

А.А.Матійчак

Чернівецький національний університет

**А. МЕРДОК ТА ЇЇ ЧИТАЧ
У РАКУРСІ РЕЦЕПТИВНОЇ ТЕОРІЇ**

Майже півстоліття парадокси романів Айріс Мердок бентежать читачів та критиків, викликаючи протилежні тлумачення як з погляду їх філософського змісту, так і стосовно художнього методу письменниці та жанру її романів. Адже в художній творчості Мердок як філософа поєднуються різні, якщо не зовсім протилежні, властивості: філософська проблематика та витончений психологізм; містицизм, схильність до надприродного та банальна життєва конкретика; іронія, почуття комічного поряд зі стилістикою “готичного” роману. Проте саме така антиномічність її творів інтригує читача, спонукає його до роздумів над поставленими письменницею проблемами.

Оскільки творчість А.Мердок являє собою унікальне явище у світовій літературі ХХ ст., вважаємо за необхідне дослідити як феноменологічний факт жанрову форму її романів, зважаючи на те, що літературно-критична думка ХХ ст. не дійшла з цього приводу остаточного висновку, залишивши питання досі не з'ясованим.

Дослідники творчості письменниці (М.Урнов, І.Левидова, В.Івашева) у своїх працях звертали увагу на те, що певна жанрова своєрідність романів Мердок детермінується злиттям окремих жанрів (драми, трагедії, комедії, фарсу) в одне органічне ціле. Так, елементи філософської притчі, детективного, пригодницького, сенсаційного та “чорного” романів сплітаються в “сітку”, що накриває читача й тримає його в полоні неповторних сюжетних хитросплетень, викликаючи тим самим безліч рецептивних відображень на рівні індивідуального сприйняття тексту кожним окремим читачем.

З'являється ілюзія, що Айріс Мердок намагається задовольнити потреби всіх читацьких категорій – від інтелектуалів, які, в очікуванні несподіваної інтриги, прагнуть позмагатися в розгадуванні витонченої авторської символіки, в обговоренні психологічних та філософських концепцій, до представників “масової культури”, любителів “легкого читива” [14, 81]. Письменниця визнає, що її книги “можна читати й без філософського ключа” [6, 171], хоча, очевидно, що Мердок добре знає свого потенційного читача. На думку М.Урнова, “вона не вихваляється перед ним своєю обізнаністю, лише ділиться з ним “високою матерією”, і робить це у такій формі, в таких дозах і так довірливо, що він, її читач, відчуває себе причетним до елітарної інтелектуальної сфери, опиняється на короткій нозі з її функціонерами й, отримавши в готовому вигляді декілька формул філософської думки та прикладів їх життєвого застосування, сам стає здатним розмірковувати про “високу матерію” й ознайомлювати з нею менш обізнаних” [14, 81].

Жанрологічну проблему філософських романів письменниці пропонується розглядати в ракурсі рецептивної теорії й, таким чином,

прослідкувати еволюцію проблематики романного світу Айріс Мердок із соціокультурної та етико-філософської позицій через призму читацької рецепції. В цьому ракурсі враження від перекладів, а також самі переклади виступають як практична рецепція.

Творчий процес взаємин автора з читачем передбачає певну комунікативну рівність між ними, коли читач стає для автора "інтелектуальним партнером", "ідеальним співрозмовником" (О.Червінська). Таке повноправне партнерство між автором та читачем відбувається лише тоді, коли текст відбивається в читацькому сприйнятті в ракурсі, якого прагне саме автор, а читач намагається зрозуміти те, що він хотів передати. Безумовно, автор завжди сподівається, що його читач відгукнется, збагне, усвідомить усе сказане у творі. Однак це утопія. Утопічні переконання автора переважно ґрунтуються на очікуванні об'єктивності читацького сприйняття, оскільки практично неможливо врахувати всі суб'єктивні моменти. Айріс Мердок це розуміє й намагається власними методами подолати цю утопію.

