

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

ХУДОЖНИЙ СВІТ РОМАНІВ АЙРІС МЕРДОК

(ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РОМАНОВ АЙРИС МЁРДОК)

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0359 р/з спеціальності 035 “Філологія”, освітньої програми “Російська мова і зарубіжна література. Друга мова”, спеціалізації 035.034 “Слов’янські мови та літератури (переклад включно). Перша – російська”

_____ Міронова Н. М.

Керівник _____ проф. Павленко І. Я.

Рецензент _____ проф. Торкут Н. М.

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 "Філологія"*
Освітня програма *"Російська мова і зарубіжна література. Друга мова"*
Спеціалізація *035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).
Перша – російська"*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Павленко І.Я.

" ____ " _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Міроновій Наталії Миколаївні

1. Тема роботи: *Художній світ романів Айріс Мердок, керівник роботи – проф., д. філол. наук Павленко І.Я.*
затверджені наказом ЗНУ від "26" травня 2020 року № 611-с
2. Строк подання студентом роботи: 24.11.2020 р.
3. Вихідні дані до роботи: *Романи Айріс Мердок "Чорний принц", "Дитя слова", "Море, море", інші романи та філософські роботи письменниці, літературознавчі праці зарубіжних та вітчизняних авторів, що дотичні до теми дослідження.*
4. Перелік питань, що їх належить:
 1. *Художній світ як літературознавча категорія.*
 2. *Особливості естетично-філософських поглядів Айріс Мердок.*
 3. *Особливості художнього світу Мердок у романах 70-х років "Чорний принц", "Дитя слова", "Море, море".*
5. Перелік графічного матеріалу: _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Павленко І.Я., професор</i>		
2	<i>Павленко І.Я., професор</i>		
3	<i>Павленко І.Я., професор</i>		
<i>Введение, выводы</i>	<i>Павленко І.Я., професор</i>		

7. Дата видачі завдання: 24.12.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	<i>Пошук наукових джерел із теми, їх вивчення та аналіз, укладання бібліографії</i>	15.03.2020	
2.	<i>Написання вступу</i>	30.04.2020	
3.	<i>Розділ 1. Художній світ як літературознавча категорія</i>	30.06.2020	
4.	<i>Розділ 2. Особливості естетично-філософських поглядів Айріс Мердок</i>	30.08.2020	
5.	<i>Розділ 3. Особливості художнього світу Мердок у романах "Чорний принц", "Дитя слова", "Море, море".</i>	30.10.2020	
6.	<i>Формулювання висновків</i>	05.11.2020	
7.	<i>Оформлення роботи, нормоконтроль</i>	15.11.2020	
8.	<i>Захист</i>	07.12.2020	

Студентка

_____ (підпис)

Міронова Н. М.

(прізвище та ініціали)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Павленко І.Я.

(прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер

_____ (підпис)

Козленко Н. В.

(прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы 74 страницы, 76 источников.

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ: романы Айрис Мёрдок "Черный принц", "Дитя слова", "Море, море".

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ: художественный мир Айрис Мёрдок, его особенности и динамика развития в 1970-е годы.

ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ: исследование специфики художественного мира романов Айрис Мёрдок, написанных в 1970-х годах в контексте философских взглядов писательницы и её произведений других периодов. Целью работы обусловлены следующие ЗАДАЧИ:

- рассмотреть философские работы А. Мёрдок, а также другие её произведения, для более глубокого понимания исследуемых романов;
- уточнить понятие "художественный мир" и выделить основные черты художественного мира творческого наследия Мёрдок;
- выяснить характер, роли и функции рассказчика в анализируемых романах;
- проанализировать специфику романного хронотопа;
- выявить интертекстуальные связи изучаемых произведений, шекспировский дискурс в частности.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. Для достижения поставленной цели в работе реализовано сочетание элементов культурно-исторического и контекстуального анализа, дескриптивного метода и инструментария структурного (для анализа архитектоники произведений) и нарративного (в исследовании характера соотношения автор/рассказчик и повествовательных стратегий) методов.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА РАБОТЫ. Феномен Айрис Мёрдок настолько своеобразен, что изучение её неординарных романов будет актуально всегда. Произведения писательницы отличаются многослойностью смыслов, благодаря чему, несмотря на значительное количество посвященных им научных и литературно-критических исследований, остаются открытыми для интерпретации. В частности, в доступном в наших условиях научном (библиотечном и цифровом) контенте отсутствуют исследования, в которых главным предметом анализа был художественный мир и его специфика в творческом наследии писательницы разных периодов, 1970-х годов в частности.

СФЕРА ПРИМЕНЕНИЯ РАБОТЫ заключается в том, что её материалы могут быть использованы в процессе преподавания современной зарубежной литературы, на занятиях по теории литературы (как материал для анализа художественного мира произведений, хронотопа в частности, проблемы автор/герой, интертекста, нарративных стратегий и т. д.).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР, ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ, КОМИЧЕСКОЕ, ХРОНОТОП, АВТОР И РАССКАЗЧИК, ИНТЕРТЕКСТ, СИМВОЛИКА, МИФОЛОГИЯ, СИММЕТРИЧНЫЕ СЦЕНЫ

ABSTRACT

The Master's qualification work 'The literary-artistic world of Iris Murdoch (case study of novels 'A Word Child', 'The Black Prince', 'The Sea, the Sea') contains 74 pages. There were 76 scientific sources treated.

THE OBJECT of the research. The novels 'A Word Child', 'The Black Prince', 'The Sea, the Sea' by Iris Murdoch.

THE SUBJECT of the research. The literary-artistic world of Iris Murdoch, its peculiarities and dynamics of development in the 1970s.

THE AIM of the Work: to study the specifics of the literary-artistic world of Iris Murdoch's novels, which were written in the 1970s in the context of the philosophical views of the writer and in the context of her works of other periods.

In the course of the study, the following TASKS are supposed to be solved:

- to consider the philosophical works of Iris Murdoch and her other literary works in order to deeper understanding of the studied novels;
- to clarify the concept 'the literary-artistic world' and sum up peculiarities of the Murdoch's literary-artistic world;
- to figure out roles and functions of the narrator in the novels that we analyze;
- to analyze the specifics of the chronotope;
- to detect the intertextual connections of the studied works including Shakespearean discourse.

METHODS of research. To achieve the goal we have used a blend of elements of cultural-historical and contextual analysis, a descriptive method and tools of structural (for analyzing the architectonics) and narrative (in the study the correlation author/narrator and narrative strategies) methods.

THE SCIENTIFIC NOVELTY of the work. The Murdoch's phenomenon is so original, that the study of the paradoxes of her extraordinary novels will always be relevant. The literary works of the writer are distinguished by their multi-layered meanings and, due to this, remain open to interpretation. In particular, in the scientific content that is available to us, there are no studies in which the main subject of analysis is the artistic world and its specificity in the writer's creative legacy.

THE SCOPE of the work. The materials of this scientific work can be used in the process of teaching modern foreign literature, in the classes on literary theory (as material for the analysis of the literary-artistic world, chronotope, the problem of the author/character, intertext, narrative strategies, etc.)

LITERARY-ARTISTIC WORLD. PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC
VIEWS. COMIC. CHRONOTOPE. AUTHOR AND NARRATOR.
INTERTEXTUALITY. ALLUSIONS. SYMBOLISM. MYTHOLOGY.
SYMMETRIC SCENES

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ.....	10
РАЗДЕЛ 2. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЙРИС МЁРДОК: МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ ВЗАИМОПРОНИЦАЕМОСТИ	17
РАЗДЕЛ 3. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА А.МЁРДОК .. НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ 1970-Х ГОДОВ	33
3.1. Художественное пространство и время.....	33
3.2. Автор и рассказчик	37
3.3. Формы интертекста.....	41
3.4. Обращение к философии Платона	52
3.5. Мифологические мотивы.....	56
3.6. Символика	63
3.7. Симметричные сцены	66
ВЫВОДЫ.....	72
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	75

ВВЕДЕНИЕ

В развитии английской литературы вторая мировая война стала своеобразным историческим рубежом. В первые послевоенные годы в стране проводился ряд демократических преобразований, но в 1970-е годы пришедшие к власти консерваторы заявили, что «государство всеобщего благосостояния» – это иллюзия. Обозначился поворот к новой политико-экономической программе, отвечавшей интересам крупного капитала.

Разумеется, подобные события сразу получили отклик в литературе. Появились романы, обличающие колониализм – например, трилогия Десмонда Стюарта «Смена ролей». К животрепещущим проблемам современности обращены романы Грэма Грина. Экзистенциалистские идеи зазвучали в произведениях Уильяма Голдинга и Айрис Мёрдок.

Творчество Айрис Мёрдок широко известно читателям на постсоветском пространстве. Все её 26 романов переведены на русский язык. Интерес к творчеству писательницы возник более 60 лет назад и не иссякает до сих пор.

Творчеству Мёрдок посвящено множество биографических и литературоведческих работ следующих авторов: Г. В. Аникин [1], В. В. Ивашева [17], Н. П. Михальская [1] и др. Большой вклад в исследование творчества романистки внесла литературовед и критик В. В. Ивашева [17], которая была лично знакома с писательницей, в течение долгих лет вела с ней переписку и несколько раз встречалась с Айрис в Лондоне.

Актуальность работы обусловлена неослабевающим читательским интересом к творческим поискам литераторов второй половины XX века и состоит в необходимости всестороннего системного анализа произведений известной писательницы Айрис Мёрдок, специфики её художественного мира в частности, места её романов в литературном процессе эпохи.

Научная новизна работы. Феномен Айрис Мёрдок настолько своеобразен, что изучение её неординарных романов будет актуальным всегда. Произведения писательницы отличаются многослойностью смыслов,

благодаря чему, несмотря на значительное количество посвящённых им научных и литературно-критических исследований, остаются открытыми для интерпретации. В доступном в наших условиях научном (библиотечном и цифровом) контенте отсутствуют исследования, в которых главным предметом анализа был художественный мир и его специфика в творческом наследии писательницы разных периодов, 1970-х годов в частности.

Целью работы обусловлены следующие задачи:

- 1) рассмотреть философские труды и другие романы для последующего более глубокого понимания исследуемых художественных произведений;
- 2) уточнить понятие «художественный мир» и выделить основные черты художественного мира творческого наследия Айрис Мёрдок;
- 3) выяснить характер, роли и функции рассказчика в анализируемых романах;
- 4) проанализировать специфику романного хронотопа;
- 5) выявить интертекстуальные связи исследуемых произведений, шекспировский дискурс в частности.

Объект исследования: романы Айрис Мёрдок «Чёрный принц», «Дитя слова», «Море, море».

Предмет исследования: художественный мир Айрис Мёрдок, его особенности и динамика развития в 70-е годы XX века.

Методы исследования. Для достижения поставленной цели в работе использовалось сочетание культурно-исторического и контекстуального анализа, дескриптивного метода и инструментария структурного (для анализа архитектоники) и нарративного (в исследовании характера соотношения автор/рассказчик и повествовательных стратегий) методов.

Практическая ценность полученных результатов состоит в том, что материалы работы могут быть использованы в процессе преподавания современной зарубежной литературы, на занятиях по теории литературы (как материал для анализа художественного мира произведений, хронотопа в частности, проблемы автор/герой, интертекста, нарративных стратегий и пр.).

Структура работы: квалификационная работа магистра состоит из введения, трёх разделов, кратких выводов после каждого раздела, общего вывода, списка использованной литературы, состоящего из 76 источников. Общий объём работы составляет 78 страниц.

РАЗДЕЛ 1.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Проблема «художественного» или «внутреннего» мира литературного произведения стала предметом активной литературоведческой рецепции лишь во второй половине XX века, хотя представление о художественном произведении как сотворённой вселенной было и раньше, особенно актуальной она была в эстетике романтизма.

Мысль об особой системности пространственно-временных отношений в произведениях словесного искусства также неоднократно становилась объектом изучения. Таким образом, представление об особой системности содержательно-формальных качеств художественных произведений была подготовлена предшествующим развитием науки о литературе.

Представление о художественном мире вырастает из учения о форме и содержании, характере их взаимосвязи и взаимной детерминированности, сформулированного Гегелем закона диалектики «содержание оформлено, а форма содержательна».

Об авторе-демиурге, создающем собственные миры, говорили романтики. С их мнением вполне соотносится художественная практика современного писателя, учёного, преподавателя Умберто Эко: «Я осознавал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом – мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия. ... То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях. ... Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг – всё, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имён. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало» [цит. по: 11, с. 216].

О том, что мир может быть средством коммуникации, говорит польский теоретик Ежи Фарыно: «Ошибочно ... было бы считать, что литература говорит одним лишь языком. Вопреки сильно распространённому предубеждению, мир художественного произведения редко бывает её конечной целью. Чаще всего литература говорит также и всеми возможными свойствами этого мира. В таких случаях мир получает права своеобразного другого «языка» ... » [цит. по: 11, с. 217].

Современное видение художественного мира как особой организованной системы во многом восходит видению литературы в трудах М. М. Бахтина. М. М. Бахтин не говорил о художественном мире, вернее, не пользовался этим термином, но он видел в творческой деятельности писателя создание особого мира произведения и называл его эстетическим объектом. «Важно понять именно своеобразие эстетического объекта как такового и своеобразие чисто эстетической связи его моментов, то есть его архитектоники» [5, с.53].

Учёный считал, что архитектоника предстаёт как принцип видения и предмет видения одновременно. Также он рассуждал о «смещении моментов» содержания и формы и приходил к выводу, что художественный мир является результатом подобного смещения.

Таким образом, произведение как эстетический объект рассматривалось в сложной связи формальных и содержательных составляющих с учётом каждой из них с первоочередным вниманием к эстетической целостности.

О художественной цельности мира произведения словесного искусства в своей широко известной статье «Внутренний мир художественного произведения» Д. С. Лихачёв писал: «Отдельные элементы отражённой действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некой определённой системе, художественном единстве» [22, с.74].

Таким образом, он выделяет такие качественные показатели внутреннего мира, как системность (развивая эту мысль, исследователь скажет об особом характере этой системности), художественность, единство.

Необходимо акцентировать внимание и на том, что внутренний мир художественного произведения, по Лихачёву, и эта мысль неоднократно формулировалась ранее и поддерживается до сих пор, это своеобразно отражённые и объединённые в новой системе элементы реально существующей действительности.

«Литература, – пишет Лихачёв, – берёт ... явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом ... создаёт собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями» [22, с.74].

Намереваясь постичь художественный мир в его целостности и организованности, мы познаём не что иное, как авторское видение, его концептуальную картину мира.

О преобразовании форм первичной реальности учёный рассуждал следующим образом: «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» – и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система.

...Конечно, и это очень важно, внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми

задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения – результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [22, с. 75].

Несколько иначе рассматривает характер взаимоотношения художественного мира и мира реального современная исследовательница Л. Чернец. Сам термин «художественный мир» она считает, ссылаясь при этом на «Поэтику» Аристотеля, удачной метафорой, которая «...как бы приравнивающая первичную и вторичную – вымышленную – реальность, очень удачна. Она заключает в себе одновременно со- и противопоставление, что издавна рекомендовалось риторикой: «Противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они [ещё] понятнее» [11, с. 217]. Тем самым предполагается иной уровень соотношения реальной действительности и действительности фикциональной, сотворённой.

В завершении статьи о внутреннем мире произведения, подобном реальному, но ему не тождественному, Д. С. Лихачёв предлагает учитывать все стороны формы и содержания в неразрывном единстве. «Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или стилем эпохи» [22, с.87].

Категория «художественный мир» – одна из наиболее универсальных в науке о литературе. Она даёт возможность охватить широкий диапазон художественного бытия писателя, рассмотреть как внешние, композиционные, так и внутренние, идейные аспекты его творчества.

В современном литературоведении имеются различные подходы к обозначению категории «художественный мир». Это понятие довольно многозначно, в связи с чем существуют разные варианты его дефинирования

и интерпретации.

В статье « „За то, что я руки твои...“ – стихотворение с отброшенным ключом» М. Л. Гаспаров даёт следующее определение: «Художественный мир – это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него), – то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов» [13, с.212]. Тем самым акцентируется внимание на содержательной составляющей понятия, его связи исключительно с пространством текста и невозможности распространения за его границы.

