

## ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/27>

**Науменко Н. В.**

Національний університет харчових технологій

### ІРОНІЯ В НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНІВ ГЕНРІ ФІЛДІНГА ТА ЛОРЕНСА СТЕРНА

*У статті на основі досліджень архітворів англійської літератури XVIII століття – романів «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга (1749 рік) та «Життя й думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна (1769–1767 роки, в українському перекладі вперше видано 2014 року) – встановлено головні чинники, які зумовлюють іронічну тональність у романній оповіді. Це передусім мовні засоби (ономастика, топоніміка, специфічний синтаксис і пунктуація, доцільне оперування спеціальною термінологією з різних галузей науки, мистецтв і ремесел), бурлеск – поєднання високого та приземленого у формозмісті роману (показ любовних історій, мандрівок, філософських, а іноді й псевдофілософських рефлексій на ті чи ті теми), експериментування з художнім часом і простором (прийоми ретроспекції та перекидання в майбутнє, суміщення різних просторових площин), суположення та протиставлення персонажів-масок, інтертекстуальність – іронічне, отже, і творче інтерпретування біблійних, античних, ренесансних, барокових і сучасних авторам просвітницьких прототекстів. За допомогою всіх зазначених засобів у романах обох письменників твориться атмосфера нескінченної гри – гри екзистенціалів (добро / зло, любов / ненависть, буденне / романтичне, осіле життя / подорож, війна / мир), героїв одного з одним, автора із читачем, мотивів і образів, навіть графічних знаків. Показано, що всі ці чинники, які значною мірою були творчими винаходами Г. Філдінга та Л. Стерна, отримали належні умови для актуалізації у світовій літературі XX–XXI століть – доби, яку слушно називають «епохою тотальної іронії» (зокрема, у романах Дж. Джойса, М. Пруста, В. Фолкнера). Саме це й зумовлює перспективи подальших досліджень іронічного стилю у світовій культурі, зокрема в аспекті синтезу мистецтв – літератури, музики, театру, кінематографу, комп'ютерних технологій.*

**Ключові слова:** англійська література XVIII століття, роман, творчість Г. Філдінга та Л. Стерна, іронія, мовні засоби, гра, автор, оповідач, читач.

**Постановка проблеми.** «Епоха тотальної іронії» (за визначенням канадського філолога Нортропа Фрая), стартувавши з доби європейського Відродження, актуалізувалася в наші дні як невід'ємний елемент постмодернізму. Ця художня система (як, наприклад, і бароко та романтизм) позначена схильністю авторів до гри із класичними явищами мистецтва, до переосмислення літературних традицій, яке вельми часто здійснювалося в іронічному ключі. Така «вседозволеність», з одного боку, призвела до розмивання жанрово-стильових меж, піднесення випадкових сполучень слів до рівня високих метафор, але із другого – зумовила незвичайні погляди на життя, усвідомлення того, що літератором може бути кожен.

У літературній критиці недавніх часів іронії відводили більш-менш сталі місце в жорсткій ієрар-

хії категорій комічного (де чільне місце посідала сатира). Як негативний момент – акцентувався суб'єктивізм іронії, який, «ніби криве дзеркало, спотворював реальність», за словами В. Маркова. Але саме завдяки цьому «спотворенню», а точніше – інтерпретації серйозного через смішне, іронічний дискурс глибше передає реалії духовного життя. Тому надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості.

Іронія як контраст і протиставлення двох змістів – серйозного та комічного – стосується як композиції, так і проблематики писемного твору. Це – свідомий контраст елементів формозмісту, що виникає тоді, коли в письменника з'являється можливість вибору форм і введення їх у своєрідну мовно-літературну гру. Тому об'єктами дослідження в цій статті стали

романи «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга та «Трістрам Шенді» Л. Стерна. Ці твори, особливо другий із них, науковці визнають пародіями на просвітницький роман, які руйнують його зсередини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Одне із сучасних трактувань поняття іронії звучить так: це форма комізму, яка виражається в емоційно-оцінному естетичному суб'єктивізованому ставленні до дійсності. Вона, як і інші форми комічного, ґрунтується на певному уявленні про ідеал, про вищу гармонію [4, с. 33]. У контексті дослідження шедеврів англійської романістики XVIII ст. такими ідеалами виступають гомерівський епос, лицарський роман у стилі «Дон Кіхота», роман виховання в душі Ж.-Ж. Руссо.

Якщо Г. Філдінг, хоч і намагаючись спародіювати сучасну йому нарративну структуру, ставився до неї з належним тактом (будуючи оповідь традиційним способом, але з елементами інтертекстуальної гри та в оригінальному хронотопі – інакше кажучи, творячи «комічну епопею»), то Л. Стерн зважає на всі складники просвітницького роману, але порушує їхні пропорції, зв'язок і послідовність, доводячи до крайнощів – деякі розділи компонує з одного абзацу, деякі сторінки зачорнюючи або лишаячи порожніми, а до деяких додаючи графічні зображення.

«Книга Стерна говорить про неговорене», – слушно зауважує В. Шкловський, коментуючи специфічні, як для українського читача, синтаксис та пунктуацію «Трістрама Шенді» [18, с. 192], особливо частотне вживання тире (від одного до п'яти), які, за задумом автора роману, символізують паузи між словами.

