совместное социальное и, кроме того, игровое действие, обращение к моделированию реальности, к визуальным репрезентациям и, наконец, к самим вещам является средством установления взаимопонимания между героями. Стернова игротерапия помогает преодолеть изначальную непрозрачность чужого Я и путаницу в цепи идей.

Одной из основных интенций романа Стерна является установление соответствия между описанием и событием, между моделью и реальностью. Тристрам Шенди пытается поставить в соответствие каждой своей мысли некоторую часть текста, дядя Тоби — определенный языковой знак для каждого эскарпа и контрэскарпа, он же вместе с капралом стремятся моделировать каждое военное сражение, о котором они узнают из газет. В процессе установления этого соответствия текстовая реальность вновь вбирает в себя мир вещей, а мир вещей организуется как текст.

Рассказ об этом деле получался у дяди Тоби запутанным в особенности потому, — что при атаке на контрэскарп перед воротами Святого Николая, тянувшийся от берега Мааса до большого шлюза, — местность была во всех направлениях пересечена таким множеством плотин, канав, ручьев и шлюзов, — он так безнадежно среди них путался и увязал, что часто не в состоянии был двинуться ни вперед, ни назад, даже для спасения своей жизни; много раз ему приходилось отказываться от атаки только по этой причине (ТШ, II, i, 92).

Этот тип метонимии, которой Стерн пользуется неоднократно, основан на смешении вещей и их наименований.

Нетекстовые элементы романа, такие как черная, белая и мраморная страницы, зигзаг, иллюстрирующий мысль капрала Трима, и кривые линии, символизирующие развитие сюжета, стремятся к тому, чтобы стать элементами текста, перестать быть иконическими знаками и получить статус знаков условных. Стерн не отделяет

кривые линии от остального текста. Они не являются авторской иллюстрацией, но частью текста. Все три рисунка находятся в текстовой среде, текстовые условные знаки принимают их в себя как равных. Неслучайно в английском тексте перед ними не стоят точки, завершающие предложения, но запятая, двоеточие и точка с запятой соответственно. Использование данных пунктуационных знаков свидетельствует о том, что изображения являются частью соответствующих им предложений.

В то же время знаки условные, пунктуационные (например, звездочки или тире) становятся знаками иконическими. В романе Стерна текст стремится к выходу за пределы самого себя, книга нацелена на то, чтобы стать объектом, а вещи внешнего мира пытаются занять место среди текстовых элементов романа. Особенностью Стернова гипертекста являются наличие не только внутритекстовых ссылок и ссылок одного текста на другой, но и ссылок на вне-текстовую реальность.

Средством преодоления коммуникативных и познавательных трудностей становится не работа над дефинициями и определениями, но отказ от слов в пользу жеста и вещи, метафоры и модели, сочувствия и игры. Остановимся более подробно на двух аспектах этого феномена: на общих принципах моделирования сознания в рамках романа и на роли вещей в тексте.

## *§ 2. Визуальное моделирование в романе романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»*

Для начала вернемся к уже приведенной чуть выше цитате:

Есть тысяча незаметных отверстий, — продолжал отец, — позволяющих зоркому глазу сразу проникнуть в человеческую душу; и я утверждаю, — прибавил он, — что стоит только умному человеку положить шляпу, войдя в комнату, — или взять ее, уходя, — и он непременно проявит себя чем-нибудь таким, что его выдаст (ТШ, VI, v, 385).

Примечательно, что шляпа фигурирует у Стерна именно в контексте невербальной коммуникации и визуальной репрезентации смысла не только здесь: когда в Шенди-холле становится известно о смерти брата Тристрама, Бобби, капрал Трим принимается рассуж-

дать о тщете человеческого существования, используя в качестве предмета, иллюстрирующего его мысль, сначала шляпу, а затем трость. Этот рассказ, а еще больше — наглядность примера, заставляет рыдать всех слушателей Трима. Тристрам Шенди объясняет основные «черты капралова красноречия» следующим образом:

<...> из всех чувств зрение (ибо я решительно отвергаю осязание, несмотря на то, что большинство наших бородачей, я знаю, стоит за него) быстрее всего сносится с душой, — сильнее всего поражает воображение и оставляет в нем нечто невыразимое, нечто такое, чего словами не передать, — а иногда также и не прогнать (ТШ, V, vii, 338)<sup>1</sup>.