М. Е. Салтыков-Щедрин в «Дополнительных письмах к тётеньке» пишет о литературе как о сокращённой вселенной, и при таком видении каждый писатель, если он действительно настоящий художник, – это галактика. Как известно, галактика – это система, а значит, состоит из множества элементов, связанных друг с другом.

В сборнике очерков «Слово – вещь – мир» писатель и литературовед А. П. Чудаков писал: «Мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически – как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает:

а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы;

б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним;

в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев; у последних события могут происходить как во внешней сфере, так только и целиком в их мире внутреннем.

Изучение поэтики писателя и устанавливает прежде всего принципы и способы его описания предметов, героев и событий» [42, с. 8].

«Авторский мир большого писателя и является самой реальной основой живой истории литературы, – утверждает литературовед С. Г. Бочаров. – Из взаимодействий и связей этих ярко индивидуальных авторских миров и складывается прежде всего реальная история литературы. Литература, её история – это зовы и отклики от произведения к произведению, от художника к художнику, это творческие задачи, переходящие от одного из них к другому, это прорастания и созревания у наследников этих задач посеянного предшественниками» [9, с. 3].

Иногда художественный мир выступает синонимом поэтики. Современное значение термина «поэтика» В. Е. Хализев определяет следующим образом: «Этим словом фиксируется определенная грань литературного процесса, а именно – осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей, а также художественных направлений и целых эпох. Нашим известным ученым принадлежат монографии о поэтике древнерусской, ранневизантийской литературы, о поэтике романтизма, поэтике Гоголя, Достоевского, Чехова. У истоков этой терминологической традиции – исследование А. Н. Веселовским творчества В. А. Жуковского, где есть глава «Романтическая поэтика Жуковского» [41, с.169].

Ярко и образно высказывался о поэтике писатель Пётр Проскурин: «У каждого великого мастера есть своя особая поэтика, своя материковая основа, свой нерв настроя на жизнь, который придаёт своеобразное расцветивание всему творчеству» [цит. по: 18, с. 5].

Художественный мир является интенционной субстанцией, образующейся в сознании читателя в процессе восприятия литературного произведения, в связи с чем анализ поэтики текста предусматривает выявление средств, создавших в сознании читателя феномен под названием «художественный мир».

Краткий вывод к разделу 1

Художественный мир целостен. Все компоненты поэтики литературного

произведения пребывают в системной связи и «работают» на конечный художественный результат. Изображение художественного мира требует от автора применения не только литературной техники, но и содержательных моментов. Художественный мир является продуктом направленности сознания художника, его своеобразие определяется мировосприятием творца. Энергетика мира литературного произведения определяется энергетикой автора как личности.

Безусловно, художественный мир писателя изменчив – он постоянно подвергается влиянию различных факторов: эстетических, исторических, культурных, философских, личностных и т. д. Именно в связи с этой тенденцией в следующем разделе будут рассмотрены основные философско-эстетические взгляды Айрис Мёрдок.

РАЗДЕЛ 2.
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО АЙРИС МЁРДОК: МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ
ВЗАИМОПРОНИЦАЕМОСТИ

Всемирно известная писательница и философ, автор 26 философско-психологических романов, Дама Джин Айрис Мёрдок (1919 – 1999) родилась в Дублине в протестантской семье. Вскоре после её рождения семья переехала в Лондон, где единственная дочь певицы и военного обучалась в частной школе, а затем изучала филологию и философию в Оксфорде. Позже Айрис Мёрдок защитила диссертацию в Кембридже и стала преподавателем философии в Оксфорде, поработав перед этим какое-то время в лагерях для беженцев.

С началом академической карьеры начинается и активный творческий период. Её первой публикацией в 1953 г. стала книга-исследование «Сартр – романтический рационалист». А дебютом в художественной литературе стал роман «Под сетью», увидевший свет в 1954 г. Затем, в течение 1950 – 60-х годов из-под её пера вышли следующие романы: «Бегство от волшебника» (1956), «Замок на песке» (1957), «Колокол» (1958), «Отсеченная голова» (1961), «Дикая роза» (1962), «Единорог» (1963), «Итальянка» (1964), «Алое и зелёное» (1965), «Время ангелов» (1966).

Её первые читатели отмечали, что романы отличаются сложностью, их не всегда удаётся понять с первого прочтения, приходится неоднократно возвращаться, но такая трата времени не напрасна – романистка искренна в своём творчестве и впечатляет интеллектом. Уже в 1968 г. роман «О приятных и праведных» номинировался на Букеровскую премию. В 1969 г. роман «Сон Бруно» также попал в шорт-лист Букера.

Но настоящий успех ждал впереди. Всемирную славу принесли романистке произведения 1970-х годов: «Честный проигрыш» (1971), «Человек случайностей» (1972), «Святая и греховная машина любви» (1974),

«Дитя слова» (1975), «Генри и Катон» (1976). Роман «Чёрный принц» (1973) был номинирован на Букеровскую премию, и, несмотря на то, что победителем в тот год не стал (жюри отдало предпочтение «Осаде Кришнапура» Джозефа Фаррелла), снискал всеобщее признание и считается лучшим творением писательницы. В 1978 г. удостоился Букеровской премии роман «Море, море».

Также в 1970-е годы философ Айрис Мёрдок опубликовала свои работы «Суверенитет добра» (1971) и «Пламя и Солнце» (1977).

1980-е ознаменовались появлением таких художественных произведений, как «Монахини и солдаты» (1981), «Ученик философа» (1983), «Сообщение для планеты» (1989). Романы «Школа добродетели» (1985) и «Книга и братство» (1987) номинировались на Букеровскую премию. Таким образом, произведения Айрис Мёрдок попадали в так называемый «краткий список» Букера шесть раз, что является своеобразным рекордом и высоким признанием её творчества.

К сожалению, уже не были столь насыщенными 1990-е годы – сказывался возраст и проблемы со здоровьем. Но два романа – «Зелёный рыцарь» (1993) и «Дилемма Джексона» (1995) всё же увидели свет и порадовали почитателей таланта романистки, даже не взирая на довольно прохладное отношение литературных критиков и именование последнего «головоломкой».

Также в 1993 г. был издан философский труд «Метафизика как путеводитель по морали», а в 1997г. – сборник эссе «Экзистенциалисты и мистики».

Книга «Экзистенциалисты и мистики» на протяжении многих лет с исключительной серьёзностью воспринимается писателями, философами, литературоведами, теологами. Такой интерес объясняется тем, что беллетристика автора, являющегося одновременно романистом и философом, отрабатывает и отстаивает моральные позиции, презентуемые в философских очерках, несмотря на то, что Мёрдок зачастую отрицала проникновение

философии в её творчество.

Философско-эстетическая составляющая романов Айрис Мёрдок побуждает к рассмотрению их с учётом моральных принципов автора, её позиции по тем или иным вопросам и основных постулатов мировоззрения.

Айрис Мёрдок утверждала: «Искусство и мораль являются, с некоторыми оговорками, одним целым» («Art and morals are, with certain provisos ... one») [57, с.215].

Романистка возлагала на читателей ответственность за разграничение хорошего искусства и посредственного, считая, что писатель и читатель сотрудничают и работают в унисон – только тогда произведение искусства учит воспринимать реальность, то есть видеть мир без искажающей завесы иллюзий, разрушающей нравственное осмысление.

Айрис Мёрдок видит опыт искусства романа как духовный опыт: «experience of the art of the novel as spiritual experience» [57, с.282]. Этот опыт создаёт сочувствие, терпимость и является полезным для духовного блага людей и общества.

Одним из составляющих определения «искусство» для писательницы и философа было пробуждение эмоций. Она не одобряла узкие рамки теорий, применяемые к литературным текстам, так как видела в них подмену эмоциональных реакций на литературу. Романистка отстаивала тот тип письма, который мог вызывать эмпатию у читателей, что само по себе является эмотивной реакцией.

В этом смысле Айрис Мёрдок хотела сохранить некоторые аспекты реалистической традиции XIX века – и в том, как романы были написаны, и в том, как они читались. «Любая теория, отделяющая людей от великой литературы прошлого, лишает их историко-нравственного воспитания и большого удовольствия» («Any theory which cuts people off from the great literature of the past deprives them of a historical and moral education and a great deal of pleasure») [57, с.25].

Она не считала необходимостью включать теоретические концепции в

свои работы и полагала, что «критикам лучше обходиться без какой-либо последовательной систематической теории, научной или философской» («critics are better off without any close-knit systematic background theory, scientific or philosophical») [57, с.19].

Несмотря на то, что не все разделяли её взгляды, Мёрдок была уверена, что подход критиков к романам должен быть непредубеждённым, а реакция на персонажей должна быть такой, как если бы они были обычными людьми.

Айрис Мёрдок считала, что беллетристика вполне способна давать людям фундаментальные знания. При этом одним из моральных убеждений, лежащих в основе её подхода к написанию художественной литературы, было следующее: роман должен быть эстетическим явлением, а не воплощением теории.

Мёрдок часто высказывала опасения по поводу регресса морали на Западе. Факт, что светское общество больше не поощряет рефлексию над абстрактными понятиями истины, нравственности, природы добра и зла, вызывал у неё беспокойство. Возможно, поэтому романы Мёрдок как нельзя лучше подходят в качестве альтернативы для тихих и спокойных размышлений. В своей философской работе «Метафизика как путеводитель по морали» она указывает, что роман, как правило, близок к обычной жизни, насыщен размышлениями, внушает смирение, разоблачает тщеславие, касается борьбы добра со злом.

Мёрдок считала мораль фундаментом человеческой жизни и признавалась, что более всего ей не хотелось бы узнать, что «попытка быть хорошим может оказаться бессмысленной» («the attempt to be good may turn out to be meaning less») [67, с.75].

В её романах встречаются маргинальные персонажи, которые остаются незамеченными другими героями и легко игнорируются читателями. Такова Антея Барлоу в романе «Время ангелов». Каждый день она стучит в дверь священника, но служанка Пэтти не пускает её в дом, отвечая, что Карел Фишер никого не принимает. Этот образ напоминает нам голос Христа в

Откровении 3:20: «Вот я стою у двери и стучу...». На самом деле Антея могла бы сыграть очень важную роль: спасти Карела от суицида. Гостья стала своего рода спасением для Пэтти, вручив ей букет подснежников – цветы словно пробудили молодую женщину, и она наконец нашла своё истинное призвание в жизни – помогать людям.

В «Метафизике...» один из философских вопросов звучит так: «Можем ли мы продолжать говорить о духовном источнике добра, если от него отстранилась большая часть человеческого рода?» («Can we go on talking about a spiritual source of Good if the majority of human kind is debarred from it?») [60, с.499]. Писательницу и философа беспокоит, можем ли мы продолжать попытки быть хорошими, если обречены на неудачу. И именно решение продолжать приводит к успеху её персонажей.

В 1969 г. увидел свет роман Айрис Мёрдок «Сон Бруно», а в 1970 г. появился её очерк «Суверенитет добра». Между литературной и философской работами можно провести некую параллель – обе проливают свет на особенности мышления автора в тот период.

Роман во многом является художественной интерпретацией и проверкой тех идей, которые представлены в эссе. В романе «Сон Бруно» Мёрдок постоянно обращается к принципу моральной философии, провозглашенному в «Суверенитете добра», то есть непосредственно касается вопроса «Как мы можем стать лучше?». Роман посвящён исследованию человеческой природы, поискам идеала, выбору пути любви и смирения, приводящего к Добру.

«Ничто в жизни не имеет такой ценности, как стремление быть добродетельным» («Nothing in life is of any value except the attempt to be virtuous»), – утверждает Айрис Мёрдок. [67, с.85].

Персонажи «Сна Бруно» воплощают некоторые качества, упомянутые в «Суверенитете добра», что указывает на идеалистическую природу концепции Мёрдок о добре и на её настойчивость в том, что искусство остаётся верным потребностям этого мира.

Таким образом, несмотря на то, что персонажи художественного произведения обсуждают философские концепции, Айрис Мёрдок утверждала, что её романы и труды по философии – выражение совершенно разных направлений её деятельности. Следует заметить, что столь категорично она высказывалась в ранних интервью. В более поздних она уточняет, что размышления о моральной философии иногда влияют на постановку проблемы в романе. Ещё позже Мёрдок отвечала на подобные вопросы интервьюеров, что замечает, как всё больше философии проникает в её романы, и она начинает беспокоиться о том, как далеко можно позволить философии зайти, потому что, к примеру, в романе «Время ангелов» философия попала в самый центр сюжета.

В беседе с Джиллиан Дули Айрис Мёрдок высказалась следующим образом: «Я не хочу, чтобы философия как таковая вообще вторгалась в мир романов» («I don't want philosophy, as such, to intrude into the novel world at all» [51, с.58]. Здесь становится очевидным, что речь идёт о профессиональной философии – той, которую Мёрдок практикует в Оксфордском университете.

А в «Экзистенциалистах и мистиках» она утверждает, что «литература... делает множество разных вещей, философия делает лишь одно» («literature... does many things, and philosophy does one thing») [57, с.4].

В настоящее время среди философов и религиозных мыслителей начался новый период интереса к гуманизму. Решается проблема противостояния нетерпимости, фанатизму и невежеству. Айрис Мёрдок называла гуманизм хрупким вероучением. Но её философия и искусство глубоко гуманистичны.

Французский прозаик, идеолог «нового романа» Ален Роб-Грийе утверждал, что «все писатели считают, что они реалисты, никто никогда не называет себя абстрактным, иллюзионистским, химерическим, поддельным, нереальным» («...all novelists believe they are realists, none ever calls himself abstract, illusionistic, chimerical, fantastic, falsitical») [72, с.157 - 158].

Его видение реализма необычно: писатель считает, что это система взглядов, которую романисты демонстрируют друг другу с целью поддержать и защитить свои собственные усилия по изображению «реального». А из «заботы о реализме» каждая последующая школа стремится уничтожить предыдущую.

Так или иначе, Айрис Мёрдок считала своей моральной обязанностью представлять жизнь такой, какая она есть на самом деле. Но литературное творчество послевоенной Британии постепенно стало проявлять недоверие к реализму.

В сборнике критических эссе «Эра подозрения» французская писательница русского происхождения Натали Саррот утверждала, что реалистический роман – это вера, которая угасает в умах как писателей, так и читателей, и что новое творчество должно иметь дело с новой формой чтения. В то же время труды постмодернистов демонстрируют наступление более сложного периода в литературе и искусстве в целом. Они отмечают, что мотивы и смыслы становятся более многозначными и таинственными, и что эти изменения сопровождаются новыми чувствами и эмоциями.

Джеймс Грэм Баллард, один из крупнейших писателей в английской литературе второй половины XX века утверждал, что задача автора больше не заключается в управлении персонажами так, «словно экзаменатор, который заранее знает все вопросы в совершенстве» («...like an examiner, knowing all the questions in advance») [48, с.5]. То есть он не просто должен придумывать свой замкнутый мир, а предлагать читателю альтернативу.

Но, по выражению английского писателя Брайана Джонсона, «Натали Саррот однажды описала литературу как гонку, эстафету инноваций, переходящую от одного поколения к другому, а подавляющее большинство британских писателей бросили эстафету, остановились и повернули назад» («Nathalie Sarraute once described literature as a relay race, the baton of innovation passing from one generation to another, the vast majority of British novelists has dropped the baton, stood still, turned back») [53, с.167]. Джонсон

также считал, что реалистическая традиция была нечестной, потому что отражала реальность не в том виде, в котором та существовала.

И Джонсон, и Мёрдок беспокоила проблема искажения реальности. В связи с этим они старались включать в свои произведения акциденцию. У Айрис Мёрдок случайное получалось более тонко. Например, гибель Гарриет в результате внезапного теракта в романе «Святая и греховная машина любви».

Мёрдок никогда не преследовала цели создавать подделки под роман XIX века, но одним из её стремлений было возвращение в художественную литературу такой практики, какую использовали Джордж Элиот и Лев Толстой – создание персонажей, которые, казалось бы, существуют независимо от автора и требований сюжета.

Мёрдок – щепетильный, педантичный рассказчик, который всё описывает. Но это не воспринимается как перегруженность деталями, а способствует созданию новых смыслов или уточнению уже сказанного, заставляя читателя осознавать какие-то скрытые значения, задумываться над символами, становиться тем самым «подозревающим» читателем, о котором пишет Натали Саррот в «Эре подозрений».