Іронічність пронизує й поліфонічну романну оповідь «Тома Джонса <...>». Кожен персонаж твору – носій тих чи тих моральних поглядів, у сукупності яких можна виокремити важливий системотворчий принцип нарративу – контраст. Основою для протиставлень є спільні риси героїв (станова належність, професія, родинні зв'язки, спільна подорож тощо). Від цього шляхом дедукції (загальне – конкретне) ведеться протиставлення, у якому на перший план виходять суположені моральні категорії: *доброта – жадібність, щирість – погордливість, правдивість – лицемірство* й інші. Це цілком відповідає принципам сентименталізму, для якого засадничим було опоетизування буденності з її строкатістю та непередбачуваністю, та бароко з його сюжетотворчим чинником таємниці [17, с. 301–303].

На контрастах збудовано майже всю систему образів «Історії Тома Джонса <...>». М. Соколянський у монографії про творчість Г. Філдінга

стверджував, що недоцільно аналізувати кожен окрему постать, вилучену з тексту: адже «без Блайфіла незрозумілими були б основні чесноти Тома; без Олверті не був би яскравим образ Вестерна» [12, с. 100].

Незвичайний за змістом, але подібний за формою до тези М. Соколянського засновок подає у своїй біографії Г. Філдінга П. Роджерс: «*Том Джонс*» – одна з найзнаменитіших книг англійської літератури, і напевно варто детально переказувати її зміст або розводитися про її героїв». Однак й англійський науковець так само детально аналізує сутність протагоністів / антагоністів: безпосереднього та доброго за натурою Тома протиставляє лицемірові Блайфілу, який живе та діє за принципом «хотів як краще, а вийшло як завжди»; Софію він вважає безсумнівною творчою удачею Г. Філдінга; сам Том, на його думку, має автобіографічні риси [10, с. 96].

**Постановка завдання.** Мета роботи – на основі аналізу архітворів Генрі Філдінга та Лоренса Стерна визначити роль різних мовних засобів у творенні іронічної компоненти романної оповіді й утвердити їх чинником взаємодії мистецтва та життя. Момент іронії, закладений в інтертексті, полягає в тому, що певні цитати, алюзії, ремінісценції до інших творів (не лише літературних, а й наукових) у нових інтерпретаціях часто набувають протилежного змісту, серйозне показується через смішне, а гра як компонента іронії відбувається в діалозі літературних родів і жанрів.

**Виклад основного матеріалу.** Романи «Історія Тома Джонса, знайди» та «Трістрам Шенді» (повна назва – «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена») знаменують вивільнення письменника від усталених форм і канонів жанру. Воно відбувається через застосування засобів комічного, передусім іронії. Однією з головних рис іронічного стилю Г. Філдінга є витворення якісно нового різновиду роману, що його автор визначив як «комічна епопея у прозі» (*a comic epic poem in prose*). Уперше це поняття письменник ужив щодо першого свого твору – «Історія Джозефа Ендрюса»; такою ж епопеєю стала й «Історія <...>». Сенс комічної епопеї автор пояснював так: “*A comic romance is a comic epic poem in prose, differing from comedy as the serious epic differs from tragedy; it involves a much larger circle of incidents, and a greater variety of characters*” [20, с. 20–21].

Творячи свій комічний епос, Г. Філдінг спирався на суголосне з його власним визначенням Аристотелеве твердження: «Епопея <...> має бути простою чи заплутаною, моральною чи патетичною <...>. Вона потребує перипетій, характерів, страждань;

нарешті, гарного способу думки та вислову» [2, с. 30]. У романі англійського письменника епопея виступає в її «заплутаній» іпостасі: унаслідок поєднання високого стилю викладу та приземленого сюжету утворюється бурлеск, який «відбивається й у манері письма, і в описі сучасного митцеві щоденного життя» [7, с. 276; 19, с. 308].

Варто поглянути на перші розділи роману, щоби в цьому впевнитися. Уже назва першого з них – «Вступ до роману, або Список страв на бенкеті» – це іронічна гра із читачем, подання секретів письменницької творчості в подобизні рецептів приготування вишуканих наїдків:

*«Отже, провізія, яку ми заготували, – не що інше, як людська природа. Я не боюся також, що мій розсудливий читач, хоч і має найрозкішніший смак, почне, однак, загравати або ображатися, адже згадав я лише один предмет. Черепаха – як той альдерман Брістоля: добре розуміється на кулінарії і має великий досвід, – окрім смачного каліпашу та каліпу, пропонує багато різних видів їжі. І не може добре освічений читач не знати, що серед людської природи, хоч і під однією загальною назвою, є такий непересічний сорт, що кухар швидше перекуштує всі види тваринної та рослинної їжі на світі, аніж автор устигне вичерпати таку широку тему»* [21, с. 27] (тут і далі довільний переклад цитат Г. Філдінга належить авторові статті – Н. Н.).