Для досягнення своєї мети А.Мердок не цурається робити своєму читачу підказок, проте тримає його в напрузі непередбаченими поворотами сюжету. Вона ніби грає з читачем у зрозумілу лише їм гру: то підкаже, то знову заплутає шлях до розгадки. Кожен із цих поворотів наповнюється новим рецептивним змістом у кожній новій інтерпретації. Це підтверджує висловлювання В.Ізера стосовно концепції літературного тексту, що „нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви” [7, 349]. На думку дослідника, „літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче” [7, 350]. Таке розмаїття інтерпретаційних ходів романів Айріс Мердок є іманентною властивістю художньої манери письменниці. Не випадково, важливою деталлю цієї манери можна вважати присутність практично в усіх її романах кількох „антиномічних пар” різного роду: „егоцентризм – співчуття, егоїзм – самовідданість, свобода – приреченість, прекрасне – добре”, запропонованих В.Скороденко. У романах Мердок вони співіснують із „двоїстістю, двозначністю єдиного: життя – жорстоке та ніжне, огидне та сповнене краси; смерть як втілення тотального безглуздя життя та смерть як кінцева міра її абсолютної цінності” [11, 5].

Таким чином, дослідження творчості Айріс Мердок стосовно взаємин письменниці з читачем неодмінно зміщується в бік філософських діалогів, в яких автор, у різних формах й за допомогою різноманітних прийомів, пропонує читачу певну морально-етичну проблематику. Вона змінюється від роману до роману відповідно до еволюції світоглядної системи самої письменниці (широко відомо, що філософсько-естетична система письменниці розвивалася від екзистенціалізму до неоплатонізму через традиції християнської етики та відголоси нетрадиційних релігій).

Якщо, приміром, одним із таких прийомів є оповідь від першої особи, то, як різновид, Мердок використовує гру з різними обличчями оповідача – майстерне її втілення ми спостерігаємо в романі „Чорний принц” (1973). Цікаво, що зачин і фінал цього роману перегукуються між собою, а „коментарі” діючих осіб надають читачу ще більше матеріалу для роздумів

і тим самим вносять сумбур у сприйняття образу головного героя та автора роману, що вже склався в уяві читача. Взагалі, співвідношення авторської позиції та функцій оповідача є однією зі складових чинників художнього світу Айріс Мердок. Це зауваження справедливе й стосовно інших романів письменниці (“Під сіткою” (1954), “Дитя слова” (1975), “Море, море” (1978) та ін.), але найбільш виразно воно розгортається саме тут, у “Чорному принці”. Письменник Бредлі Пірсон піднімає на розсуд читача проблеми, що хвилюють інтелектуалку Мердок: про долю митця, про роль мистецтва та духовних цінностей у суспільстві, позбавленому духовності. За твердженням М.Урнова, роман Пірсона є інтимною сповіддю, адресованою й призначеною лише одній особі. Проте цей єдиний читач виявляється видавцем, і те, що призначається лише одній особі, стає надбанням усіх. М.Урнов вважає цей “давній прийом” традиційним способом запевнити недовірливого читача, що “все, що відбувається під книжною палітуркою, – правда” [14, 85].

Саме як апелятиви онімізації використовуються Мердок асоціоніми “Правда” та “Мистецтво”. Вони підсилюють чуттєво-образне сприйняття художнього твору, спонукають читача до роздумів про істину. Як читаємо в романі: *“Мистецтво має справу з Правдою, і не головним чином, а виключно. Ці два слова, по суті, синоніми. І митець шукає особливу мову, щоб висловити нею Правду”* [9, 67]. У пошуках цієї правди письменниця знаходить власну мову для спілкування з читачем, свій шлях та прийоми, щоб наблизитися до нього, зацікавити його. Можливо, саме тому її герої досить часто творчі особистості: літератор Джейк Донагью (“Під сіткою”), письменник Бредлі Пірсон (“Чорний принц”), лінгвіст Гілері Берд (“Дитя слова”), театральний режисер Чарльз Ерроубі (“Море, море”). Усі ці персонажі прагнуть, щоб їх почули, зрозуміли, вони шукають свого читача (глядача). Переважно такий герой-оповідач страждає від болісних рефлексій, прагне розвіяти неправдиві, на його думку, уявлення оточуючих про себе. У той же час, цей персонажний тип майстерно володіє “вербальним мисленням”, завдяки чому активно впливає на реципієнта. Відбувається очевидний інтертекстуальний обмін між автором та адресатом, в якому право спілкування з читачем письменниця передає своїм “дітям слова”.