Иногда писательницу Мёрдок всё же обвиняли в маньеризме. Например, американка Джойс Оутс в своём эссе «Святая и греховная Айрис Мёрдок» («Sacred and Profane Iris Murdoch») пишет о противоречии в художественном творчестве Мёрдок. Она утверждает, что, хотя Мёрдок и определила высшее искусство как такое, которое выявляет мельчайшие случайные детали мира и раскрывает их вместе с его обликом, чистотой и гармонией, в то же время в её произведениях «много персонажей, ... сотни интерьеров, тщательно описанных, ... сотни костюмов ... и маленькая обсерватория по наблюдению за закатом или восходом, состоянием Лондона летом и осенью» («the many characters, ... the hundreds of interiors, metuculously described, ... hundreds of costumes ... and a small galaxy of observations about the sun's setting or the sun's rising, the condition of London in the summer, or in the fall») [71, с. 1].

Такая характеристика приводит к мысли о маньеризме. Маньеризм – это то, что Умберто Эко называл типичным продуктом постмодернистской иронии [45, с. 74]. Это утрата гармонии и реализм в избытке.

Ален Роб-Грийе отмечал, что когда романы XIX века заполнены домами, мебелью, костюмами, которые исчерпывающе и скупулёзно описаны, не говоря уже о лицах, фигурах и т. д. – это можно использовать для воспроизведения ранее существовавшей реальности, но когда читатель обнаруживает подобное в романе XX века – это не работает таким же образом. «Когда-то это заставляло нас видеть вещи, теперь же это, кажется, уничтожает их» («Once it made us see things, now it seems to destroy them») [73, с.146].

И из этого следует, что миры, в которые попадает читатель, представляют собой искусственные конструкции, а не окна в реальность. Но в то же время саморефлексивная беллетристика Айрис Мёрдок всегда стремится сохранить референциальную функцию, а не утверждать окончательное сомнение в способности художественной литературы указывать на реальный мир.

Этика романистки слаженно обращает особое внимание на то, что произведение искусства не является ни полемикой, ни трудом по философии, ни вкладом в литературную теорию. А некоторые элементы своих работ писательница и вовсе называла игрой.

Вообще, Мёрдок – автор, которого более всего волнует эстетика, и свои произведения она всегда старалась создавать как эстетический артефакт.

Айрис Мёрдок часто повторяла, что христианская догма ей не близка. Также писательница и философ с подозрением относилась к иконографии. Она предполагает, что «человеческая жизнь не имеет внешней точки зрения, ... а наша судьба может быть исследована, но не может быть обоснована или полностью объяснена; мы просто здесь» («human life has no external point ... and our destiny can be examined but it cannot be justified or totally explained; we are simply here») [57, с.365].

Но не всё так однозначно – ведь Айрис Мёрдок родилась в протестантской семье и неоднократно утверждала, что молиться и говорить научилась одновременно. В связи с этим всевозможные напряжённые противоречия, связанные с верой и религией, преследовали её всю жизнь.

Романы Мёрдок часто иллюстрируют то, каким образом человек может быть хорошим, но довольно редко – как он может быть святым.

Социальные и психологические контексты неотеологии Айрис Мёрдок можно обнаружить в уже упомянутом романе «Время ангелов», на страницах которого мы наблюдаем нигилизм и духовную опустошенность, то есть мир без святости. Писательница удивительным образом иногда опережала время, и здесь как раз мы видим своего рода предсказание начала XXI века. Роман «Время ангелов» был написан в 1966 г., то есть прозаику удалось заглянуть в довольно далёкое будущее и предугадать, каким будет общий дух времени через полстолетия. Хотя, конечно же, вполне возможно было предвидеть, что либерализм 1960-х годов постепенно приведёт к моральному и духовному вакууму.

Собственные противоречивые метания Мёрдок, о которых сказано выше, изображают в этом романе две группы ангелов. Первая – это силы нерегулируемого потакания собственным прихотям, воплощенные в ницшеанском настоятеле без храма Кареле Фишере, в этом конечном продукте безнадёжности эпохи. Вторая группа ангелов включает в себя энергетические силы сентиментальных привязанностей к старым представлениям об Отце, которые нас утешают, направляют и спасают наши души. Символом всего этого является русская икона Евгения Пешкова, на которой изображена троица в виде ангелов.

Современную теологию Мёрдок хотела видеть такой, что вмещает и христианство, и другие конфессии, и атеизм. Многих удивляло, что писательница и философ хотела, чтобы другие веровали, оставаясь неверующей. Но позиция, которую она отстаивала, заключалась не в превосходстве, а в смирении.

Постепенно неотеология Айрис Мёрдок эволюционировала и со временем смогла охватить религиозно-философское учение Будды. В 1980-е годы в своих интервью она стала говорить о том, что ей близок буддизм и назвала себя «христианским буддистом». Это не было чем-то удивительным для Западной Европы, потому что во второй половине XX века в процессе поиска новых духовных путей возникли индивидуальные системы верований. Они основывались на нескольких религиях одновременно. Мёрдок разделяла эту тенденцию, опираясь на христианство, буддизм и иудаизм.

В интервью с Джеффри Мейерсом в 1990 г. она превозносит восточные религии, в которых нет доктрин о личном спасителе, и хвалит буддизм за его «аскетизм без образа» («imageless austerity») [60, с.247]. Мёрдок отмечает, что её привлекло в буддизме отсутствие акцента на сверхъестественном, важность внутренней работы человека и предлагает привнести в христианство некоторые элементы учения Будды. Ей казалось, что западное общество потребления полностью противоположно буддистским ценностям, потому что для буддистов Вселенная – система процессов, а не вещей.

Айрис Мёрдок заявляла, что ознакомилась с трактатом «Бытие и время» («Sein und Zeit») немецкого мыслителя Мартина Хайдеггера в 1965 г. Однако, утверждают, что уже в послевоенные годы она говорила о нём в Кембридже. Как бы там ни было, Мёрдок очень много размышляла над его работами.

Главный герой романа «Дилемма Джексона» Бенет пытается написать книгу о Хайдеггере и разобраться, действительно ли он является величайшим философом XX столетия.

К ранним работам Хайдеггера Мёрдок испытывает недоверие, поздние принимает с трудом и называет великого философа «демоническим». Если в раннем Хайдеггере её привлекает то, как он ставит метафизические вопросы и даёт на них ответы, то в позднем ей видится некое «презрение к человеческому существованию» («a kind of contempt for human existence») [58, с.10]. А для Айрис Мёрдок без моральной философии вся философия

теряет смысл. В своём незавершенном эссе о Хайдеггере она развивает мысль о том, что Хайдеггер преднамеренно отсекает любое серьёзное рассмотрение морали. Мёрдок считает подобное непростительной ошибкой, тогда как концепция добра, по её мнению – важнейший элемент, фундаментальный для любого метафизического описания человеческого существования. Кроме этого, она критикует эклектический эстетизм Хайдеггера, замечая, что очень избранные произведения искусства служат его теориям.

Критики утверждают, что роман «Дилемма Джексона» стал своеобразным хранилищем для болезненных вопросов, которые поставили перед Айрис Мёрдок работы Мартина Хайдеггера.

Беллетристика Мёрдок также включает в себя дискурсы двух величайших психологов – Зигмунда Фрейда и Карла Юнга. Её отношение к Фрейдю противоречиво. Некоторые критики писали следующее: «оригинальным аспектом её гения является необычайное единение Фрейда и Платона» («the original aspect of her genius is the extraordinary marriage between Freud and Plato») [50, с.77].

И хотя на образ мыслей и духовный настрой Айрис Мёрдок заметно влияет учение Зигмунда Фрейда, её изображение практической помощи, которую фрейдистский психоанализ может предложить людям, является сатирическим. Психотерапевты Палмер Андерсон («Отсеченная голова») и Фрэнсис Марло («Чёрный принц») – мишень для остроумия романистки. Она показывает их опасными (в худшем случае) или просто бесполезными (соответственно, в лучшем).

На первый взгляд у Айрис Мёрдок нет противоречий с Карлом Юнгом. Она широко использует его учение, изображая в романах помощь своим героям. В философском труде «Метафизика как путеводитель по морали» Мёрдок посвящает пять страниц сбрасыванию со счетов основоположника аналитической психологии. В частности она указывает, что выбор

мифических судеб (одна из центральных идей Юнга) – это эгоизм и потакание самому себе.

Таким образом, писательница и философ рассматривала работы Фрейда, Юнга и Хайдеггера сквозь призму своих личных убеждений и собственного критического мышления.

В течение своей писательской карьеры, продолжавшейся более сорока лет, Айрис Мёрдок выпустила несколько романов, которые критики окрестили «готическими». Это романы «Бегство от волшебника», «Единорог» и «Время ангелов». В романах «Итальянка» и «Колокол» также есть готические элементы. Современные готические романы, также, как и их предшественники XIX века, призваны вызывать ощущение сверхъестественного и исследовать происхождение зла, но делают они это более тонко и являются, скорее, пародией.

Репутация философа и интеллектуала вызывала вопрос: с чего бы вдруг Мёрдок заниматься подобным?!. Предполагали, что романистка экспериментирует.

В своём эссе «Против бесстрастия» она писала: «Любопытно, что современная литература, которая в такой высокой степени связана с насилием, содержит так мало убедительных изображений зла» («It is curious that modern literature, which is so much concerned with violence, contains so few convincing pictures of evil») [57, с.294].

В своих готических романах Айрис Мёрдок исследует вероятность того, что зло – это не только отсутствие добра, а ещё и динамическая сила, признаваемая и отвергаемая теми, кто стремится к нравственному совершенству. Романистка исследует желания, маскирующиеся под любовь и стремящиеся манипулировать, контролировать и эксплуатировать.

Как отметила Зоре Салливан: «Её демоны не буквальные, а психологические и экзистенциальные угнетатели, зло которых исходит из их навязчивой потребности определять и переделывать других в соответствии с их личными формулами существования» («Her demons are not literal ones, but

psychological and existentialist oppressors whose evil emanates from their obsessive need to define and remake others according to their private formulas for existence») [75, с.49].

Обращение Айрис Мёрдок к готическому направлению литературы давало ей возможность убедить себя и своих читателей, что существуют такие ценности, истины и величины, которые выходят за пределы человеческой природы. Использование готических сюжетов и приёмов позволяет писательнице изучать зло не только как отсутствие добра, но и как силу, которую должны осознавать и отвергать все, кто идёт по пути Добра.

Героя романа «Колокол» Майкла Мида волнует вопрос, можно ли «распознать совершенство добра, если не признавать утончённость зла» [33, с.115] («could one recognize refinements of good if one did not recognize refinements of evil») [70, с.117]. Этот вопрос перекликается с размышлениями Айрис Мёрдок о зле в её философских трудах. Её апроприация готического стиля происходит немного смущённо и пародийно. Она исследует низменные желания и потребности, которые прячутся под образами возвышенных.

Готические романы Мёрдок побуждают читателя заглянуть за пределы чарующих поверхностных эффектов и увидеть нечто большее, что мастерски автором изображено.

Критика долго недооценивала, а то и вовсе игнорировала комичность и пародийность в романном мастерстве Айрис Мёрдок. Это в какой-то степени противоречило традиционной морали.

Мёрдок всегда восхищалась Ф. М. Достоевским и в их романах можно выделить общую деталь: самые забавные моменты зачастую бывают самыми болезненными. Через юмор они демонстрируют явное иррациональное замешательство в жизни, но всё это – с чувством толерантности и иногда с каким-то жестоким ликованием или злорадством.

Комедийность Мёрдок особая. «Как такая ужасная планета может ещё осмеливаться иметь какое-либо искусство?» («How can such a terrible planet dare to have any art at all?»), – вопрошает она в «Метафизике...» [60, с.92].

Романистка любит своих одержимых героев. Миша Фокс («Бегство от волшебника»), Палмер Андерсон («Отсеченная голова»), Карел Фишер («Время ангелов») – эти персонажи ещё и комичны. Они сильные игроки, и их игрой управляет автор. А в романе «Чёрный принц» Мёрдок отмечает: «Любое повествование о наших действиях комично» [35, с.53] («Almost any tale of our doings is comic») [61, с.55].

Писательница считает роман комичной формой вообще. В «Метафизике...» Мёрдок указывает на то, что «большая часть величайшего литературного искусства – трагикомическое» («much of the greatest literary art is a tragicomic») [60, с.92]. В этой же работе она точно определяет, почему шекспировские комедии столь изумительны – речь идёт именно о единении комического и трагического, что, собственно, и приводило в своё время к тому, что Шекспира недооценивали.

Вклад писательницы в современную английскую литературу значителен. Мёрдок сумела, сохраняя эстетические качества викторианской литературы, привнести в романы элементы постмодернизма и сделать их близкими современному читателю. Эта тенденция ярко воплотилась во всех её романах и сделала особенно популярной не только в Великобритании, но и за её пределами.

Художественный метод Айрис Мёрдок соприкасался и с английской классической эстетикой, и с зарождением новых художественных систем. В романах писательницы присутствует ирония в отношении изображаемой действительности.

В настоящее время Айрис Мёрдок считается одним из самых выдающихся интеллектуальных и плодовитых британских авторов второй половины XX века, а также оригинальным философом первостепенной важности, чьи работы приобретают всё большее значение в основных философских дебатах.

Во всём мире сейчас возрождается связь между этикой и литературой, и в этих рамках возникает новый интерес к Айрис Мёрдок. Её работы

становятся основными темами международных конференций, в разных странах проводятся её выставки и обсуждения её работ. Осуществляются различные проекты, основанные на работах Мёрдок, и их важность трудно переоценить для научных кругов и британского наследия.

Краткий вывод к разделу 2

Айрис Мёрдок была социально активна на протяжении всей своей жизни и опережала время во многих своих суждениях. Писательница и философ находилась под влиянием великих предшественников в литературе и философии, а её исполненная энтузиазма и высокой морали этика повлияла на современную литературу, философию и теологию. Мёрдок старалась решать эстетические проблемы, а не теоретические. Анализ её взглядов на межличностные и социальные отношения показал, что её мысли о взаимодействии человека и общества оказали влияние и на её моральную философию, и на её беллетристику.

РАЗДЕЛ 3.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА АЙРИС МЁРДОК НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ 1970-Х ГОДОВ

3.1. Художественное пространство и время в романах Айрис Мёрдок «Дитя слова», «Чёрный принц», «Море, море»

Художественное пространство и время у писательницы чаще всего основано на антитезе: противопоставление света и тьмы, жизни и смерти, пещеры и солнца можно встретить во всех её романах, написанных в 1970-е годы XX века. Особенности её героев проявляются также через противопоставления, которые зачастую меняют ситуацию, ускоряют художественное время, нагнетают действие. Архетипической природе художественного мира Мёрдок свойственна контрастность. Такая поляризация придаёт характерам достоверности.

В хронологическом аспекте писательница в некотором роде пренебрегает реалиями – и историческими, и социальными. Художественное время у неё можно определить как двойственное: конкретное время, в котором происходят события и необъятность, бескрайность, символизирующие вечность. Символом второго, как правило, является море.

В процессе организации художественного пространства романов Айрис Мёрдок противопоставляет открытое пространство замкнутому, что своеобразно дополняет психологическую характеристику персонажей.

Открытое пространство – это улицы и площади Лондона. Писательница всегда подробно описывает места проживания и передвижения своих героев, а иногда уточняет, сколько времени необходимо на преодоление того или иного расстояния.

«Мы шли по Норс-Энд-Роуд. Артур жил на Блит-Роуд» [25, с.23] («We walked up the North End Road. Arthur lived in Blythe Road») [55, с.24].
«Кристел жила в однокомнатной квартирке на захудалой улочке за Норс-

Энд-Роуд, и, если быстро идти, я мог покрыть расстояние, отделявшее эту улочку от Куинс-Гейт-Террейс, минут за двадцать. Я всегда старался ходить по Лондону пешком, когда позволяло время» [25, с.20] («Crystal lived in a bed-sitter flat in one of the shabby little streets beyond the North End Road, and at a brisk pace I could do the walk from Queen's Gate Terrace in about twenty minutes. I always walked in London if I could») [55, с.21].

Рассказчик в романе «Дитя слова» живёт в доме, который стоит в тупике, и этот факт уже с первых страниц как бы косвенно оповещает читателя о том, что Хилари Бёрд всерьёз запутался в своих жизненных перипетиях и не видит выхода. В книге подробно описаны его бесцельные поездки по кольцевой линии, символизирующие бег по кругу в жизни героя – он не может убежать от того, что он «убийца Энн», и от безысходности, звучащей как «я всё потерял».