Гра, тон якої задано в першому розділі, триває й надалі: тут і майже казкові зачини («У частині західної половини нашого королівства, званої Сомерсетшир, жив не так давно, а може, й донині живе шляхтич на прізвище Олверті, улюбленець не лише природи, а й фортуни» [21, с. 28]), і жартівливе застереження: «Ший читача загрожує небезпека від карколомного опису» (але, оскільки зазначений опис виконано майстерно, то читач «щасливо її (небезпеку – Н. Н.) минає»), і доволі-таки серйозний розділ сьомий, що починається настановою на гумористичний лад: «Читач упродовж нього ані разу не посміється, хіба що з автора» [21, с. 36].

Серед численних ліричних відступів наявні цікаві для сучасного читача рефлексії на тему мистецтва – наприклад, така «театральна історія» із книги четвертої («Розділ I, який має п'ять сторінок»): «Цар Пірр саме обідав у пивниці по сусідству з театром, коли оголосили його вихід на сцену. Несила було йому полишити недоїдене бараняче плече, але ще більш не хотілося накликати на себе гнів містера Вілкса – його брата, директора театру – за те, що змусив публіку чекати. Тож узяв та й підкупив акторів, які мали з'явитися поперед нього, щоб не кватилися з виходом. Відтак, поки містер Вілкс метав громи:

*«Де теслярі – попередники царя Пірра?», монарх спокійно доїдав свою баранину, а глядачі, хоч їм нетерпеливилось дивитися виставу, мусили розважатися, слухаючи музику»* [21, с. 90].

Цим способом оповідач спонукає свого реципієнта пригадати подібну історію із власного досвіду й тим самим доповнити образ читаного твору.

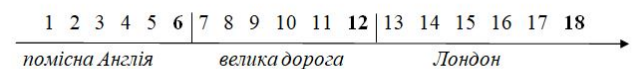
Та головним прототекстом комічної епопеї Г. Філдінга, за спостереженнями багатьох науковців (А. Єлистратова, П. Роджерс, М. Соколянський, Б. Шалагінов), є «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса. Передусім як наслідування цього твору було написано «Історію Джозефа Ендрюса» – так званий «роман великої дороги», композиція якого позначена фабульністю – чинником, що посилює динамізм «комічної епопеї».

Саме тому варто зауважити, що оригінальний хронотоп «Історії Тома Джонса <...>» – це ще один вияв іронії в оповіді. Іронія, націлена на сервантесівський інваріант, виявляється в тому, що кожна із трьох частин художнього простору (велика дорога – помісна Англія – Лондон) значною мірою автономна, попри їхній сюжетний зв'язок. Цим просторовим виміром відповідає композиція: із вісімнадцяти книг до «помісної Англії» належать перші шість, до «великої дороги» – із сьомої до дванадцятої; до «Лондона» – шість останніх.

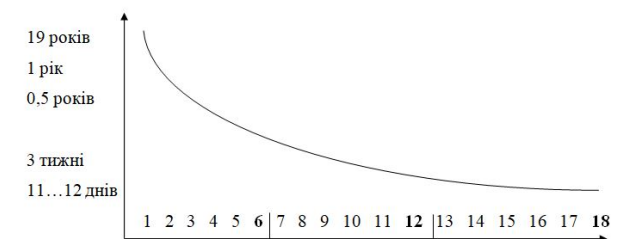
Якщо простір «Історії Тома Джонса <...>» вирізняється винятковою симетричністю, то у плані часу автор не прагнув до симетрії. Своє право вільно оперувати художнім часом Г. Філдінг утверджував залежно від того, наскільки важлива зображувана подія.

Якщо застосувати математичні графіки, то хронотоп роману можна окреслити такими закономірностями:

### 1. Простір – координатний промінь.



### 2. Час – гіпербола.



Примітка: згідно з наведеним графіком, значущість описаних подій обернено пропорційна тривалості епізоду [7, с. 278–279].



Генрі Філдінг, як уважають літературознавці, першим застосував форму оповіді від третьої особи, а така манера більше відповідає епічному характерові твору, ніж від особи першої. Крім того, відстороненість автора-розповідача зумовлює той факт, що авторські коментарі, навіть якщо вони й є, мають іронічний характер, що й застерігає від надмірного моралізаторства [23, с. 84]. Зокрема, про це свідчить епілог, у якому коротко подано відомості про долі всіх головних персонажів, а останній абзац – цілковитий хепі-енд:

*«А наостанок я скажу: не можна знайти гідніших чоловіка і жінку, ніж люб'язне це подружжя, і нікого не можна уявити щасливішим. Вони беруть найчистішу, найніжнішу прихильність одне до одного, котра дедалі сильнішає, живлячись взаємним захопленням і взаємною повагою. Навіть до своїх родичів і друзів не ставляться вони так доброзичливо, як одне до одного. Отакі вони поблажливі, такі доброзичливі, і немає відтак ані сусіда, ані орендаря, ані слуги, який би не благословив із вдячністю той день, коли побралися містер Джонс із Софією!»* [21, с. 530].

Іронічна гра, якою пройнята атмосфера «комічної епопеї» Г. Філдінга, посилюється у «Житті й думках Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна. Твір цей видавався і схожим, і несхожим на решту тогочасних романів, що їх – під сюжетними загальниками «Історії <...>», «Пригоди <...>», «Життя й дивовижні пригоди <...>» – пропонували, хай і в пародійних інтерпретаціях, попередники Л. Стерна. Несподіване, як для тих часів, слово «думки» (*opinions*), винесене в заголовок, віщувало новий оберст розповідного жанру.