Заглиблюючись у рецепцію інтенцій автора, неможливо збагнути його позицію, відкинувши комунікативну концепцію. Ще Михайло Бахтін наголошував на тому, що „письменник – це той, хто володіє даром непрямого говоріння. Виразити себе самого – це означає зробити себе об’єктом для іншого і для себе самого („дійсність свідомості”)... Побачити й зрозуміти автора твору – означає побачити й зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт... Розуміння певною мірою завжди діалогічне” [2, 289 – 290].

Колись у листі до В.Івашевої Айріс Мердок писала: “Сили, що спонукають митця та породжують його книги, часто криються глибоко у внутрішньому світі особистості письменника і їх нелегко зрозуміти. Мистецтво певною мірою є відображенням тих глибоких внутрішніх конфліктів, котрі крають того, хто пише” [4, 391]. Але ж це саме ми чуємо від Джейка Донагью: *“Варто було мені такими зусиллями навести лад у своєму всесвіті й розпочати в ньому жити, як він вибухав, знову*

розлітаючись на дрізку” [10, 23]. Герой Мердок, як і його творець, прагне розібратися в собі, шукає сенс людського буття через усвідомлення власної індивідуальності та власної причетності до зовнішнього світу: *“Я ненавиджу усамітнення, але надто велика близькість мене лякає. Суть мого життя – таємна бесіда з самим собою, і перетворити її на діалог було би рівнозначно самогубству*” [10, 42]. Тим не менш, діалог відбувається, причому в кількох проєкціях: як з читачем, до якого звертається Джейк у своїй розповіді, так і між героями роману (Джейком та Хьюго Белфаундером). Це навіть не просто діалог, а ціла низка філософських розмов із приводу питань життя і смерті, правди, якої більше в мовчанні, ніж у слові. Безумовно, читачі пам’ятають, що саме внаслідок цих розмов і з’являється книга Донагуя, створена саме у формі діалогу. Ось іще один літературний прийом, завдяки якому письменниця доводить, що, говорячи про правду, її герой далеко не завжди сам достатньо правдивий. Незважаючи на це, читач вибачає Джейку таку неправдивість, навіть симпатизує цьому англійському “пікаро”, сміючись над його витівками, водночас сумуючи разом із ним чи розмірковуючи над примхами кохання.

Голос першого літературного героя Мердок, за словами І.Левидової, прозвучав “з довірливою та відстороненою, трішки ліричною іронією, спрямованою не тільки на зовнішнє, але й на самого себе” [8, 209]. Саме тому читачеві цікавий цей літературний герой та його міркування про випадковість буття й проблему вибору в абсурдному світі з позиції людини, яка дійсно любить цей світ. Таке ставлення до життя відрізняє його від більш пізніх героїв Мердок періоду 50-60-х (“Замок з піску” (1957), “Дзвін” (1968)), і це більше – від “демонічних” персонажів “готичних” романів письменниці (“Одноріг” (1963), “Італійка” (1964), “Пора ангелів”(1966) та ін.).

Рецептивну реакцію напружує те, що реалістична основа цих романів набуває справжнього містичного характеру. “Панування темних сил над людиною вічне”, – вважає Мердок. – “Я свідомо вживаю прийоми “чорного” роману. Вони дуже підходять, щоб передати увесь жах нашого сучасного світу, в якому панують насилля та зло” [5, 142]. Герої “готичного” роману А.Мердок виступають у ролі маніакальних лиходіїв та їхніх жертв. Сучасні дослідники підкреслювали, що такий містицизм сприймається читачем як “ігрова реакція внутрішнього стану героїв на постановку та спроби вирішення інших, більш фундаментальних загадок, пов’язаних із дослідженням багатогранної стихії людського духа, і, перш за все, глибин підсвідомості” [13, 43].

Звертаючись до символізму підсвідомого, один із представників архетипної моделі аналізу літературних текстів Нортроп Фрай виділив дві основні форми метафоричних організацій художніх творів: апокаліптичну (божественну) та демонічну. За концепцією Фрая, “іронічна література починається реалізмом і тяжіє до міфу, бо її міфічний взірєць, як звичайно, більше натякає на демонічний, а не на апокаліптичний світ, хоча іноді він продовжує романтичну традицію стилізації” [15, 150].