Вообще образ лондонского метро несёт особую смысловую и метафорическую нагрузку в романе «Дитя слова». Это любимое пристанище главного героя является аллегорией его подпольного существования. «Метро было самым подходящим для меня местом – я ведь подземное существо. Я и эту повесть собирался назвать "Мемуары человека, живущего под землёй"» [25, с.50] («It was a fit place for me, I was indeed an Undergrounder. I thought of calling this story "The Memoirs of an Underground Man"») [55, с.52].

Крупнейший в мире метрополитен живёт своей бурлящей жизнью, и Бёрд любит его так, как едва ли любит кого-то из своего окружения. Он повествует о нём с еле скрываемой теплотой и нежностью: «Ливерпул-Стрит и Слоан-Сквер – станции совсем разные, в известном смысле слова даже антиподы. Слоан-Сквер – простая, ярко освещённая станция, и её непритязательная современность радует душу, тогда как Ливерпул-Стрит – станция огромная, в ней есть что-то угрожающе метафизическое» [25, с.50] («The two stations are dissimilar, indeed in a sense opposites. Sloane Square has a simple bright modest up-to-date air which can cheer in a homely way, whereas Liverpool Street is menacing and metaphysical and wast») [55, с.52]. Тем

удивительнее воспринимается его обращение к любимой женщине в тот же вечер – холодное, вызывающее, эгоистичное.

Открытому пространству Айрис Мёрдок противопоставляет замкнутое – комнаты, квартиры, дома. Камерный топос, как правило, служит для уединения, пребывания наедине с самим собой. Очень тщательно выписан быт в романах, что помогает лучше понять духовный мир персонажей.

Брэдли Пирсон повествует о своём жилище следующим образом: «Эту квартирку я до отказа набил мебелью, викторианскими и восточными безделушками, разнообразными мелкими *objets d'art*, диванными подушечками, инкрустированными подносами, бархатными скатертями, даже салфеточками, даже кружевами. Я не коллекционирую, я просто накапливаю» [35, с.18] («This place I had crammed with too much furniture, with Victorian and Oriental bric-a-brac, with tiny heterogeneous *objets d'art*, little cushions, inlaid trays, velvet cloths, antimacassars even, lace even. I amass rather than collect» [61, с.19]. Психологи утверждают, что подобная страсть говорит о неврозе, да и сам повествователь описывает себя как человека невротического – застенчивого, беспокойного, принимающего препараты беладонны и снотворное.

Подобные описания замедляют художественное время, придают значительности герою и предсказывают предстоящие перипетии его судьбы.

В романе «Море, море» театральный режиссёр Чарльз Эрроуби решает завершить свою карьеру и покупает полуразрушенный дом у моря, в котором очень сыро, нет электричества и, соответственно, бытовой техники. В описании жилища звучат готические мотивы, перекликающиеся с романами Мёрдок 1960-х годов. «С дороги дом выглядит до жути загадочно и самодовольно. А внутри в занавешенной шторами комнате жёлтый свет почему-то навевает на меня печальные воспоминания детства. ... Стены ... покрашены в томатный цвет. Есть вместительная кладовая, кишущая мокрицами. ... И на первом, и на втором этаже есть внутренняя комната. На первом этаже всё дерево пропитано сыростью. В гостиной властвует камин с

выкрашенной в чёрное деревянной отделкой. Он смахивает на алтарь какой-то оккультной секты. Лестница не вызывает во мне тёплых чувств – по лестницам всегда бродят призраки прошлого» [31, с.23] («Shruff End, seen from the road, has a weird air of complacent mystery. While within, the yellow light of the ‘blinded’ room somehow and sadly recalls my childhood. ... The walls ... are painted tomato red. There is a large larder full of woodlice. ... on the ground floor and on the first floor there is an inner room. All the downstairs woodwork tends to be damp. In the drawing room dominated by a tall black-painted wooden chimney piece. It looks a little too like the altar of some weird sect. I do not altogether like the stairs – spirits from the past linger on stairs. [65, с.25].

Можно легко обнаружить определённое сходство между характеристиками дома и его нового владельца. Они ровесники – дом построен в 1910 году, и рассказчик пишет о себе, что родился на заре столетия. Эпитеты «самодовольный» и «загадочный» подойдут не только дому, но и главному герою. Призраки прошлого бродят не только по лестницам дома, но и в воспоминаниях хозяина. Внутренние комнаты без окон ассоциируются с такими же вместилищами тайн в душе Эрроуби, куда никто не может заглянуть. Таким образом, дом служит своеобразной метафорой ментального состояния рассказчика.

Критики назвали море персонажем, который может соперничать с Чарльзом Эрроуби за центральную роль в романе. Мёрдок искусно и красочно описывает морской пейзаж. «Море, которое раскинулось передо мною сейчас, когда я пишу эти строки, не сверкает, а скорее рдеет в мягком свете майского солнца. Начался прилив, и оно тихо льнет к земле, почти не тронутое рябью и пеной. Ближе к горизонту море окрашено в пурпур, прочерченный изумрудно-зелеными штрихами. У самого горизонта оно темно-синее. Ближе к берегу, где вид на него ограничивают громоздящиеся справа и слева песочно-желтые скалы, протянулась зеленая полоса посветлее, ледяная и чистая, но не прозрачная, а приглушенно матовая. Здесь север, и яркий солнечный свет не проникает в толщу моря. Там, где вода лижет

скалы, на ее поверхности еще сохраняется пленка цвета. У самого горизонта очень бледное безоблачное небо разбросало по темно-синей воде легкие серебряные блики. К зениту небесная синь густеет, вибрирует. Но небо холодное, даже солнце какое-то холодное.» [31, с.5] («The sea which lies before me as I write glows rather than sparkles in the bland May sunshine. With the tide turning, it leans quietly against the land, almost unflecked by ripples or by foam. Near to the horizon it is a luxurious purple, spotted with regular lines of emerald green. At the horizon it is indigo. Near to the shore, where my view is framed by rising heaps of humpy yellow rock, there is a band of lighter green, icy and pure, less radiant, opaque however, not transparent. We are in the north, and the bright sunshine cannot penetrate the sea. Where the gentle water taps the rocks there is still a surface skin of colour. The cloudless sky is very pale at the indigo horizon which it lightly pencils in with silver. Its blue gains towards the zenith and vibrates there. But the sky looks cold, even the sun looks cold») [65, с.6].

Море в романе – не просто декорация. Оно чутко реагирует на происходящее и меняется ему под стать. «Миннов котёл», который море образует между домом и башней, своим грозным бурлением предупреждает о предстоящем водовороте событий. «Да и ничего особенного этот мост собой не представляет: всего-навсего обломок скалы с дыркой, а за ним — открытый водоем. В часы прилива вода, прорываясь под мост, грохочет громко и глухо. Надеюсь, это не привлекает туристов. Из надписи на открытках я узнал, что называется это место «Миннов Котел». Я спросил у лавочницы, кто был Минн, но она не знает.» [31, с.32]. «In fact the ‘bridge’ is nothing much, just a hump of rock with a hole in it and an open pit beyond. At certain states of the tide the water, forcing itself through, produces a loud hollow report; I hope this does not draw attention to the place. I learnt from the cards that the enclosed whirlpool is called ‘Minn’s cauldron’. I asked the shop lady who Minn was, but she did not know.» [65, с.34].

Все три главных героя – Хилари Бёрд, Брэдли Пирсон и Чарльз Эрроуби – живут в своём замкнутом мире.

3.2. Автор и рассказчик

Одним из основных принципов, лежащих в основе художественного мира Айрис Мёрдок, являются отношения между позициями автора и рассказчика. Писательница ориентируется на точку зрения индивидуального «я» героя, и это соответствует её философским исканиям.

Наличию в романе героя-рассказчика всегда сопутствует вопрос: насколько близок он автору?

Брэдли Пирсон в «Чёрном принце» на первый взгляд кажется удалённым от автора. Немолодой мужчина, налоговый инспектор, не состоит в академических кругах. Но он писатель, и его размышления показывают заинтересованность автора в тех проблемах, о которых он повествует. В его уста Айрис Мёрдок вкладывает философские сентенции, которые ей близки. Пирсон говорит о бессмысленной и ужасной жизни, наполненной болью, и мы тут же вспоминаем, что эти высказывания на самом деле принадлежат одному из любимых великих философов Мёрдок – датчанину Кьеркегору. Стремясь усилить высказывание Брэдли о мире, наполненном страданиями, автор повторяет ситуации по нарастанию их сложности и непоправимости. Присциллу на первый раз спасают, а на второй – ей удаётся покончить с собой. Первая ссора в доме Баффинов завершается только шишкой на голове Рейчелл от кочерги, а вторая – убийством Арнольда той самой каминной кочергой. Брэдли осуждает Роджера за связь с молоденькой Мэриголд, а через пару дней сам безрассудно влюбляется в двадцатилетнюю Джулиан.

Образ Брэдли-рассказчика многогранен, а художественные функции его довольно сложны. В романе он – главный носитель речи, но не единственный. В послесловиях о Брэдли и его творении высказываются другие персонажи, выражая разные точки зрения, а в завершении печатаются размышления издателя – Локсия.

Из этого следует, что точка зрения вторичного (по М. Бахтину) автора (повествователя, персонажа, пишущего о себе и других) вовсе не

единственна и не может претендовать на абсолютность. Она ограничена его сознанием, его конкретным «я». Выбирая, как именно он раскроет перед нами своё «я», Мёрдок останавливается на двойственном принципе. Это и самоанализ героя, и запечатлённые в его речи движения души. В этом проявляется его противоречивость. Сперва читателя вполне убеждают его аналитические рассуждения, например, об Арнольде, о Кристиане, а затем Брэдли проявляет чувства и эмоции, выдавая свою пристрастность.

В послесловиях персонажей отсутствуют яркие приёмы художественной выразительности. Даже высказывания Джулиан, называющей себя поэтессой, довольно бесцветны. Все это оттеняет повествование Пирсона, являющегося истинным художником и приводит к мысли об истинности его версий происшедшего.

«Мне почти ничего не осталось сказать. Читатель сам узнает голос правды. А если не узнает, то тем хуже для него» [35, с.347] (So I have little to say. The reader will recognize the voice of truth when he hears it. If he does not, so much the worse for him. [61, с.350]. Эти слова издателя Локсия содержат вызов, являются проверкой эстетических чувств.

В романе «Дитя слова» Хилари Бёрд также «замещает» автора. Иронические интонации порой служат Мёрдок средством выразить собственное отношение к тому, о чём он думает и рассуждает. Но в этом художественном произведении голос автора звучит довольно приглушённо, он не так отчётливо слышен, как в «Чёрном принце». Иногда он и вовсе трудноразличим.

Хилари Бёрд прошёл сложный путь своего становления, формирование его как человека наполнено противоречиями. На его кругозор и образ мышления повлияли многие факторы. Он сильно запутался, и его история жизни, им самим рассказанная, это подтверждает.

«Конечно, я сожалел о случившемся. Я сожалел о том, что всякий раз делал неверный выбор, который приводил к катастрофическим результатам, — это ведь не было просто невезение. Я видел, когда я плохо

поступал, видел свой эгоизм, разрушительную силу своих поступков, свою ненасытность. Но сейчас я понимал, сколь безнадежно назначенная мною «епитимья» была связана с более низменными чувствами, составлявшими мою сущность. Существуют религиозные обряды, помогающие выделить крошечное зерно покаяния. Эти обряды существуют, даже когда человек не чувствует покаяния, его нет. Я к этой механике прибегнуть не мог. Во мне все вульгарно перепуталось — покаяние, раскаяние, досада, буйство, ненависть. Да и трагедии не было. Я даже не мог прибегнуть к утешительной мысли о ней. Трагедии — это в искусстве. В жизни не бывает трагедий» [25, с.425] («Of course I regretted what I had done. I regretted all those wrong choices with their catastrophic results, and not just as pieces of ill luck. I saw where I had behaved badly, the selfishness, the destructiveness, the rapacity. But I could now see too how hopelessly this ‘penitence’ was mixed in with the grosser elements which composed almost all of me. There are religious rituals for separating out the tiny grain of penitence. There are rituals for this, even when, as anything experienced, the penitence does not exist at all. But I could not use these machines. It all remained, for me, grossly muddled up, penitence, remorse, resentment, violence and hate. And it was not a tragedy. I had not even the consolation of that way of picturing the matter. Tragedy belongs in art. Life has no tragedies» [55, с.430].

Иногда соотношение «автор – рассказчик» удивляет и дезориентирует читателя. «Прежде, чем описывать события, происшедшие в пятницу, мне следует, (пока я сплю) поподробнее рассказать о себе» [25, с.24] («Before describing the events of Friday I must (while, as it were, I am asleep) talk at more length about myself») [55, с.25]. Возникает вопрос: если рассказчик спит – кто же тогда повествует?

Что же происходит? Рассказчик раздваивается? Пока одно его «я» видит сны, второе – бодрствует и пишет? Всё дело в метапрозе. Мы, сами того не замечая, читаем «роман в романе». Мёрдок пишет роман о филологе Хилари Бёрде, а тот, в свою очередь, написал произведение о другом персонаже. И

для удобства зовут его тоже Хилари Бёрд. Роман филолога Бёрда уже готов – ведь он даёт нам применённый им вариант монтажа. Практически неразрешимая трудность разделения двух разных романов, где как бы один из них вложили в другой, заключается в том, что произведения слово в слово совпадают. Романистка играет и создаёт играющих рассказчиков.

Повествователь Чарльз Эрроуби в романе «Море, море» сочетает элементы дневника и мемуаров, немного изменяя планам – он намеревался ярко описывать театральную жизнь, удивляя сенсационными подробностями из жизни знаменитостей. В итоге захватывающее «звёздное» прошлое не составляет основной коллизии – романом становится его скучная жизнь у моря. «Итак, заглавие для рассказа есть. А написать рассказ я не могу. Напишу кое-какие заметки к рассказу, тем, возможно, дело и кончится. Да и откуда взяться рассказу? Фабулы-то нет, одни чувства – чувства ребенка, юноши, молодого мужчины, туманные и святые, самое сильное, что испытано в жизни» [31, с.87] («That is the heading of the story then. But really I cannot tell the story. I will write some notes for the story and perhaps never tell it. Or indeed it may be untellable, since there are hardly any ‘events’ in it, only feelings, the feelings of a child, of a youth, of a young man, nebulous and holy and stronger than anything in the whole of life») [65, с.89].

Слово «скучная» стоит взять в кавычки – театральные друзья не соглашаются с решением Эрроуби исчезнуть, и вскоре к его новому жилищу начинает пробиваться поток визитёров. Однако самым значительным человеком для Чарльза видится женщина, которая давным-давно исчезла из его жизни. И прошлое оказывается значительно ближе, чем он думает. «Скрежет, машина вильнула и с ревом унеслась прочь. Я уронил фонарик в траву и остался в темноте. Проходим, на которого Розина чуть не наехала, была та старая женщина из деревни, что чем-то напомнила мне Хартли. Сейчас, в короткой вспышке света, я ее увидел. Эта старая женщина не была похожа на Хартли. Это была сама Хартли» [31, с.121] («The car swerved with a screech and then roared away down the road. I dropped my torch into the long

grass and was left in darkness. The pedestrian whom Rosina had almost run down was the old village woman who had so strangely reminded me of Hartley. Now in that moment of bright light, I saw. The old woman did not resemble Hartley. *She was Hartley*») [65, с.123].

Каждый мемуарист мечтает соединить прошлое и настоящее, и Эрроуби не избежал этой одержимости. Как профессиональный режиссёр он буквально втискивает немолодую, уставшую от многолетней будничной рутины, Мэри Хартли в роль юной и прекрасной девушки своей мечты. И эти насильственные действия меняют другие роли. Уже сам Чарльз из спасителя превращается в тирана, а Бен Фич – наоборот.

И в «Чёрном принце», и в «Море, море» персонажи постоянно сопротивляются творческому сознанию, их породившему. Их борьба вызвана желанием миновать преграды волеизъявления автора и стать самостоятельными характерами с судьбой, не predetermined им заранее.