Тристрам подчеркивает, что в самих словах Трима не было ничего особенного, эффект же, который они произвели, целиком зависел от удачно выбранной модели и от особого способа обращения с ней:

Есть тысяча и десять тысяч разных способов (ибо материя и движение бесконечны), какими можно уронить на пол шляпу без всякого результата (ТШ, V, vii, 339).

Но Трим кинул шляпу особым образом, так что шляпа сыграла роль идеального репрезентанта идеи бренности человеческой жизни, мимолетности его существования на земле.

Одной из главных тем спора Тристрама Шенди с Джоном Локком является роль наглядных примеров в абстрактном рассуждении. Наглядные примеры — вот чего не хватает, с точки зрения Тристрама, в ученых книгах. Их использование не является признаком легкомыслия и безответственного остроумия, как считал Локк, но лишь подкрепляет идеи, выражаемые при помощи рассудительности. В приведенном отрывке шляпа становится метафорой жизни, и с ее помощью неискушенный в тонкостях красноречия капрал Трим передает своим слушателям весь смысл, который он хотел им передать.

Тристрам рассуждал о власти мелочей над человеческим умом (ТШ, IV, xvii, 303), утверждая, что убеждения, образованные под воздействием пустяков и мелочей, не могут быть опровергнуты да-

---

<sup>1</sup> Аналог этой мысли можно найти в утверждении Локка о том, что «восприятия ума удобнее объяснять словами, относящимися к зрению» (Опыт, II, xxix, 2, 415).

же «всеми Евклидовыми доказательствами». Аналогичным образом визуальные репрезентации, к которым прибегает Трим, выглядят намного более убедительными, чем силлогизмы: Тристрам прямо говорит об этом, когда Трим рассуждает о преимуществах холостой жизни при помощи своей палки (на соответствующей странице романа Стерн, как уже говорилось, размещает рисунок, изображающий движение палки Трима: ТШ, IX, iv, 561). Настолько же убедительно выглядит и рассказ Трима об «обрезании» Тристрама, рассказ, осуществленный при помощи одних только пальцев руки (ТШ, V, xx, 354).

Наконец, необходимо упомянуть еще один инвариант мотива моделирования в романе: игру в войну, моделирование военных сражений, символизирующие также антимилитаризм и пацифизм Стерна (этот мотив проходит сквозь весь роман, а самое общее его описание дано здесь: ТШ, VI, xxi—xxiv, 411—416).

Первым и наиболее заметным визуальным элементом текста является пунктуация. Стерн использует длинные тире, часто объединяя их вместе, так что в результате читатель видит горизонтальные линии, занимающие часть строчки. Тире не означают пауз, как можно предположить на первый взгляд (объединенные тире — длинные паузы, одиночные — паузы короткие): ведь порой они разрывают реплику там, где никакая пауза не предполагается. Тире не обязательно указывает на двусмысленность, на опущенную идею, намек, непристойность. Тире — это просто связь между смыслами, это репрезентант ассоциативной связи идей.

Вставка авторских иллюстраций, являющихся частью книги, может удивлять, только если читатель предполагает в качестве необходимого и строгого правила, что книга есть система условных, буквенных знаков и не более того. «Тристрам Шенди» словно бы противопоставляет этому убеждению другую концепцию: литература — это не только буквы и слова, точно также как общение — это не обмен дефинициями и выводами. Притязания ученого дискурса в гиперболизированном виде продемонстрирована на примере Вальтера Шенди. Вальтер Шенди смешон, ибо он требует определенности от стихии живого чувства, требует схематизма и дефиниции от неозначенного и не могущего быть означенным. Точно также, по аналогии, должен быть смешным и идеал «правильной книги», со-

стоящей только из слов. В действительности же книга является еще и носителем смысла, который не возникает в результате механического суммирования знаков. Книга — это жест.