Іронія твору Л. Стерна – це також гра з реципієнтом. Автор задовольняє вимогу імпліцитного читача розповісти, у дусі просвітницького роману, про походження й виховання героя, – але і з очевидною готовністю уводить до структури оповіді абсолютно всі деталі, які і стосуються, й не стосуються її. Розпочинає наратор навіть і не з народження, як хоча б Г. Філдінг, а з моменту зачаття героя; витрачає до двох сотень сторінок, щоби показати його появу на світ, і впродовж дев'яти томів заледве доводить історію виховання Трістрама до його п'ятиріччя. Зважаючи на таку композицію, а також мову, можна говорити, що «Життя й думки <...>» – перший роман «потоків свідомості», який виник задовго до появи і цього терміна, і знакових взірців жанру – «Улісса» Дж. Джойса та «У пошуках утраченого часу» М. Пруста.

Гра із читачем у Л. Стерна виявляється й у побудові любовної інтриги. Замість показати

палку пристрасть головного героя, автор розповідає про комічні пригоди свого дивакуватого дядька Тобі, який став імпотентом через поранення в битві при Намюрі: у мирному житті його «атакує» завбачлива немолода вдова місіс Водмен. А герой, який водночас є оповідачем, спостерігає за цією колізією, та натомість вибухає розумуванням про любов, схожим до барокового «алфавітного вірша», ба навіть верлібру:

*«Любов <...> є, поза сумнівом, одна зі справ, що вміють*

*Ажітувати,*

*Баламутити,*

*Ворохобити,*

*Гарячити; з усіх*

*Диявольських справ у житті – вона найбільш Жагуча,*

*Занозиста (на Е, Є, И, І та Й сказати нічого),*

*Капризна,*

*Лірична з усіх людських пристрастей; водночас вона найбільш*

*Маловірна,*

*Набридлива, така, що*

*Облутує,*

*Пустотлива,*

*Сум'ятлива,*

*Розважальна – (хоча, у дужках зазначу, Р має стояти перед С)»* [13, с. 511].

Як реалізується ідея просвітництва в романі? Виправдовуючи сподівання читачів свого часу, Л. Стерн сповнює оповідь цитатами й епіграфами грецькою, латинською, іншими мовами з давніх і нових філософів, теологів, письменників. Із показною шанобливістю автор включає до твору цілі сторінки латинського тексту, супроводжуючи їх паралельним перекладом і коментарями героїв. Це, наприклад, «Історія Слокенбергія» з початку IV тому, яка засвідчує чи не перший в історії літератури взірць злиття прози із драматургією, «тексту в тексті». Її мова – бурлескне поєднання високої форми із приземленим змістом: присвячений носові подорожнього полілог персонажів, де авторські слова – здебільшого «сказав <...>», «відповів <...>», «заперечила <...>».

Щодо аналогічного оформлення реплік прямої й авторської мови, уже в наші дні цікавий коментар подає «король жахів» Стівен Кінг: «Найкращі слова автора при діалогах – «сказав», як-от: **He said, she said, Bill said, Monica said.** <...> Дуже ймовірно, що вам *вдалося* розказати історію настільки ясно, щоби сміливо вживати **he said**, і читач знатиме, як він це сказав: швидко чи повільно, радісно чи нещасно. <...> Писати

прислівники – справа людська, але писати **he said** або **she said** – божественна» [6, с. 114–116]. Це – засторога молодим авторам від таких негативів англійського художнього письма («кульбаб», за С. Кінгом), як зловживання прислівниками при дієсловах говоріння («сказав **сумно**», «**батьоро** відповів» і под.) або заміна останніх такими, що позначають не факт відповіді, а видимої реакцію мовця (на кшталт «підскачив», «відсахнувся», «жахнувся» тощо).

Передумовою появи вставного тексту в романі Л. Стерна стала помилка лікаря Слопа, який акушерськими щипцями ушкодив немовляті носа; своєю чергою, опис цього факту розвивається в довгезне антропологічне розмірковування про зв'язок форми носа з долею людини, її національністю.

За словами Л. Стерн умів чути мовчання, яке іноді говорить більше, ніж слова. Часто функцію фігури умовчання виконують специфічний синтаксис і пунктуація: фрази, які несподівано перериваються; розділи, які не говорять ні про що; порожні білі, чорні або візерунчасті сторінки; розділи з кількох рядків, а то й слів, тире чи крапок.

Особливо важливими є тире, яким делеговано низку функцій. Їхня функція в мові художнього твору – засіб передати затримку дихання, викликану сильним афектом, емоційним потрясінням [3, с. 7]. Протяжність і мінливість як зовнішні риси тире в романі Л. Стерна стають також чинниками образотворення: у цьому разі воно набуває значущості в тих місцях, де яскраво виражено підтекст [8, с. 315–316]. За традицією, на початку тире знаменує нову репліку, а всередині та наприкінці – паузу в мовленні, спрямовану на активізацію внутрішнього слуху читача. Уживання тире можна трактувати як еліпсис – риторичну фігуру вилучення слова або низки слів, яка надає романному пасажеві новелістичної напруженості: «*Отже, вдова Водмен любила дядька Тобі – а дядько Тобі не любив вдову Водмен, отже, вдові Водмен нічого не залишалось, як продовжувати любити дядька Тобі – – або залишити його у спокої*» [13, с. 509].