3.3. Формы интертекста

В определение понятия интертекста внесли значительный вклад работы французских философов Ролана Барта и Юлии Кристевой. Р. Барт формулирует понятие интертекстуальность таким образом: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. - все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [4, с.428]. Ю. Кристева, предложившая сам термин, дала ему следующее определение: «Всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько

высказываний, взятых из других текстов» [19, с.135].

Интертекстуальные связи в романах Мёрдок 1970-х годов можно наблюдать как видимые, так и скрытые. Видимые – это цитаты, аллюзии, реминисценции. Скрытые проявляются в виде пародии и иронии. Творчеству Айрис Мёрдок присуща тенденция пародирования как переосмысления действительности. Писательница обращается к произведениям искусства, созданным в прошлом, и включает их в свою игру. Манипуляции с драмами Шекспира, рыцарскими романами, античными легендами и т. д. помогают ей в создании трагикомического эффекта.

Обращаясь к прецедентным текстам, автор рассчитывает на образованность читателя и выбирает наиболее типовые и характерные цитаты, имена, ситуации и т. д. Порой игра состоит в комбинировании известных мотивов с известными именами.

Мёрдок утверждала, что без иронии невозможна свобода авторской мысли, её моральная эволюция. Её игровое отношение к «чужому слову» проявляется на различных уровнях художественного произведения. Тексты писательницы взаимодействуют с текстами мировой литературы, и это отражается в её интертекстуальных играх.

Русские романисты XIX века оказали особое влияние на британскую писательницу. В своих интервью она неоднократно говорила, что хотела бы писать, как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский.

В одном из её самых сложных и наиболее талантливо написанных романов «Чёрный принц» особенно ощущается влияние Достоевского – одного из лучших русских романистов мирового значения. Его нетипичные романы, где криминальный сюжет оказывается лишь стартом для философских исследований человеческой природы, становятся в каком-то смысле моделью для произведения Мёрдок, в котором события начинаются с убийства, которое только показалось героям, а завершается настоящим преступлением.

Так же, как и Митя Карамазов в романе Достоевского, Пирсон попадает в тюрьму по ложному обвинению.

Полуодержимая любовь Брэдли напоминает чувства Гумберта к Лолите. Джулиан хоть и взрослая, но в свои двадцать она напоминает двенадцатилетнего подростка. В романе Набокова Гумберт Гумберт женится на матери девочки, и у Брэдли Пирсона тоже намечались отношения с Рейчел, матерью Джулиан. Как и Гумберта у Набокова, Брэдли также в конце лишают свободы, отправляя в заточение.

Повествование Пирсона обрамляют предисловие и послесловие издателя, который подписывается как Ф.Локсий. У Аполлона было несколько имён, и Локсий – одно из них. Ф – Феб, прозвище покровителя искусств, означающее «лучезарный». Рейчел рассказывает, что Локсий убил своего соперника, который был более успешен, что ассоциируется с мифом об Аполлоне и Марсии.

Брэдли покупает Джулиан дорогие сапожки, которые давно ей нравятся, и испытывает вожделение, глядя на её ноги в красивой лиловой обуви. Это напоминает о «прекраснообутой деве» из стихов древнегреческого поэта Анакреонта, в которых Эрос возбуждает в поэте любовь к ней.

В романе «Дитя слова» Хилари Бёрд говорит о себе, как о подземном существе, что перекликается с героем «Записок из подполья» Достоевского – повестью, которая стала предвестником экзистенциализма, идеями которого Мёрдок увлекалась на заре своей карьеры. И у героя «Записок», и у Бёрда было очень сложное детство, воспоминания о котором вызывают ненависть. И тот, и другой проявили свои таланты в учёбе. Каждый из героев мечтал о славе и возвышении. Их характеристики во многом схожи, а психологические состояния идентичны.

Роман «Дитя слова» буквально переполнен цитатами и отсылками к сказочным повестям шотландского писателя Джеймса Мэтью Барри о Питере Пэне – мальчике, который не хотел взрослеть, – ведь схожей инфантильностью страдает и герой романа. В офисе, где работает Хилари

Бёрд, готовят рождественскую постановку по мотивам Барри и никак не могут найти претендента на главную роль. Это не удивительно, ведь Бёрд и есть Питер Пэн. Также Хилари любит гулять в Кенсингтонском саду – именно туда улетел сказочный мальчик, и там находится статуя, под которой мужчина любит посидеть иногда.

Духовно не развитый, эгоцентричный и самовлюблённый взрослый человек упорно сопротивляется ответственности, которую накладывает на него взрослая жизнь. Словно ребёнок, который конкурирует с отцом за любовь матери, Бёрд заводит роман сначала с первой женой своего наставника, а затем и со второй, что приводит к гибели обеих женщин.

Хилари не знал своих родителей, он вырос в приюте, и ему необходимо, чтобы кто-то взял на себя роль его матери и всё за него решал. «Томми взяла меня за руку, и я не отнимал её, – я казался себе ребёнком. Сегодня я не испытывал к ней ни грана чувственного влечения» [25, с.202] («Tommy held my hand and I let her, feeling myself like a child. I had no grain of sexual desire for her today») [55, с.205]. «Утром я был почти спокоен, ибо почему-то решил, что леди Китти скажет мне, что надо делать, и поможет преуспеть ... леди Китти наконец взяла все в свои руки и теперь все устроится наилучшим образом» [25, с.205] («This morning I had felt almost complacent because I imagined that Lady Kitty would tell me what to do and see to it that I succeeded ... in the end, Lady Kitty had taken over and she would dispose of everything in the best way possible») [55, с.208].

Образотворческую силу находила Айрис Мёрдок и в романах английского писателя XIX века Льюиса Кэрролла.

В гостях у Импейеттов Хилари отвечает Лоре на вопрос о специально отведённом дне для Кристофера: «Человеку, не достигшему тридцати лет, не разрешается иметь приёмные дни» [25, с.14] («No one under thirty is allowed to have a day») [55, с.16]. А Лора говорит в ответ: «Это что же – такое правило? По-моему, вы его только что придумали») [25, с.14] («Is that a rule? I think you've just invented it») [55, с.16]. И это намёк на правила Страны чудес и на

педантичность Бёрда – черту, которой отличался Червонный Король из «Алисы в Стране чудес».

В речи Бёрда встречается кэрролловская образность. Например, он отвечает Клиффорду Ларру, по-детски формируя степень сравнения: «Thrillinger and thrillinger». В скрытой цитате можно узнать восклицание Алисы «Curiouser and curiouser».

Присутствуют кэрролловские мотивы и в романе «Чёрный принц». В гостиной Брэдли Пирсона находится стул, на подушке сидения которого вышиты тигровые лилии, и это заставляет вспомнить, как юная Алиса беседует с цветами в книге о Зазеркалье, и среди них есть и Тигровая Лилия. Этот цветок – символ страсти – предвещает Пирсону чувства к юной особе.

Позднее символический цветок Брэдли увидит во сне – в руке Джулиан. Когда Баффины пообещали увезти дочь, протестуя против её отношений с немолодым мужчиной, Пирсону всю ночь снилась Венеция. «И вот мы уже оба на площади Святого Марка, которая превратилась в огромную шахматную доску... Джулиан была пешкой и упорно продвигалась вперед, а я – конем, который ход за ходом ее преследовал, но, не успев ее настигнуть, вынужден был сворачивать то вправо, то влево. А она доходила до другого края доски и, превратившись в королеву, оглядывалась на меня. Она стояла ангелом святой Урсулы, величавым и высоким, в ногах моей постели. Я протягивал к ней руки, но она отступала по длинной дорожке и уходила через западный придел церкви Иниго Джонса, вдруг превратившийся в мост Риальто. Она была в гондоле, вся в красном, с тигровой лилией в руках, и удалялась, удалялась...» [35, с.251] («We were back again in the Piazza San Marco which had become an enormous chess board. She was a pawn moving steadily forward and I was a knight leaping crookedly after her but always having to turn away to left or to right when I had almost caught her up. Now she had reached the other end and become a queen and turned about to face me. No, she was Saint Ursula's angel, very august and tall, standing at the foot of my bed. I stretched out my arms towards her but she receded down a long path and through

the west door of Inigo Jones's church, which had become the Rialto bridge. She was in a gondola, dressed in a red robe, holding a tiger lily, receding, receding...») [61, с.256]. Этот кэрролловский мотив легко узнаваем – мир в Зазеркалье представлял собой шахматную доску, по которой Алисе удалось передвинуться до восьмой клетки, где она стала королевой.

Роман «Море, море» вызывает литературные ассоциации с романом XVIII века о Робинзоне Крузо – мемуары Чарльза Эрроуби чем-то напоминают дневник Робинзона. Он также размышляет о преимуществе жизни в уединении, старается обезопасить себя от туристов – непрошенных гостей в его владениях. И не только от них – друзьям он тоже не очень рад. Да и некоторые из них не менее кровожадны, чем хищники на необитаемом острове. Бухту, башню, утёс – всё это Чарльз называет своим по аналогии с Робинзоном Крузо.

Но наибольшее влияние на прозу Мёрдок оказала драматургия Уильяма Шекспира. В частности, романы «Чёрный принц» и «Море, море» являются своеобразной «шекспировской дилогией» писательницы.

Культ творчества Уильяма Шекспира устанавливался ещё в эпоху романтизма. В XX веке произошло возвращение и переосмысление художественных и мировоззренческих постулатов, завещанных великим драматургом.

Роль шекспировского наследия в творчестве Айрис Мёрдок значительна. Художественные решения, с помощью которых она обыгрывает шекспировскую поэтику, оригинальны, ухищрённы и изысканны. Писательница не только подражает и испытывает благоговение, но и полемизирует и пародирует.

«Чёрный принц», как и его прообраз «Гамлет», предстаёт перед нами романом, который «думает о себе». Трактат об истинном искусстве вплетён в сюжет романа. Произведение от этого звучит как бы металитературно. Свою собственную исповедь Айрис Мёрдок подаёт в виде полемики Пирсона и Баффина. Здесь также глубока самоирония – писательница тоже издаёт «по

роману в год», как и Арнольд Баффин.

В своей работе «Гамлет и его проблемы» Томас Элиот писал: «В том, что материал не поддавался Шекспиру, не может быть никаких сомнений. Пьеса не только не шедевр – это безусловно художественная неудача драматурга. Ни одно его произведение так не озадачивает и не тревожит, как «Гамлет». Это самая длинная из его пьес и, возможно, стоившая ему самых тяжких творческих мук, – и всё же он оставил в ней лишние и неувязанные сцены, которые можно было бы заметить и при самой поспешной правке. Налицо версификационная небрежность» [46, с.98].

Элиот считал, что мотив чувства сына к матери, задающий тон, – корень проблемы. Другие критики считают все перекосы и недоговоренности демонстрацией приёма, подчёркиванием иллюзорности происходящего.

Как бы там ни было, Мёрдок использует эту трагедию в качестве эталона, совершенство которого даёт возможность создавать на его основе любые конструкции. И это помогает ей заявить о своих философско-эстетических взглядах так, чтобы это выглядело гармонично.

Шекспировские аллюзии могут выполнять различные функции. В более узком смысле они могут помочь читателю раскодировать различные нюансы. Например, оценивать духовность можно по тому, как персонаж знает творчество Шекспира. Или принять игру автора и угадать, кто кем является по отношению к «Гамлету». К примеру, Джулиан можно соотнести с самим Гамлетом, Пирсона – с Клавдием. Арнольд и Рейчел могут быть, соответственно, королём и Гертрудой.

В более широком, философском, контексте автор имеет возможность выразить своё мировоззрение, свои предпочтения в искусстве, высказать мысли о творчестве Уильяма Шекспира.

Пирсон, осмысливая законы Вселенной, уподобляется Гамлету в своей рефлексии. Он так же, как и Гамлет, видит всю трагичность человеческого бытия, находится обычно в подавленном состоянии и воспринимает мир как театр.

Брэдли понял, что влюбился в Джулиан после обсуждения шекспировского творчества. Особенно его заинтересовала её роль в школьном спектакле.

– Итак, ты играла Гамлета, – сказал я, разливая вино. – Опиши свой костюм.

– Да ну, обычный костюм. Все Гамлеты ведь одеты одинаково, если только представление не в современных костюмах. Наше было не в современных.

– Сделай, что я тебя просил, пожалуйста.

– Что?

– Опиши свой костюм.

– Ну, я была в черных колготках, и черных бархатных туфлях с серебряными пряжками, и в такой хорошенькой черной курточке, сильно открытой, а под ней белая шелковая рубашка, и толстая золотая цепь на шее, и... Ты что, Брэдли?

– Ничего.

– По-моему, у меня был костюм, как у Джона Гилгуда на картинке.

– Кто он?

– Брэдли, это актер, который...

– Ты меня не поняла, дитя. Продолжай.

– Все. Мне очень нравилось играть. В особенности фехтование в конце.

– Пожалуй, закрою окно, – сказал я, – если ты не возражаешь.

Я закрыл окно, и лондонский гул сразу стал смутным, словно бы звучащим где-то в сознании, и мы оказались с глазу на глаз в замкнутом, вещном пространстве. Я смотрел на нее. Она задумалась, расчесывая длинными пальцами иззелена-золотистые слои своих волос, воображая себя Гамлетом со шпагой в руке [35, с.177] («I poured out sherry. «So you played Hamlet. Describe your costume» «Oh the usual. All Hamlets dress the same, don't they. Unless they're in modern dress, and we weren't» «Do what I ask please» «What?» «Describe your costume» «Well, I wore black tights and black velvet shoes with silvery buckles and a sort of black slinky jerkin with a low opening and a white

silk shirt underneath that and a big gold chain round my neck and... What's the matter, Bradley?» «Nothing» «I thought I looked a lot like a picture I saw of John Gielgud» «Who is he?» «Bradley, he's an actor» «You misunderstand me, child. Go on» «That's all. I enjoyed it ever so much. Especially the fight at the end» «I think I'll close the window again,» I said, «if you don't object» I closed it and the London buzz became indistinct, something internal, something in the mind, and we were alone again in a warm small thingy solitude. I stared at the girl. She was dreamy, combing her layers of greeny-golden hair with long fingers, seeing herself as Hamlet, sword in hand») [61, с.179].

В итоге, даже их близость состоялась только после того, как девушка переделалась в принца датского – образ Гамлета вдохновлял Брэдли и символизировал для него настоящее искусство. Несмотря на то, что Мёрдок подаёт эту сцену в ироничном свете, она очень важна.

Интересен также пример аллюзивно-цитатного общения Брэдли и Джулиан. Пирсон не хочет плохо отзываться о творчестве отца девушки и хвалит его как мастера сюжета. Но Джулиан стоит на своём и называет его книги «мертвечиной». Брэдли укоризненно говорит ей: «Так молода и так черства душой!» [35, с.210] («So young and so untender») [61, с.212]. Девушка улавливает код диалога, узнав цитату из «Короля Лир», и отвечает очень удачно: «Так молода, милорд, и прямодушна!» [35, с.210] («So young, my lord, but true») [61, с.212].

Поиски художественной истины зачастую связаны с конфликтами. У Гамлета они происходят со двором, у Пирсона – с окружающими. Наиболее серьёзно Гамлет конфликтует с Полонием, Брэдли – с Арнольдом Баффином.

В романе «Море, море» Айрис Мёрдок очень точно передаёт тон театрального мира. Чарльз Эрроби так же, как и мудрец Просперо в шекспировской «Буре», живёт затворником у моря и полон одержимостей. Жажда обладания и ревность – эмоции, о которых много рассуждал Уильям Шекспир в своих пьесах «Буря» и «Отелло», – являются поводом для раздумий и у Мёрдок.

Просперо – волшебник, и Эрроуби именуется подобным образом. У Просперо был слуга по имени Ариэль, и Чарльз соглашается на предложение Гилберта в свойственной режиссёру манере управлять людьми.

– Я мог бы оказаться полезным...

– Полезным?

– Ну да, я мог бы готовить или убирать комнаты, всякую работу делать, что придется. ...

– Ты хочешь быть у меня дворовым?

– Хочу, ваша милость. Если желаете, могу жить в собачьей конуре.

– Ладно, я тебя нанимаю [31, с.256]

(«I'd come and see you and maybe you would let me stay for a while and be useful...» «Useful?» «Yes, I could cook or clean up, do odd jobs, why not?» ... «Do you want to be my house-serf?» «Yes, please, gov'nor. I'll live in that dog kennel if you like» «OK, you're engaged») [65, с.260].