Пустота, отданная читателю, или вызывающие черные и мраморные страницы предполагают множество интерпретаций. Восприятие не терпит пустоты, оно стремится заполнить ее. Воображение, послушное приказу Тристрама, рисует портрет вдовы на пустой странице, даже если читатель не берет в руки карандаш. Однако воображение послушно приказу Тристрама не потому, что этот приказ властен, не потому, что Тристрам наделен какими-то исключительными прерогативами, но потому, что сам его приказ сообразуется с человеческой природой, предугадывает ее интенции и направление ее движения. Речь идет о естественной для человека воли к активной интерпретации. Свиеринген пишет об этой интенции в связи с концептом *Dasein*, прототип которого он обнаруживает в «Тристраме Шенди» (Swearingen 1977). Упоминания же о том, как пишется книга, является намеком на рефлексивность мышления, на способность человека думать о том, что происходит у него в голове, мыслить о мысли, является намеком на способность, особенно характерную для философии.

### **§ 3. Смешение предметного мира и текста**

В ходе анализа, проведенного выше, мы установили несколько оппозиций и концептуализаций, управляющих развертыванием Стернова романа.

Во-первых, мы подчеркнули важность материальной текстовой манифестации книги, невозможность отделить в романе смысл от его визуальной репрезентации, форму от содержания.

Во-вторых, нами была установлена пропорция между текстом и смыслом, с одной стороны, и телом и сознанием, с другой. Для Стерна телесная явленность настолько же необходима для понимания личности, как и материальность текста — для понимания книги. В этом представлении о связи тела и сознания Стерн отличается от Локка. Последний отдает предпочтение феноменологическому анализу сознания, стараясь не касаться вопросов физиологии, а в

теории тождества личности вообще отвергает тождество материальной субстанции как критерий тождества.

В-третьих, важнейшим элементом Стерна метода является визуальное моделирование, которое состоит, в предельной форме, в смещении текста и вещей, в проникновении вещей в мир слов и слов — в мир вещей, обмен функциями между ними. Слова не играют в романе Стерна исключительной роли — он, как и Локк, не доверяет им в полной мере: паузы, тире, разрывы, цезуры оказываются настолько же важны для передачи смысла, как и слова. Разрыв повествования не означает разрыв смысла. В этом смысле работа сознания, для Стерна, происходит в соответствии с кантовской моделью: очевидные, обнаруживаемые эмпирически, разрывы объединяются внеэмпирическим механизмом одной только возможности чистого «я мыслю». Написание романа есть аналог мышления, роман о романе является инвариантом истинной философской установки мышления на самое себя.

В этой перспективе импликации, обнаруживаемые в романе Стерна в ходе его интерпретации, выходят за пределы британского философского контекста XVIII века, открывая новые неожиданные возможности для историко-культурного и философского анализа.

#### Литература

Greenberg 1954 — Greenberg, Bernard L., 'Laurence Sterne and Chambers' *Cyclopaedia, Modern Language Notes*, Vol. 69, No. 8 (1954), pp. 560–562.

Swearingen 1977 — Swearingen, James E., *Reflexivity in 'Tristram Shandy': An Essay in Phenomenological Criticism* (New Haven: Yale Univ. Press, 1977), 271 p.

Опыт — Локк Дж., Опыт о человеческом разумении // Локк Дж., Сочинения в 3-х тт., пер. с англ. А.Н. Савина, Т. 1, М., 1985, 621 С.

ТШ — Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена (перевод А.А. Франковского). Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Письма, М., НФ «Пушкинская библиотека», Издательство АСТ, 2004, 835 С.

Шартье 2006а — Шартье, Р., Письменная культура и общество, пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф, М., Новое изд-во, 2006, 270 С.

Шартье 2006б — Шартье, Р., Социология текстов и история письменной культуры: Дон Кихот в книгопечатне, М., Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006, 51 С.