Іншим символічним розділовим знаком у Л. Стерна є зірочки, які часто виступають у функції евфемізмів (як і тире) чи купюр – несправжніх вилучень із тексту: «*<...> коли помилково сприймеш стегно за голову – то легко може статись (якщо дитина – хлопчик), що щипці \*\*\*\*\**» [13, с. 176]. За допомогою таких пауз, творених розділовими знаками, письменник долучає до гри читача, даючи йому

простір для вільної фантазії, що є важливим чинником іронізування.

Як царина комічного іронія Л. Стерна, як і іронія Г. Філдінга, міцно пов'язана з пародією. За визначенням В. Новикова, пародія – це комічний образ художнього твору, стилю, жанру [9, с. 454]. «Життя і думки <...>», отже, – збірний комічний образ філософських учень (теорія «асоціації ідей» Дж. Локка з її метафорою “frisking ideas” – «стрибучі ідеї», майбутні «коники»), авантюрно-побутових романів (твори Г. Філдінга, які у Л. Стерна стали прообразом історій Скріблеруса Другого), педагогічних трактатів («Кіропедія» Ксенофонта як інваріант «Трістрапедії» Вальтера Шенді) і навіть самого романного часопростору.

Фактично всі тогочасні романи починалися побіжним описом народження й дитинства героя; далі йшли описи його молодості й різні пригоди. Саме так, варто нагадати, починається «Історія Тома Джонса <...>». У стернівських «Думках <...>» історія героя перебігає повільніше від плину роману. І тим дивнішою видається така побудова, коли дізнаємося, що оповідь ведеться від першої особи – самого героя, який народився лише наприкінці четвертого тому.

Структура роману, заснована на відступі (digressive method, характерний, наприклад, для внутрішнього мовлення хворого на ідіотію Бенджі Компсона в «Галасі та шаленстві» В. Фолкнера [22, с. 353]) – це також один із винаходів Л. Стерна. Неприйняття послідовної оповіді має за наслідок тісне поєднання минулого, теперішнього та майбутнього у творі.

Крім авторської, в оповіді наявні ще кілька поглядів на час. Носієм одного з них, досить оригінального й у наші дні, виступив Вальтер Шенді – творець «Трістрапедії», покликаної виховати в сина «якийсь універсальний інтелект із певним політехнічним ухилом» [17, с. 305]. Для нього час пов'язано передусім із мовними категоріями:

«Допоміжні дієслова <...> такі: «бути», «мати», «припускати», «хотіти», «могти», «бути належним», «наслідувати», «мати звичай або звичку» – з усіма їхніми змінами в теперішньому, минулому та майбутньому часі, відмінювані з дієсловом «бачити» <...>, виражені негативно <...> або ствердно <...> або хронологічно <...> або гіпотетично <...>» [13, с. 371]. І все це править за засіб розвитку свідомості.

У сферу комічного в романі Л. Стерна входить принцип характеристики персонажів за допомогою *hobby-horse* – «коника», улюбленого захо-

плення або дивацтва: *«Це жвавий коник, що відносить нас геть від дійсності – чудасія, метелик, картина, нісенітниця – облоги дядька Тобі – словом, усе, на що ми стараємося сісти верхи, щоб поскакати від життєвих турбот і негараздів»* [13, с. 542].

*Hobby-horse* – чинник іронічної побудови не лише хронотопу, а й характеру в романі. Шендіхолл – малий світ, загублений серед йоркширських боліт і майже відокремлений від великого світу. «Кожен тут з усіх ніг скаче врізнобіч на своїх кониках» (Н. Убілава). Так, «коник» Вальтера Шенді – інтелектуальні вправління. Глава сімейства марно намагається побудувати теорію імен та їхнього впливу на долю носіїв цих імен (у ХХ ст. значного успіху у цій справі досягли П. Флоренський, а з наших сучасників – харків'янин Б. Хігір):

*«<...> Джек, Дік і Том <...> батько називав їх нейтральними, – стверджуючи, без усякої іронії, що від сотворіння світу імена ці носило, принаймні, стільки ж негідників і дурнів, скільки мудрих і хороших людей <...>. Боб, ім'я мого брата, теж належало до цього нейтрального розряду християнських імен, що дуже мало впливали як в той, так і в інший бік; і оскільки батько мій випадково перебував в Епсомі, коли воно було йому дане, – то він часто дякував Богові за те, що воно не виявилось гіршим. Ім'я Андрій було для нього чимось на зразок негативної величини в алгебрі, – воно було гірше, ніж нічого, – говорив батько. – Ім'я Вільям він ставив досить високо, – – зате ім'я Нампс (просторічне від Гамфрі – Н. Н.) він знову-таки ставив дуже низько, – а вже Нік, за його словами, було не ім'я, а чортзна-що»* [13, с. 53–54].

Батько старанно працює в галузі педагогіки, пишучи «Трістрапедію» з розділами «про підйомні вікна», «про обрізання», «про секрети здоров'я»; інакше кажучи, Вальтер – *ture antique* за способом мислення [7, с. 281], але типовий раблезіанець за формою викладу наукових матеріалів.