Даже сам Уильям Шекспир угадывается в образе Чарльза Эрроуби. Мёрдок создаёт своеобразное отражение великого барда в современном мире. Он также родился в Стратфорде-на-Эйвоне, родители не имели отношения к искусству, писал пьесы, занимался режиссёрским и актёрским мастерством и в зените славы неожиданно ушёл на покой.

Эрроуби вспоминает: «Всей своей жизнью я, конечно, обязан Шекспиру. Не живи я рядом со знаменитым театром, именно с этим знаменитым театром, я вообще не увидел бы ни одного спектакля. Родители мои никогда не ходили в театр, более того, мать решительно его не одобряла. ... Я и вообще не попал бы в театр, если бы мы не «проходили» Шекспира в школе. Один из наших учителей был помешан на Шекспире. Этот человек тоже определил мою дальнейшую жизнь. Звали его мистер Макдауэл. Он часто водил нас в театр, мы пересмотрели все пьесы. Иногда он платил за меня. И конечно, мы сами ставили спектакли. Мистер Макдауэл бредил театром, это был несостоявшийся актер. Я стал его последователем и любимцем» [31, с.34] («Of course I owe my whole life to Shakespeare. If I had not lived close

to a great theatre, indeed close to that great theatre, I would never have managed to see any plays. My parents never went to the theatre, my mother positively disapproved of it. ... I would never have gone to a theatre, at all if it had not been that Shakespeare was 'work'. A master at the school was Shakespeare-mad. That man too made my life. His name was Mr McDowell. We went to the plays often, we saw everything. Sometimes Mr McDowell paid for me. And of course we acted plays too. Mr McDowell was stage-struck, an actor manqué. I became his stage-struck pet») [65, с.36].

Театральная жизнь Эрроуби не просто идёт параллельно с его личной жизнью – они как будто переплетаются. «Я полюбил Лиззи когда мне стало ясно, как она любит меня. Ее любовь тронула меня, потом привлекла – так бывает. Я тогда режиссировал шекспировский сезон. Она влюбилась в меня во время «Ромео и Джульетты», я понял это во время «Двенадцатой ночи», мы познакомились ближе во время «Сна в летнюю ночь». Потом (но это было позже) я полюбил ее во время «Бури», а еще позже бросил ее во время «Меры за меру» (когда герцога играл Алоизиус Булл). Как сейчас, помню тот день, когда до меня дошло, что она меня любит. Она играла Виолу (то был период ее недолгой славы, ее *annus mirabilis*). Уилфрид Даннинг, обычно игравший сэра Тоби Белча, пожелал тогда сыграть Мальволио. Настаивать ему не пришлось: я не стал возражать. Мальволио он был неподражаемый, но спектакль в целом погубил. Мы с Лиззи были одни в помещении церкви, там был ужасный сквозняк, но другого места для репетиций не нашлось. Был зимний вечер, освещение, почему-то запомнилось, – газовое. Лиззи добралась до четвертой сцены второго акта, а после слов «Она молчала о своей любви» вдруг запнулась, точно поперхнувшись, и умолкла. Сперва я решил, что это она сама придумала сделать здесь такую эффектную паузу, и ждал продолжения. А она смотрела на меня. Потом в глазах у нее заблестели большущие слезы. Поняв, в чем дело, я рассмеялся, никак не мог остановиться, а тут и Лиззи рассмеялась и долго беспомощно смеялась сквозь слезы. Золотая была девочка. Она и теперь такая» [31, с.57] («I recall

very clearly that occasion when I first realized that Lizzie loved me. She was playing Viola. (This was during Lizzie's brief 'shining period', her *annus mirabilis*.) It was the production in which Wilfred Dunning, who usually played Sir Toby Belch, suddenly insisted on playing Malvolio. At least, he did not insist, I let him. It was a marvel but it wrecked the production. Lizzie and I were alone in a rather draughty church hall which for some reason was all we could get at that moment to rehearse in. It was a winter's evening and I remember the place as being lit with gas. Lizzie (now in Act two. Scene four) got as far as 'she never told her love'. Then she stopped and seemed to choke and uttered no more. I thought at first that this was her own extremely effective idea of how to speak the speech, and I waited for her to go on. She gazed at me. Then huge glistening tears rose into her eyes. When I realized what the matter was I began to laugh and laugh and laugh, and after a bit Lizzie laughed, laughing and crying helplessly. And I loved her for that laughter too. She was a good girl. She is a good girl») [65, с.60].

Игровое отношение к шекспировскому слову присутствует у Мёрдок во многих мотивах – например, в ироническом снижении пафоса чувств. Сцена, где Чарльз и Лиззи выясняют отношения, является пародией на объяснение Гамлета с Офелией. А Смуглая Леди из двадцати шести «Сонетов к Смуглой Леди» (известно, что Шекспир посвящал их некой замужней женщине), превращается в Бородатую Леди – так со злостью и ревностью называет замужнюю Мэри Хартли Смит Розина Вэмборо.

Многочисленные шекспировские аллюзии в творчестве Мёрдок говорят о её высокой культуре и о преемственности как о важном условии существования художника. Они проецируются на конечного реципиента, то есть на читателя, с целью пробудить его эмоции, удержать внимание и побуждают к переосмыслению и субъективной оценке.

3.4. Обращение к философии Платона

Творческая эволюция Айрис Мёрдок в 1970-е годы связана, по мнению исследователей, со сменой её философских предпочтений – в её художественных произведениях отошли на второй план экзистенциалистские мотивы, а своё вдохновение писательница-философ стала черпать в работах древнегреческого мыслителя Платона.

Следуя его идеям, Айрис Мёрдок видит повседневную жизнь иллюзорной. За ней существует мир истины и идеальных форм. Искусство занимает особое место – с его помощью настоящий художник способен вывести людей из мира иллюзий в мир истины. Искусство служит философским инструментом для постижения высокого.

Платон предлагал быть немногословными, но Мёрдок всегда полемизирует с любимыми наставниками и на примере Брэдли Пирсона в романе «Чёрный принц» показывает, что молчание бесперспективно и в искусстве, и в жизни. Она предлагает ориентироваться на реплику Гамлета «Слова, слова, слова...», которая характеризует Шекспира и его пьесы. «Гамлет это слова. Гамлет сама речь» [35, с.175] («Words are Hamlet's being») [61, с.175].

Огромное значение имеют слова и в жизни Хилари Бёрда из романа «Дитя слова». «Я открыл для себя слова, и слова стали моим спасением. Я не был дитя любви – разве что в самом убогом смысле этого многозначного слова. Я был дитя слова» [25, с.29] («I discovered words and words were my salvation. I was not, except in some very broken-down sense of that ambiguous term, a love child. I was a word child») [55, с.30].

А у Чарльза Эрроуби («Море, море») слова являются предметом его профессиональной деятельности: театральные пьесы – это слова.

В своих романах 1970-х годов Айрис Мёрдок использует миф Платона о пещере. В нём говорится, что человек от заблуждений к истине восходит по четырём ступеням: темнота, благо, Солнце, истина. Подобный путь от своих

иллюзий проходят герои всех её «платоновских» романов. Они спорят, размышляют, анализируют. Их жизнь полна странностей, случайностей и превращений. А вырваться из пещеры к благу они могут, начав заниматься любимым делом, искренне заботясь о других и творя добро.

Современная пещера может быть вполне благоустроенной и со вкусом обставленной – как, к примеру, квартира Брэдли Пирсона. Судя по описанию, она довольно тёмная: «Я занимал тогда, как, впрочем, уже задолго до этого, небольшую квартиру на первом этаже. ... Все мои окна выходили во двор. Из спальни были видны мусорные баки и пожарная лестница, из гостиной – глухая кирпичная стена, заляпанная грязью» [35, с.18] («I lived then and had long lived in a ground-floor flat. ... My rooms were all at the back. My bedroom looked onto dustbins and a fire escape. My sitting-room onto a plain brick wall caked with muck») [61, с.19].

Пещера XX века может быть и менее благоустроенной – в доме Чарльза Эрроуби, расположенном у самого моря, не было электричества. Себя рассказчик тоже видит тёмным: «Нагромождения скал скрывали мой дом. И я увидел себя как темную фигуру посреди этой пустой, угрожающе безмолвной мглы, где свет еще не был светом» [31, с.158] («Mountainous piled-up rocks hid the house. And I saw myself as a dark figure in the midst of this empty awfully silent dawn, where light was scarcely yet light») [65, с.160].

Жутковатый «готический» тёмный дом приводит своего нового владельца к настоящему душевному затмению. Душа человека также может быть «пещерой» – своеобразным тёмным сосудом, переполненным иллюзиями и эгоизмом.

Хилари Бёрд также тёмный внутри от терзающих его демонов. «Я предпочёл темноту» [25, с.49] («I preferred the dark») [55, с.51], – говорит он.

И жилище его похоже на пещеру: «Квартирка была тесная и темная, и окна ее выходили на переплетение пожарных лестниц в дворовом колодце, куда никогда не проникало солнце» [25, с.6] («The flat was certainly cramped and dark, looking out onto a maze of fire escapes in a sunless well») [55, с.7].

Бёрд никогда не отодвигает в своей комнате шторы и не открывает окно. По утрам он в плохом настроении выходит в темноту и шагает к метро. «Пятница, утро; я собираюсь уходить на службу. Тьма еще не совсем уступила место дню. Возможно, на улице уже желтел свет, но, поскольку занавеси у меня были задернуты, я этого не видел. Я проглотил две чашки чая и был, как всегда ранним утром, в отвратительном настроении. Я вышел из квартиры. Утро было сумрачное, ветер гнал мелкий дождь» [25, с.33] («It was Friday morning and I was just leaving for the office. Darkness had not yet really given way to day. There might have been some sort of yellow murk outside, but I did not pull back the curtains to look at it. I had swallowed two cups of tea and was my usual hateful early morning self. I emerged from the flat and closed the door behind me. It was a dark morning, a little rain riding upon the wind») [55, с.35].

Метрополитен Бёрд очень любит и проводит в нём много времени – эта пещера завораживает его. «Метро не оставляло меня безразличным – у меня возникало ощущение, будто это в какой-то мере мой родной дом. ... Текучесть сознания, мгновенность настоящего, маленький освещенный мирок, движущийся в длинном темном тоннеле. Неизбежность всего этого и, однако же, бесконечное разнообразие: слепящие проблески дневного света и снова благословенное погружение в темноту» [25, с.49] («In fact the whole Underground region moved me, I felt as if it were in some sense my natural home ... The tram of consciousness, the present moment, the little lighted tube moving in the long dark tunnel. The inevitability of it all and yet its endless variety: the awful daylight glimpses, the blessed plunges back into the dark») [55, с.51].

Отражаются в романах Мёрдок и идеи Платона об Эросе. Он сложен и противоречив у него, и его природа двойственна. Одной стороной Эроса управляет Афродита Небесная, другой – Афродита Земная. Первая, светлая, сторона отвечает за вечное стремление к любви, красоте и благу. Вторая, тёмная, считается разрушительной, и с ней не всё однозначно. Она способна давать мистическую энергию, но тот, кто ею пользуется – не может покинуть

пещеру.

Брэдли Пирсон всегда стремился к написанию глубоко значимого романа, в котором он, как истинный художник, мог бы поведать правду. Чистая любовь к юной Джулиан озарила его своим светом и указала на выход из пещеры. Но вскоре его настиг Чёрный Эрос, и его чувства снизились до телесно-эротических. Тьма крадёт его свет, и он возвращается в пещеру в виде тюрьмы.

Духовное восхождение от полуграмотного юноши с плохой репутацией до успешного студента, а затем и преподавателя Оксфорда произошло у Хилари Бёрда благодаря поддержке его сестры и знаковой встрече с мистером Османдом, который занялся его обучением. Это стало настоящим побегом из пещеры к свету. «Как произошло чудо, я достаточно четко вспомнить не могу. Внезапно разум мой пробудился. Потоки света залили его. Я начал учиться. Мне захотелось показать себя в новых для меня областях. Я выучил французский. Начал изучать латынь. Мистер Османд обещал, что научит меня и греческому. Способность бойко и правильно писать по-латыни давала мне возможность выбраться (пожалуй, в буквальном смысле слова) из тюрьмы, а со временем приоткрыла перспективы куда более пьянящие и блистательные, чем я когда-либо мог мечтать» [25, с.29] («How exactly the miracle happened is another thing which I cannot very clearly recall. Suddenly my mind woke up. Floods of light came in. I began to learn. I began to want to excel in new ways. I learnt French. I started on Latin. Mr Osmand promised me Greek. An ability to write fluent correct Latin prose began to offer me an escape from (perhaps literally) the prison house, began in time to show vistas headier and more glorious than any I had ever before known how to dream of») [55, с.31].

Но Чёрный Эрос появляется и здесь, хоть Мёрдок и не указывает на это божество на страницах романа «Дитя слова». Разрушительные действия в отношениях с Энн возвращают в пещеру и этого героя. А он, как его прообраз Питер Пэн, ничего не делает в знак сопротивления этой силе. Более

того, с его «помощью» в смертельную пещеру – тину холодной реки – попадает Китти. «Китти исчезла. Она не удержалась и упала вниз с причала в темноту. ... Тьма внизу царила поистине непроницаемая ... в этой холодной пещере, состоявшей из сумрака и густой сырости» [25, с.414] («Kitty had gone. She had fallen over the edge, over the side of the jetty into the darkness below. The darkness was almost impenetrable ... a small cold cavern of dim light and thick air») [55, с.418].

И Хилари Бёрд, и Брэдли Пирсон, выбравшись из пещеры, не смогли оставаться долго при свете солнца – будучи самонадеянными эгоистами, они всякий раз делали неправильный выбор.

3.5. Мифологические мотивы

Источниками мифологического у английской писательницы становятся известные мотивы – библейские, исторические, мифологические. Мёрдок мифологизирует художественную реальность различными способами, и ей удаётся возвести классический миф в новую степень мифологизации, придать ему новую силу художественного переосмысления. Писательница-философ перерабатывает доктрины христианства, иудаизма, буддизма, пропуская их сквозь сознание своих героев, и они обретают новый метафизический смысл.

Следует заметить, что Айрис Мёрдок выступала против романа-мифа, утверждая, что человек в нём представлен абстрактно [1, с.499], тогда как умеренная мифологизация, по её мнению, способна не только помочь переосмыслить вековые ценности, но и, возможно, в какой-то степени спасти человечество.

В текст романа «Море, море» писательница вводит ироничную трактовку мифа о Персее, сыне Зевса. Персей-Чарльз спасает Андромеду-Хартли от Чудовища-Бена. Но в мифе Андромеда была рада спасению и впоследствии стала женой Персею, а Хартли в спасении не нуждалась. И, в

итоге, Бену, «морскому чудовищу», не умеющему плавать, самому приходится спасать жену и увозить её на другой континент.

В романе «Чёрный принц» Брэдли арендует на лето коттедж «Патара», долго не может туда уехать из-за преград, создаваемых окружающими, а затем всё же приезжает туда вместе с Джулиан. Здесь также просвечивается тонкая ирония Мёрдок. Патара – город в Византийской империи, где родился Святой Николай, а также в нём останавливались с христианскими проповедями апостолы Лука и Павел.

Писательница, вероятнее всего, решила, что раз это место вдохновляло великих святых на проповедование истины, то оно поможет и Пирсону обрести, наконец, истину и поведать о ней в своём новом творении. Но в романах Мёрдок к истине без иронии, как правило, не приближаются. «В то же время нельзя отрицать, что жизнь страшна, лишена смысла, подвержена игре случая, что над нею властвуют боль и ожидание смерти. Из этого и рождается ирония, наше опасное и неизбежное орудие. Ирония – это вид «такта» (забавное словцо). Это наше тактичное чувство пропорции при отборе форм для воплощения красоты» [35, с.71] («Yet it is also the case that life is horrible, without metaphysical sense, wrecked by chance, pain and the close prospect of death. Out of this is born irony, our dangerous and necessary tool. Irony is a form of 'tact' (witty word). It is our tactful sense of proportion in the selection of forms for the embodying of beauty») [61, с.73].

Но помыслы Пирсона немного отличались от кристально чистых мыслей великих святых, и своё вдохновение он получил от губительного Чёрного Эроса. Так Мёрдок иронично подала проблему беспомощности любви перед деструктивностью эгоизма.

В романе «Дитя слова» Айрис Мёрдок ставит вопросы морали в их соотношении с христианскими традициями. Образу Питера Пэна, не желавшего взрослеть и брать на себя ответственность, противопоставляется образ младенца Христа, который, наоборот, готов к страданиям во имя спасения мира. И Хилари постепенно приближается к этому идеалу.

Сначала это только его мысли. В гостях у Импайеттов он признаётся, что «Питер Пэн» - его любимая пьеса, но при этом высказывает мнение, что в канун Рождества героем пантомимы, которую они готовят в коллективе, мог бы стать младенец Христос.

Когда вторая жена Ганнера Джойлинга Китти предлагает Бёрду помочь ей зачать ребёнка, так как муж не может иметь детей, он отвечает, что ни за что не позволит себе обмануть этого человека ещё раз. И таким образом пытается соблюдать христианские заповеди. «Милейшая Китти, не могу, понимаете, не могу. Объективно говоря, это было бы страшным преступлением против Ганнера. И даже если бы мы сумели избежать последствий, а мы не сумеем, я с ума сойду от сознания, что совершил такое преступление. Я уже и так достаточно причинил ему горя без того, чтобы спать с его второй женой – пусть из самых высоких побуждений!» [25, с.385] («Dearest Kitty, I can't do it, you know I can't. Objectively it would be a terrible crime against Gunnar, and even if we got away with the consequences, which we wouldn't, I should be driven mad by the crime. I've done enough to him without fucking his second wife, even with the highest motives!») [55, с.389].

«И сколько, вы думаете, потребуется времени, чтобы вы забеременели? Сколько раз вы разрешите мне переспать с вами до того, как забеременеете? Семь раз? Семижды семь?» [25, с.388] («How long do you think it would take me to make you pregnant? How long would you let me make love to you if you didn't become so? Seven times? Seventy times seven?») [55, с.392]. Задавая этот вопрос леди Китти, Хилари не богохульствует, намекая на вопрос Петра о том, сколько раз можно простить согрешившего брата, ответом на который было: «Не до семи, но до семижды семидесяти раз» [8, 18:22]. В данном случае Бёрд выражает негодование, то есть, по сути, спрашивает, сколько раз ещё он должен, по её мнению, предать своего оксфордского наставника. И библейские аллюзии здесь говорят о его духовном росте.

Последней ступенью на пути к Всевышнему у главного героя является глубокое раскаяние. «Я сидел в церкви святого Стефана и плакал... Я сожалел

о том, что всякий раз делал неверный выбор, который приводил к катастрофическим результатам... Я видел, когда я плохо поступал, видел свой эгоизм, разрушительную силу своих поступков, свою ненасытность...» [25, с.425] («I sat in St Stephen's Church crying... I regretted all those wrong choices with their catastrophic results... I saw where I had behaved badly, the selfishness, the destructiveness, the rapacity») [55, с.430].

«Я поднялся, чтобы покинуть церковь. Я чувствовал себя усталым от всех горестных дум... Я прошел к выходу через южный придел. В конце его под балдахином с кистями малютка Христос, перегнувшись с рук матери, осенял крестным знаменем мир. А в другом конце придела он, мертвый, висел на кресте, погибший в цвете лет за меня и за мои грехи» [25, с.427] («I got up to leave the church. I felt exhausted by grieving... I walked into the south aisle to make my way out. At one end of the aisle under a tasselled canopy the Christ child was leaning from his mother's arms to bless the world. At the other end he hung dead, cut off in his young manhood for me and for my sins») [55, с.432].

Последняя глава озарена особым рождественским светом и переливами колоколов. Рассказчик сообщает, что младенец Христос появился на свет. И это означает начало новой жизни.

Духовным кризисом в британском послевоенном обществе был вызван интерес к дзен-буддизму. Буддистские практики перекликаются с идеями Платона (например, Солнце можно увидеть лишь после долгого поиска и т. д.), поэтому они близки Мёрдок.

В духе дзен-буддизма описывается встреча Брэдли с Джулиан в романе «Чёрный принц». Пирсон увидел мальчика, который разбрасывал лепестки (как ему показалось), то есть, это напоминало осыпающиеся цветы сакуры, которые символизируют мимолётность. «Белые лепестки летели на мостовую не беспорядочно, а в каком-то соответствии с уличным движением. Машины шли одна за другой, и юноша вытаскивал из сумки по горстке лепестков и каждый раз швырял их под колеса, все повторяя и повторяя свой

ритмический напев. Хрупкая белизна лепестков взметывалась, увлекаемая автомобилем, ныряла под колеса, завивалась вихрем вслед и рассеивалась, обращаясь в ничто, и это было похоже на жертвоприношение или убийство, ибо бросаемое сразу же поглощалось и исчезало» [35, с.47] («And the white petals were being cast, not at random, but in relation to the regular and constant passage of motor-cars. As a car approached the young chap would take a handful of petals out of a bag and cast them into the path of the car, uttering the while his rhythmic chant. Then the frail whitenesses would race about, caught in the car's motion, dash madly under the wheels, follow the whirlwind of the car's wake, and dissipate themselves farther along the road: so that the casting away of the petals seemed like a sacrifice or act of destruction, since that which was offered was being so instantly consumed and made to vanish») [61, с.49].

Позже, в Патаре, они вместе собирали дзен-буддистский сад из камней и кусочков дерева, что символизировало картину мира, в котором нагромождение означало тщету человеческой жизни.

Вообще, буддизм – это пробуждение, и Пирсон пробудился, влюбившись в Джулиан. Любовь озарила его.

В романе «Море, море» кузен Чарльза Эрроуби Джеймс – настоящий буддистский мистик. Он даже владеет левитацией, что воспринимается как волшебство. Он, словно ангел-хранитель на своих крыльях, буквально взмыл вверх из бурлящего Миннового котла, спасая Чарльза от верной гибели.

Как-то, в момент задумчивости, он произнёс следующий монолог: «Думаю, что в сущности-то всякая религия есть суеверие. Религия – это сила, иначе и быть не может, она, например, помогает человеку изменить себя, даже убить себя. Но в этом и ее проклятие. Применение силы – опасная игра. Кратчайший путь – единственно верный, но он очень крут. Преклоняющийся наделяет предмет своего поклонения реальной, не воображаемой силой, в этом суть онтологического доказательства, одной из самых двусмысленных теорий, до какой додумались умные люди. Но эта сила – страшная вещь. Наш бог создается из наших страстей и привязанностей. И когда одна из

привязанностей отпадает, на смену ей, в утешение нам, приходит другая. Мы никогда целиком не отказываемся от какой-нибудь радости, мы только обмениваем ее на другую. Всякая духовность вырождается в магию, а магия автоматически влечет за собой возмездие, даже если сознание очищается от грубых мирских привычек. Белая магия – это черная магия. И неумелое вторжение в чей-то духовный мир может породить чудовищ для других людей. Демоны, использованные для добра, могут остаться при нас и впоследствии натворить много бед. Конечное достижение – это полный отказ от самой магии, конец того, что ты зовешь суеверием. Но как это происходит? Добро, отказавшись от силы, действует на мир отрицательно. Хороших людей даже вообразить невозможно» [31, с.461] («I suppose almost all religion is superstition really. Religion is power, it has to be, the power for instance to change oneself, even to destroy oneself. But that is also its bane. The exercise of power is a dangerous delight. The short path is the only path but it is very steep. The worshipper endows the worshipped object with power, real power not imaginary power, that is the sense of the ontological proof, one of the most ambiguous ideas clever men ever thought of. But this power is dreadful stuff. Our lusts and attachments compose our god. And when one attachment is cast off another arrives by way of consolation. We never give up a pleasure absolutely, we only barter it for another. All spirituality tends to degenerate into magic, and the use of magic has an automatic nemesis even when the mind has been purified of grosser habits. White magic is black magic. And a less than perfect meddling in the spiritual world can breed monsters for other people. Demons used for good can hang around and make mischief afterwards. The last achievement is the absolute surrender of magic itself, the end of what you call superstition. Yet how does it happen? Goodness is giving up power and acting upon the world negatively. The good are unimaginable») [65, с.466].

Как оказалось впоследствии, это было последнее, что слышал Чарльз Эрроуби от своего загадочного двоюродного брата – вскоре ему пришло письмо от индийца, врача Джеймса Эрроуби. Оно было не менее странным,

чем его пациент. В частности, в нём говорилось: «Он пригласил меня к себе по телефону и, когда я приехал, был уже мертв, а дверь оставил открытой. Он сидел в своем кресле и улыбался. Я должен Вам это сказать. Случайно, но и не случайно, я оказался его врачом. Я индеец, из Дехрадуна. Когда я познакомился с мистером Эрроуби, мне сразу стало ясно, что он многое знает. Может быть, Вы меня поймете. У меня было предчувствие насчет него, и когда я к нему приехал, то понял, что случилось. В северной Индии я видел такие смерти и говорю это Вам, чтобы Вы не слишком горевали. Мистер Эрроуби умер счастливый, достигнув всего. В свидетельстве я написал причину смерти «сердечная недостаточность», но это было не так. Есть люди, которые могут выбрать час своей смерти и умереть не от физических причин, а одной силой воли. Так было и с ним. Я посмотрел на него с великим почтением и склонился перед ним. Он умер без страданий, потушив свое сознание силой собственной мысли. Это хорошая смерть. Поверьте мне, сэр, он познал озарение» [31, с.489] («Mr Arrowby died in much quietness. He telephoned me to come to him and was already dead when I arrived, and he had left the door open. He was sitting in his chair smiling. I must tell you this. By an accident that is no accident I came to him as his doctor. I am Indian, I come from Dehra Dun. When I first met Mr Arrowby I at once recognized him as one who knows many things. Perhaps you will understand. I had some prophetic thought about him, and when I came to him I saw what had been. In northern India I have known such deaths, and I tell it to you so that you need not be sorry too much. Mr Arrowby died in happiness achieving all. I have written for cause of death on the certificate 'heart failure', but it was not so. There are some who can freely choose their moment of death and without violence to the body can by simple will power die. It was so with him. I looked upon him with reverence and bowed before him. He has gone quietly and by the force of his own thought was consciousness extinguished. Thus it is good to go. Believe me, Sir, he was an enlightened one») [65, с.494].

Античные мифы, христианские идеи и буддистские практики

сосуществуют у Айрис Мёрдок в единой парадигме культуры, находя неповторимое индивидуальное воплощение в художественном мире писательницы. О подобном сосуществовании замечательно сказал русский философ Николай Бердяев: «В душе нового человека перекрещиваются наслоения различных великих эпох: язычничество и христианство, древние боги и Бог, который умер на кресте, греческая красота и средневековый романтизм» [7, с.341].

3.6. Символика

Символы в романах Мёрдок призваны не столько отражать действительность, сколько помогать её пониманию.

В романе «Чёрный принц» можно обнаружить много предметов и действий, которые служат условными знаками чего-либо отвлечённого.

Когда Брэдли покидает дом Баффинов, Джулиан, сидя в окне третьего этажа, перерезает верёвку воздушного змея, и Пирсон зачарованно следует за ним до самой станции метро. В сумерках ему казалось, будто змей светится волшебным светом, и он непременно хотел его поймать. Когда змей улетел, Брэдли про себя назвал его «знамением».

Незадолго до этого, возвращаясь от Роджера и Мэриголд, Пирсон уже философствовал по поводу воздушных змеев. «Змеи всегда много для меня значили. Что за образ нашей судьбы – далёкая высота, лёгкое подёргивание, натянутый шнур, невидимый, длинный, - и страх, что оборвётся» [35, с.94] («Kites have always meant a lot to me. What an image of our condition, the distant high thing, the sensitive pull, the feel of the cord, its invisibility, its length, the fear of loss») [61, с.96].

Светлый змей Джулиан символизировал проблеск вечного, того, что Брэдли скоро получит, но не сможет удержать. Воздушным змеям дано то, о чём люди могут лишь мечтать – летать и видеть мир с высоты, за пределами земных иллюзорных форм.

Драгоценности Присциллы – ещё один символ ложной надежды и печального состояния жизни. Женщина уверена, что, получив их, сможет забыть обо всех своих проблемах. Она не может иметь детей, и её вещи являются единственным её наследием. Но эти предметы холодны и бессмысленны, и они указывают на то, как порой жизнь бывает потрачена впустую, без достижения хоть каких-либо значущих истин.

Важным предметом-символом является статуэтка в виде девушки на буйволе, которая Пирсону чем-то напоминает Джулиан. Буйвол – китайский символ весны и новых начинаний. Символика этого образа отражает развитие отношений пары. Сперва Брэдли, в ответ на просьбу Джулиан продать ей понравившуюся статуэтку, спокойно и безразлично отдаёт её девушке. Затем Джулиан выполняет просьбу отдать эту вещь Присцилле, а та швыряет её о стену, из-за чего повреждается нога, что становится предвестником выпрыгивания Джулиан из машины. Позже Фрэнсису удаётся починить статуэтку, и Брэдли обретает целостность в своём «монастыре».

Опера Штрауса «Der Rosenkavalier», которую слушают в королевском театре Ковент-Гарден Брэдли и Джулиан, играет символическую роль. У юного Октавиана возникла любовная связь с принцессой, которая вдвое его старше, что отражает зеркально разницу в возрасте между Брэдли и Джулиан. В конце романа Пирсон спросил у Локсия, чем завершается опера, так как они с Джулиан тогда ушли из театра раньше. Ему было важно понимать, ушёл ли Октавиан от принцессы к своей ровеснице. И после ответа друга, что юноша нашёл себе девушку по возрасту, уснул навсегда.

Башенные часы Вестминстерского дворца Биг-Бен (Большой Бен), названные в честь знаменитого боксёра в тяжёлом весе Бена Каунта, видны из окна офиса, в котором работает Хилари Бёрд, и постоянно напоминают, что его оксфордский наставник Ганнер Джойлинг, занимавшийся боксом, может его убить.

Вообще этот образ очень разносторонний и встречается в романе «Дитя слова» более десяти раз. Биг-Бен отражает чувства и действия Хилари:

меняется настроение – меняется восприятие часов. Бёрд видит Ганнера Джойлинга, испытывает страх и угрызения совести – Биг-Бен воспринимается красноватым пятном. Хилари произвёл перестановку на работе к неудовольствию коллег – Биг-Бен виден даже сквозь туман. Герой страдает из-за помолвки сестры – циферблат часов гаснет (в связи с отключением электричества). Не удаётся принять решение – часы на башне виднеются слабо. Хилари счастлив общением с леди Китти – у Биг-Бена светлый лик, и весь Лондон светлеет.

Ещё одно значение – жизнь Хилари Бёрда исчисляется часами и календарём (повествование ведётся по дням недели), то есть, он не живёт, а существует.

Герой наделяет часы сверхъестественной силой. Не желая отпускать Александру Биссет по прозвищу Бисквитик, он требует от девушки особой клятвы.

– Когда я вас снова увижу? Мы ведь увидимся снова, верно? Бисквитик, ну, пожалуйста...

– Да. Снова. Да.

– Обещайте мне. Поклянитесь. Поклянитесь... Поклянитесь Биг-Беном.

Она рассмеялась.

– Клянусь Биг-Беном, что мы снова увидимся. [25, с.71]

(– When shall I see you again? I will see you again, won't I? Biscuit, please...

– Yes. Again. Yes.

– Promise me. Swear to me. Swear by – by Big Ben.

She laughed.

– I swear by Big Ben that I will see you again) [55, с.73].

В романе «Море, море» ненасытная духовная алчность, присущая театральному режиссёру Чарльзу Эрроуби, изображается в виде его страсти к еде. Морское чудовище с раскрытой пастью, да и само море, которое можно сравнить с гигантским зевом, демонстрируют тот факт, что Чарльз ведёт себя как хищник – захватывает и поедает свою добычу. Хищным его называет и

Лиззи. «Людей как таковых ты не уважаешь, ты их не видишь, ты, в сущности, не учитель, а вроде как хищный волшебник» [31, с.53] («You don't respect people as people, you don't see them, you're not really a teacher, you're a sort of rapacious magician») [65, с.55].

В один из дней Чарльз описывает в дневнике «апельсиновое пиршество» – в одиннадцать утра он съел целых три апельсина, что ассоциируется со сказкой Карло Гоцци «Любовь к трём апельсинам», написанной в XVIII веке. В ней при дворе устраивают театр, а маг похищает у великанов огромные заколдованные апельсины с девушками внутри, что перекликается с «театром у моря» мага Эрруби и его похищением Хартли.