Образ Тобі Шенді – контраст до Вальтера. Він не виголошує помпезних орацій, а коли чує щось безглузде, насвистує пісеньку «Ліллібуллери»; до того ж він – людина дії, чи вдає із себе таку. На невеликому газоні він збудував фортецю завбільшки з велику кімнату, оточив її зробленими зі старих чобіт муртирами, провів до них труби та пускав із них дим. Він і його слуга, капрал Трім, цілими днями граються у війну, нагромаджуючи фортифікаційні терміни (*бруствер, контрескарп, контргар, гласис, равелін, демілюн, фланги* тощо), створюючи модель облоги міста і прогнозуючи,

якщо говорити сучасною мовою, графічний інтерфейс майбутніх комп'ютерних «стрілялок» та ігор-стратегій.

Облога фортеці займає весь шостий том. Цим руйнується ілюзія війни як такої: адже баталії – лише формальні, без жертв і руїн, а за змістом це гра, що завершується «хепі-ендом» (на взірєць комп'ютерного *Level complete!*).

Герой-оповідач – Трістрам Шенді – як персонаж, так і автор книги. Деякою мірою він – двійник самого Л. Стерна, але, звісна річ, із ним не ідентифікується. Л. Стерн уміє непомітно відокремитися від Трістрама, і тоді постать останнього виступає виразно, освітлена відблисками авторської іронії. «Коник» героя, норавливий, здатний на карколомні витівки, – це його потяг до творчості. Що далі читач заглиблюється в історію наймолодшого Шенді, то більше його бентежить «веселий гармидер переривчастих спогадів, двозначних натяків, недокінчених анекдотів». Наприклад, розмова про білого ведмеда, під яким Л. Стерн розуміє «непотрібні околиці життя, уявну науку, богослов'я, господарство, листи апостолів тощо» (В. Шкловський), вивершується в риторичному запитанні: *чи кращий білий ведмідь, аніж чорний?* [13, с. 371–372]. І оповідач свідомо творить цей «гармидер»: він перескакує з п'ятого на десяте, міняє порядок розділів, зупиняє або повертає назад дію, стрімко переносить читача на двадцять років уперед, щоби знов повернутися, – а то й мовчить цілих два розділи [13, с. 33–34, 213, 578–579].

«Інформація, яку несуть у собі сентименталістські твори, найперше стосується світу переживань головних героїв, а етнографічні або топонімічні реалії – це тло, на якому показано перебіг почуттів» [16, с. 56]. Весь світ навколо Трістрама Шенді сповнений різними речами, які в сукупності створюють атмосферу очуднення. І виявляється воно не лише у спостереженні за нескінченною іграшковою війною, а й у дивовижній процесії нарядів, яких прагне служниця Сузанна:

*«Увесь гардероб моєї матері прийшов у рух. <...> червоне камчатне, – темно-помаранчеве, білі та жовті люстрини, – тафтяне коричневе, – мереживні чіпці, спальні кофти і зручні нижні спідниці. – Жодна ганчірка не залишилася на місці»* [13, с. 328]. Наряди ці становлять гротескний контраст із розпачливими словами Сузанни: *«Ні, вона більше ніколи вже не очуняє»*. Динамічність і кольористика дозволили Ю. Тинянову ототожнити дану сцену з епізодом кольорового фільму [14, с. 203].



Загалом кольоризм як чинник очуднення посідає значне місце в романі. Він передбачає застосування великої гами прикметників, а це, на думку Л. Андреева, важливо, щоб «<...> із граничною точністю розповісти про предмет, який повинен закріпитися у свідомості читача» [1, с. 100]. Як аллюзію до цитованого епізоду можна навести опис венеційського карнавалу в «Концерті бароко» кубинця А. Карпентьєра: «У сутінках, розувічених усіма кольорами веселки, вибухнув грандіозний хрещенський карнавал, буяння яскраво та ніжно-жовтих, зелених, гранатових, малинових і червоних барв. Картаті, індигові та шафранові костюми, стрічки і кокарди, трикутні капелюхи і плюмажі, переливи шовку й атласу <...>» [5, с. 58–59].

Роман Лоренса Стерна обривається несподівано – на дев'ятому томі. Іронічність такого закінчення співвідноситься з відкритістю самого твору:

«– Господи! – вигукнула мати, – що це за історію вони розповідають?»

– Про *БИЛОГО БИЧКА*, – сказав Йорик, – – і одну із кращик із тих, які мені доводилося чути» [13, с. 603].

За задумом Л. Стерна, саме таким було вартісне закінчення роману.

Спільним для обох письменників є створення масок – у душі *commedia dell'arte*. Двоє закоханих, які не можуть зустрітися – Том та Софія (Г. Філдінг), дядько Тобі та вдова Водмен (Л. Стерн); купець Панталоне – усевладний суддя Олверті (Г. Філдінг); слуга-дзанні, або подібний до іспанського шахрая-пікаро герой – Партридж (Г. Філдінг) і Обадія (Л. Стерн; в останнього також – Сузанна, двійник італійської Смеральдини); «філософ, який сміється» – Трістрам (Л. Стерн); Доктор Ломбарді, вічно замислений педант – Вестерн (Г. Філдінг) та Вальтер (Л. Стерн); Капітан, хвалько та завзятий вояка – Тобі (Л. Стерн).