Рассмотренные символы помогают анализировать действительность и принимают непосредственное участие в моделировании художественного мира писательницы.

3.7. Симметричные сцены

Одной из особенностей художественного мира Айрис Мёрдок является создание симметричных сцен. Симметрия композиционных ходов и приёмов присутствует во всех её романах 1970-х годов. Чаще всего такая «зеркальность» прослеживается между сценами в начале и в конце романов. Зеркальная симметрия может проявляться в смене моральной оценки или в перемене местами лжи и истины. Также могут меняться местами персонажи. Повторяющееся событие может быть в первом случае ничем не примечательным, а впоследствии стать роковым.

Например, в романе «Дитя слова» рассказчик завершает главу фразой «Китти ушла» («Kitty had gone»), подразумевая, что женщина просто отправилась домой после их встречи. В конце романа эта же фраза означает, что леди Китти покинула этот мир навсегда после переохлаждения в реке.

В том же романе сосед Хилари мистер Пеллоу, уволенный с работы школьный учитель, является своего рода персонажем-предсказанием судьбы

мистера Османда – человека, который ещё в приюте поверил в Бёрда и обучил его языкам. Пеллоу жил в нищете и у него не было средств даже на свечу в дни отключения электричества. В конце романа Бёрд получает письмо, из которого узнаёт, что его учитель, Невилл Османд, умер в нищете.

Восприятие какого-то явления персонажем может быть сперва восторженным, а впоследствии пугать этого героя до жути. Так произошло с Чарльзом Эрроуби в романе «Море, море».

В первые дни после переезда к морю он с восхищением наблюдает за бурлящим «Минновым котлом» и размышляет, что такое необычное явление может вызвать паломничество туристов, чего ему совсем не хотелось бы. Он так подолгу смотрит на бушующие свирепые волны, что порой ему кажется, что он в них падает. И, что и вовсе удивительно, ему это нравится.

По прошествии времени Чарльз всё же туда упал – его столкнул Перегрин Арбеллоу. Эрроуби выжил, но довольно сильно пострадал, и ему пришлось долго восстанавливаться. Само собой разумеется, что его восприятие неистового водоворота изменилось.

В романе «Чёрный принц» немолодой Роджер и его молоденькая любовница Мэриголд являются «зеркалом» для другой пары – Брэдли и Джулиан. «В моих глазах это мерзость: старик и молодая девушка», - говорит Пирсон, а через пару дней сам безумно влюбляется в юную Джулиан Баффин.

После «урока по Гамлету» Джулиан уходит, а у Брэдли, терзаемого невысказанными сильными чувствами, возникает ощущение, что его, безвинного, забирает полиция. В конце романа он действительно попадает в полицию по ложному обвинению в убийстве Арнольда Баффина.

Повествование Пирсона начинается с известия об убийстве в доме Баффинов, которое оказалось ложным, а завершается настоящим убийством Рейчел своего мужа.

Сестра Брэдли Присцила в первый раз совершает самоубийство

неудачно – её удаётся спасти, а на второй раз действительно умирает от передозировки снотворного.

Брэдли встречает Джулиан, когда та рвёт на мелкие кусочки письма бывшего друга, а расстаётся (не по своей вине), разрывая в клочья книги её отца. «Я взглянул на огромную монолитную гору аккуратно отпечатанных слов. Поднял одну книгу и раскрыл наугад. Меня обуяла ярость. Рыча от омерзения, я попытался разодрать ее пополам, но корешок не поддался, и я стал пучками вырывать страницы. Следующая книга была в бумажной обложке, и мне удалось разорвать ее на две, потом на четыре части. Я схватил третью книгу, Фрэнсис глядел на меня, лицо его светилось радостью и пониманием. Затем он принялся мне помогать» [35, с.310] («I looked at the huge compact mountain of smugly printed words. I picked up one of the books and opened it at random. Rage possessed me. With a snarl of disgust I tried to tear the book down the middle, ripping the spine in two, but it was too tough, so I tore the pages out in handfuls. The next book was a paperback and I was able to tug it into two and then into four. I seized another one. Francis watched, his face brightening with sympathy and pleasure. Then he came down the stairs to help me») [61, с.315].

В связи с тем, что подобных примеров в романах много, возникает вопрос о смысле приёма зеркального отражения. Он может быть в том, чтобы показать различное осмысление различных действий, которое сознание соотносит с собой и с другими. Это также может служить ещё одним инструментом моральной оценки или приёмом обнажения работы сознания.

Краткий вывод к разделу 3

Создавая художественный мир своих романов, Айрис Мёрдок много и часто обращается к творческому наследию Шекспира, цитирует отрывки произведений известных авторов, проводит мифологические и философские параллели и при этом сохраняет оригинальность своего письма. Хронотоп основан на антитезе, где открытое пространство противопоставляется замкнутому, а затянутость времени – ускорению. Романному творчеству

писательницы присущи символические условные знаки и приёмы симметрии. Мёрдок старается адаптировать под субъекта повествования, то есть, героя-рассказчика, разнообразные элементы философии и эстетики, что придаёт его бытию содержательный смысл.

ВЫВОДЫ

Художественное наследие Айрис Мёрдок самобытно и значительно. Критики называют её творчество одним из выдающихся явлений в британской литературе XX века. В нём, особенно в романах 1970-х годов, прослеживаются общие черты, позволяющие говорить о своеобразии художественного мира английской писательницы.

Художественный мир Айрис Мёрдок – интересное и многогранное явление, которое отличается философско-эстетической сложностью, синкретизмом, разнородностью и открытостью к экспериментам в литературе. Неприятие философии без морали и психологическая интуиция сделали писательницу личностью, творчество которой вызывает постоянный интерес читателей и критиков.

Во все свои романы писательница вкладывает морально-этический смысл, все они, так или иначе, перекликаются с психологией и философией. Иногда исследователи указывают на общность, системность взглядов, проявившихся в философских трудах и художественном творчестве, но романы Мёрдок не являются декларациями её философских идей, скорее – их апробацией.

Философские, этические и эстетические взгляды Айрис Мёрдок очень широки. Произведения зрелого периода творчества писательницы логически выверены, последовательные ходы в них рационально просчитаны, их отличает аналитическая детерминированность.

Главным вдохновителем среди великих философов для Мёрдок был Платон, а основными концептами – нравственность, добро, любовь, свет, красота, благо. К его философии она обратилась в конце 1960-х – начале 1970-х годов, следуя за ним в понимании двойственной природы любви и в идее прохождения нелёгкого пути от пещеры к свету. Экзистенциализм, приверженницей которого она прежде была, вызывал уже в этот период её отрицательную оценку – писательница-философ пришла к выводу, что он не

имеет практической ценности.

Критики часто называют романы Мёрдок 1970-х годов не только «платоновскими», но и «шекспировскими». Они эксплицируют взгляды писательницы на те проблемы шекспировских трагедий, которые наиболее ей близки: моральный выбор человека, любовь как единство духовного и телесного, искусство как форма приближения к истине, жизнь как театр и т. д. Эти философские вопросы общечеловеческого значения английская писательница переосмысливает в современном контексте, и это подчёркивает их актуальность.

Романы Айрис Мёрдок 1970-х годов написаны от первого лица, и в каждом из них повествователем является мужчина. В произведениях «Чёрный принц», «Дитя слова» и «Море, море» оппозиция автор/рассказчик становится формой своеобразного сотворчества, которое более полно отражает философско-эстетические взгляды и является важным аспектом игрового начала.

Повествование от первого лица говорит об эгоцентризме рассказчиков. Им свойственна мания величия, и они стремятся во что бы то ни стало всегда достойно выглядеть в глазах окружающих. Выглядеть недостойно повествователи боятся. К тому же их жизнь подобна ребусу или кроссворду, на который они постоянно ищут ответы, а способствуют мотиву загадочности и таинственности готические элементы, которые автор привносит в свои романы.

Вообще, Айрис Мёрдок наделяет своих героев такими характерами и обременяет их такими проблемами, которые перекликаются с теми вопросами философии, которыми её альтер-эго занимается в период создания художественного произведения. Бытие её героев всегда наполнено содержательным смыслом, но цель, конечно же, не в описании этого бытия, пусть и талантливо, и высокопрофессионально, а в преобразовании существования субъекта в его простой фактичности в полноценную жизнь в мире и социуме.

Мёрдок обращается к вопросам морали, поскольку в развитии нравственного начала ей видится возможность достичь гармонии с окружающим миром. При этом у неё нет диктата моральных идей, писательница рассматривает их как составляющую художественного образа.

Морализаторство вообще отсутствует в романах Мёрдок. Она также не отстаивает ни одну из существующих религий. Писательница-философ черпает из разных религий то, что близко её философской этике.

Английской писательнице удалось создать свой особый художественный мир, настоящую галактику «Айрис Мёрдок», воплощённую в её беллетристике и философии. Этот факт позволяет называть её одним из крупных писателей и ярких мыслителей XX века. Её романы 1970-х годов отличаются высоким авторским мастерством, многослойностью смыслов и многовекторностью интерпретаций. О чём бы она ни писала – центральной темой всегда является человек с его духовными исканиями, моральным выбором, стремлением к свободе и преодолением препятствий. Благодаря этому Айрис Мёрдок была и остаётся одной из ведущих представительниц современной литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникин Г. История английской литературы. Москва : Высшая школа, 1975. 528 с.
2. Античная лирика / составители Апт С., Шульц Ю. Москва : Художественная литература, 1968. 624 с.
3. Барри Дж. Питер Пэн. Москва : Эксмо, 2017. 200 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
6. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Москва : Русские словари, 1997. Т. 5. 558с.
7. Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании. Москва : Канон+, 2002. 287 с.
8. Библия Евангелие от Матфея. Глава 18, стих 22.
9. Бочаров С. Г. О художественных мирах. Москва : Советская Россия, 1985. 296с.
10. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Москва : Академия, 2004. 368с.
11. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины (под ред. Чернец Л. В.). Москва : Высшая школа, 1999. 337с.
12. Витгенштейн Л. Избранные работы. Москва : Территория будущего, 2005. 440 с.
13. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва : Новое литературное обозрение, 1995. 479 с.
14. Дефо Д. Робинзон Крузо. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2016. 352 с.
15. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Москва : Художественная литература, 1973. 816 с.
16. Достоевский Ф. М. Повести и рассказы. Москва : Правда, 1985. 336 с.

17. Ивашева В. В. Айрис Мёрдок. *Судьбы английских писателей: диалоги вчера и сегодня*. Москва : Советский писатель, 1989. С. 208-255.
18. Кодак М. Поэтика як система. Луцк : Твердыня, 2010. 176 с.
19. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.
20. Кьеркегор С. Беседы и размышления. Москва : Рипол-классик, 2018. 512 с.
21. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и Что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Москва : Наука, 1978. 360 с.
22. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения. *Вопросы литературы*. Москва, 1968. № 8. С. 74 – 87.
23. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва : Издательство политической литературы, 1991. 525 с.
24. Мёрдок А. Дилемма Джексона. Москва : АСТ, 2002. 352 с.
25. Мёрдок А. Дитя слова. Москва : Художественная литература, 1981. 448 с.
26. Мёрдок А. Святая и греховная машина любви. Москва : Слово, 2003. 448 с.
27. Мёрдок А. Бегство от волшебника. Москва : АСТ, 2003. 336 с.
28. Мёрдок А. Время ангелов. Москва : Астрель, 2009. 288с.
29. Мёрдок А. Единорог. Москва : Эксмо, 2008. 400 с.
30. Мёрдок А. Итальянка. Москва : БСГ-Пресс, 2007. 304 с.
31. Мёрдок А. Море, море. Москва : Прогресс, 1982. 528 с.
32. Мёрдок А. Отсеченная голова. Москва : Астрель, 2009. 288 с.
33. Мёрдок А. Под сетью. Колокол. Киев : Борисфен, 1995. 512 с.
34. Мёрдок А. Сон Бруно. Москва : Эксмо, 2008. 368 с.
35. Мёрдок А. Чёрный принц. Москва : Арт, 1992. 352 с.
36. Набоков В. Лолита. Москва : Известия, 1989. 368 с.
37. Платон. Собрание сочинений (под ред. Лосева). Санкт-Петербург : СПбГУ, 2006.

38. Тахо-Годи А. А. Греческая мифология. Москва : Искусство, 1989. 304 с.
39. Фрейд З. Введение в психоанализ. Москва : Наука, 1991. 456 с.
40. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва : Ad Marginem, 1997. 452 с.
41. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2004. 405с.
42. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. Москва : Современный писатель, 1992. 318 с.
43. Шекспир У. Собрание сочинений. Харьков : Клуб семейного досуга, 2011. 960 с.
44. Шекспир У. Буря. Одесса : Пальмира, 2017. 160 с.
45. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. 92 с.
46. Элиот Т. Назначение поэзии. Киев : AirLand, 1997. 351 с.
47. Юнг К. Психология бессознательного. Москва : Когито-центр, 2010. 352 с.
48. Ballard J. Introduction to Crash. London : Vintage, 1995. p. 98
49. Conradi P. Iris Murdoch: A Life. London : Harper Collins, 2001. 512 p.
50. Conradi P. The Saint and The Artist: A Study of The Fiction of Iris Murdoch. London : Harper Collins, 2001. 352 p.
51. Dooley G. From a Tiny Corner in the House of Fiction Conversations with Iris Murdoch. Columbia : University of South Carolina Press, 2003. 300 p.
52. Haffenden J. Novelists in Interview Iris Murdoch. London : Methuen and Co, 1985. 201 p.
53. Johnson B. Introduction to Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs? London : Fontana, 1990. 168 p.
54. Karl F. The Contemporary English Novel. London : Thames and Hudson, 1963. 304 p.
55. Murdoch I. A Word Child. London : Penguin Books, 1976. 400 p.
56. Murdoch I. Bruno's Dream. London : Penguin Books, 1976. 320 p.

57. Murdoch I. *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. London : Chatto and Windus, 1997. 546 p.
58. Murdoch I. *Heidegger: The Pursuit of Being* (unpublished manuscript from Conradi's Archive). London : Kingston University. KUAS 6.
59. Murdoch I. *Jackson's Dilemma*. London : Chatto and Windus, 1995. 249 p.
60. Murdoch I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London : Chatto and Windus, 1992. 552 p.
61. Murdoch I. *The Black Prince*. London : Vintage Classics, 2013. 432 p.
62. Murdoch I. *The Flight from The Enchanter* London : Chatto and Windus, 1956. 316 p.
63. Murdoch I. *The Italian Girl*. London : Penguin Books, 1979. 176 p.
64. Murdoch I. *The Sacred and Profane Love Machine*. London : Chatto and Windus, 1974. 328 p.
65. Murdoch I. *The Sea, The Sea*. London : Vintage Classics, 2012. 608 p.
66. Murdoch I. *The Severed Head*. New York : Viking, 1961. 248 p.
67. Murdoch I. *The Sovereignty of Good*. London : Routledge, 1970. 126 p.
68. Murdoch I. *The Time of The Angels*. London : Chatto and Windus, 1966. 256 p.
69. Murdoch I. *Unicorn*. London : Chatto and Windus, 1963. 319 p.
70. Murdoch I. *The Bell*. London : Vintage, 2004. 315 p.
71. Oates J. *Sacred and Profane Iris Murdoch* (from *The Profane Art Essays and Reviews*). New York : Dutton, 1983. 20 p.
72. Robbe-Grillet A. *From Realism to Reality*. Evanston : Northwestern University Press, 1989. 11 p.
73. Robbe-Grillet A. *Time and Description in Fiction Today* (from *For a New Novel*). Evanston : Northwestern University Press, 1989. 14 p.
74. Rowe A. *Iris Murdoch: A Reassessment*. London : Palgrave, 2007. 236 p.
75. Sullivan Z. *Iris Murdoch's Self-Conscious Gothicism*. *Arizona Quarterly : A Journal of Literature, Culture and Theory*, 1997. 48 – 50 pp.

76. Todd R. Iris Murdoch: The Shakespearian Interest. New York : Barnes and Noble, 1979. 134 p.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, *Міронова Наталія Миколаївна*, студентка магістратури, форми навчання заочної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації 035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно). Перша - російська" освітньої програми "Російська мова і зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти nataliiamironova26@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Художній світ романів Айріс Мердок» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ Н. М. Міронова

Дата _____ Підпис _____ І. Я. Павленко