До цього можна долучити й ономастику обох творів. Г. Філдінг розпочав іронічну гру з іменами ще в ранніх п'єсах, зокрема у блискучому «Пасквіні». Так, драматурга, автора вставної комедії, він назвав Трепвітом (від англійського *trap* – «пастка» та *wit* – «дотеп»), критика – Снірвеллом (від *sneer* – «насмішка»), кандидатів у члени парламенту – Промісом (*promise* – «обіцянка») та Фоксчейзом (*fox chase* – «мисливець на лисиць»), сквайр Танкард дістав своє ймення від *tankard* – «пивний кухоль із кришкою»; міс Стіч, дочка кравця, – від англійського аналога слова «стібок», прямого натяку на професію; актриса

місіс Меріт – від іменника *merit* – «заслуга» (чим не заслужена артистка?) [15, с. 1–2]. Своєю чергою, прозивним став і заголовок п'єси – ім'я персонажа, від якого утворилося слово «пасквіль».

Такий само прийом помітний в інших творах, зокрема в «Томі Джонсі»: Олверті (Allworthy) – вартий усіляких похвал; Партридж (Partridge) – куріпка, непоказна, потайлива істота; Найтінгейл – «соловей», молодий закоханий; Вестерн – «західник», освічена особа; його дочка Софія – «мудрість», а також Том Джонс – типове англійське ім'я, як і типовою є історія героя, подана під кутом зору комічного.

Не менш цікавою є ономастика Л. Стерна. У його романі Шенді (Shandy) – дивак, «без царя в голові». Трістрам – з одного боку, імовірна пародія на «Тристан», із другого – перекручене Трісметіст, як і хотів охрестити сина батько, а служниця Сузанна запропонувала ще «крутіший» варіант – Трістрамгіст [13, с. 271]. Служник Шенді-холу Обадія успадкував своє ім'я від біблійного пророка Овадії (Авдія; йому належить найкоротша у Старому завіті книга, де актуалізовано історію Ісава й Іакова). Від імені Тобі жодного разу не утворено повної форми Тобіас (Товія – персонаж Книги Товіта, син головного героя, що його зцілив від сліпоти риб'ячим жиром), а це, за задумом автора, увиразнює невинну дитячість Вальтерового брата, його бажання грати у війну хоч до скону (такого собі «геймера» XVIII ст.). Символічні імена навіть у коней – Шотландець і Патріот.

Робота над цією статтею породила й таку рефлексію на теми іронії.

Нині у творчій лабораторії літературознавця повноцінним складником став комп'ютер. Під час «співтворчості» із сучасним комп'ютером науковець звряє йому власні теоретичні знання словами, часто незрозумілими електронній машині. Тоді спрацьовує функція «автозаміна» – розривання на складники або самостійне виправлення програмою «Рута» слів, відсутніх у тезаурусі комп'ютера. Діалектизми, вузькоспеціальні терміни, маловідомі імена, слова-поетизми, архаїзми або авторські неологізми піддаються такому обробленню найчастіше, створюючи філологові зайві проблеми [11, с. 17–18]. У цій статті до антропоніма Шенді програма «Рута» пропонує варіанти «Швенді», «Шені» та «Денді», які дивним чином пасують до всіх носіїв цього прізвища. «Партриджа» вона повсякчас перейменовує в «картриджа». У цьому теж є своя іронія – уже суто постмодерна.

**Висновки.** Узагальнюючи спільні та відмінні риси іронічного стилю Генрі Філдінга та Лоренса Стерна, варто наголосити передусім на манері ведення оповіді. Від третьої особи (усезнаючого автора) – у Г. Філдінга та від першої (дивовижного героя – спершу ембріона, потім новонародженого, а насамкінець п'ятирічного, проте не по літах розумного) у Л. Стерна.

Більша відстороненість першого з письменників гіпотетично дозволила б йому поширити власне іронічне ставлення на весь художній світ роману, але іронія Г. Філдінга виявляється переважно на формальному (композиційному, інтертекстуальному) рівні. Своєю чергою, оповідач Л. Стерна дивиться на своє довкілля водночас із двох позицій: серйозно та з гумором; сам же він потрапляє в силове поле іронії лише тоді, коли автор відчужується від оповідача. До творення іронічного нарративу й у Г. Філдінга, і у Л. Стерна прислужується нанизування термінів – хоча інколи й вузькоспеціальних (мистецьких у Вальтера, фортифікаційних у Тобі), – які, однак, не утруднюють розуміння оповіді (адже значення кожного терміна прояснюється в контексті), а навпаки, дозволяють реципієнтові досягнути внутрішній світ кожного героя, який цими термінами

користується, і при нагоді з'ясувати їхні значення для себе.

Чинником іронічного стилю в обох романах є інтертекстуальність. Алюзії до гомерівського епосу зумовлюють подекуди вишукану авторську мову архітвору Г. Філдінга; архітектоніка «Історії Тома Джонса <...>» співвідносна з «Дон Кіхотом» М. де Сервантеса; постійне звертання до читача – вияв барокової традиції ведення оповіді. Та водночас «Том Джонс» послужив ґрунтом для пародіювання у Л. Стерна, як і «Джозеф Ендрюс». Об'єктами пародії у «Трістрамі <...>» стали також теорія «асоціації ідей» Дж. Локка, популярні на той час педагогічні трактати й енциклопедичні видання («Кіропедія» Ксенофонта як інваріант «Трістрапедії» Вальтера Шенді).

Нарешті, найголовнішою спільністю між двома творами є атмосфера гри в оповіді. Гра між героями, авторами й читачами, між авторами й текстами – риса, яку слушно вважають творчим відкриттям як Г. Філдінга, так і Л. Стерна, – отримала численні інтерпретації в літературі ХХ та початку ХХІ ст. Саме це й зумовлює перспективи подальших досліджень іронічного стилю у світовому письменстві, зокрема в порівняльному аспекті.

#### Список літератури:

1. Андреев Л. Импрессионизм : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Изд-во МГУ, 1998. 284 с.
2. Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
3. Грунський М., Мироненко М. Розділові знаки. Харків : ДВУ, 1929. 112 с.
4. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.
5. Карпентьєр А. Концерт бароко. *Латиноамериканські повісті та оповідання*. Пер. з ісп. М. Жердинівської. Київ : Либідь, 2003. 178 с.
6. Кінг С. Про письменство. Пер. з англ. Д. Шостака. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2017. 272 с.
7. Науменко Н. Іронія в романістиці Г. Філдінга та Л. Стерна : порівняльне дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2005. Вип. 11. Київ : Вид-во ІВЦ Держкомстату України, 2005. С. 276–285.
8. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія. Київ : Сталь, 2010. 518 с.
9. Новиков В. Книга о пародии. Москва : Советский писатель, 1989. 544 с.
10. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. Пер. с англ. В. Харитоновна. Москва : Радуга, 1984. 208 с.
11. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. Київ : Сталь, 2015. 405 с.
12. Соколянський М. Творчество Генри Филдинга : монографія. Киев : Наукова думка, 1975. 174 с.
13. Стерн Л. Трістрам Шенді. Пер. В. Бойка. Харків : Фоліо, 2014. 638 с.
14. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
15. Филдинг Г. Пасквин. URL: [www.krispen.ru/f.php](http://www.krispen.ru/f.php) (дата звернення: 26.06.2018).
16. Чик Д. Поетика простору у творчості Г. Квітки-Основ'яненка, О. Голдсмита, С. Річардсона та Л. Стерна. *Studia metodologica*. 2008. Вип. 23. С. 56–59.
17. Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до ХІХ ст. Київ : Видавн. дім «КМ Академія», 2004. 360 с.



18. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 384 с.
19. Ehrenpreis I. Fielding's Use of Fiction: The Autonomy of Joseph Andrews. Detroit : Wayne State University Press, 1960. P. 23–42.
20. Joseph Andrews by Henry Fielding. New York, Scarborough : Signet Classic, 1979. 319 p.
21. The History of Tom Jones, a Foundling. Henry Fielding. URL: [www.bartleby.com/301.pdf](http://www.bartleby.com/301.pdf) (дата звернення: 27.07.2019).
22. Volpe E. A Reader's Guide to William Faulkner. New York : Octagon Books, 1974. 472 p.
23. Watt I. Fielding's Narrative. New York : Barnes & Noble, 1981. 430 p.

#### **Naumenko N. V. IRONY IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE NOVELS BY HENRY FIELDING AND LAWRENCE STERN**

*The author of this article established the main factors to create the ironical intonation in the masterpieces of the 18th century English literature – novels “The History of Tom Jones, a Foundling” by Henry Fielding and “Life and Opinions of Tristram Shandy, a Gentleman” by Lawrence Stern. These factors are, first of all, the linguistic means (onomastic, toponymics, specific syntax and punctuation, expedient use of specific terminology from different areas of knowledge, arts, and crafts), the burlesque – combination of the elevated and the utilitarian within the shape and sense of the novel (showing the love stories, travels, philosophical and sometimes pseudo-philosophical reflections on various topics); experiments with the artistic time and space (the means of retrospection and transposition into the future, combination of different spatial dimensions); juxtaposition and opposition of the masque characters; intertextuality – in other words, ironical and therefore creative interpretation of biblical, antique, renaissance, baroque and, finally, contemporary to Fielding and Stern Enlightenment prototexts. With a help of all of the factors listed, both novelists succeeded in creation of the atmosphere of the game – particularly, the game of existential conceits (good / evil, love / hate, everyday / romantic, settling down / travelling, war / peace), of the characters with one another, of the writer and a reader, of the motifs and images, and even of graphic signs. The author of the article showed that all of the aforesaid means, which were mostly Fielding's and Stern's creative inventions, had got the proper conditions to actualize in the world literature of the 20th–21st century, – a period to be logically named “an époque of total irony” (including the novels by J. Joyce, M. Proust, W. Faulkner etc.). This is to condition the perspectives of further researches of the ironical style in the world culture, particularly in the aspects of artistic synthesis (literature, music, theatre, cinema, computer technologies).*

**Key words:** 18th century English literature, novel, works by H. Fielding and L. Stern, irony, linguistic means, game, author, narrator, reader.