У своїй статті “Проти сухості” сама авторка писала: “Ми живемо у сцієнтистську, антиметафізичну епоху, коли релігійні догмати, уявлення, заповіді значною мірою втратили свою колишню силу”. Письменниця вважає за необхідне знову, поки ще не пізно, повернутися до “ідеї людської

особистості, яка стала надто слабкою та беззмістовною” [12, 164]. Цю ідею вона повною мірою втілює в романі “Пора ангелів”. *“The death of God has set the angels free. And they are terrible”* [17, 164], *“Смерть Бога звільнила ангелів. І вони жахливі”*, – говорить протестантський священник Карел Фішер. Втративши віру в Бога, він страждає сам і примушує страждати близьких йому людей. Під владою “демонів” Фішер вступає у кровозмісні стосунки зі своєю дочкою й кінчає життя самогубством. Мердок припускає, що смерть Бога в душах людей “випустила на свободу зло, яке панує зараз у світі”, але, на її думку, “людська особистість руйнується не тільки при зіткненні з жорстокою дійсністю, що її гнітить. Руйнівні сили криються в нас самих” [4, 408].

Відповідно, в художніх творах А.Мердок представлені обидві форми образності: апокаліптична та демонічна, проте демонічна – у значно більшій мірі. Феномен такої техніки Н.Фрай називає „демонічною модуляцією”, тобто „зумисною зміною напрямку прийнятих моральних поєднань архетипів” [15, 150]. При такому впливі демонічні образи статевих стосунків розглядаються з погляду кровозмішування, гомосексуальності та перелюбства, на відміну від апокаліптичних одруження чи невинності [15, 164]. У демонічному розумінні людського життя суспільна самореалізація відбувається між двома полюсами: „на одному полюсі знаходиться тиран-провідник, незбагнений, жорстокий, меланхолійний, з ненаситною волею, який підпорядковує собі вірність підлеглих тільки тоді, коли він є достатньо еґоцентричним, щоб представляти колективне “ego” своїх послідовників. Другий полюс представлений фармакосом, або жертвопринесенням, яке повинно об’єднати інших” [15, 157]. У романі „Пора ангелів” перший полюс – це Карел Фішер, другий – його жертви: покійна дружина, дочки, брат, служниця, для яких він справді є злим демоном.

Зважаючи на це, вигаданий антураж мердоківської готики слугує яскравим фоном, що підсилює трагізм самотності, відчуження людей у реальному світі. Керуючись термінологією Фрая, символи А.Мердок належать до апокаліптичних та демонічних структур, згідно з якими місто в романах письменниці (зазвичай Лондон) має „форму лабіринтного модерного метрополісу, де основні емоційні потрясіння виникають внаслідок самотності та браку комунікації” [15, 163]. Символіка води демонічного плану зосереджується на неприборканій річці (Темза) чи морі як „деструктивному елементі”, на відміну від струмків чи фонтанів у світі невинності (апокаліптичний план) [15, 163]. З позиції рецептивної естетики цей антураж знаходить у свідомості читачів безліч рецептивних відображень, оскільки світ філософських символів та алегорій, зловісних демонів та руйнівних сил є багатим підґрунтям для численних форм суб’єктивного сприйняття. Адже практично кожен роман письменниці сповнений абстрактної символіки, майже кожен образ – це символічний шифр, розгадати який має читач. Чого варті лише назви романів, які самі по собі є багатозначними символами. “Сітка”, “море”, “дзвін” – ці та інші символи мають філософську наповненість, що базується на позахудожніх потребах езотеричного знання, яке, у свою чергу, тяжіє не до повного визначення змісту, а до його можливого розширення. Таким чином, рецепція творів А.Мердок не може зводитися лише до розгадування авторської символіки, певних прихованих смислів тексту, тому що сам по собі художній

текст є іманентно невичерпним за своїм змістом та значенням. Саме тому її текст залишається “відкритим” (Умберто Еко). На думку дослідника, „механізм сприйняття виявляє певний рід „відкритості”. Велика кількість сучасної літератури ґрунтується, враховуючи цей принцип, на використанні символу як повідомлення про невизначеність, яке завжди відкрите для нового сприйняття й розуміння” [3, 531].

Новий інтерпретаційний підхід передбачає дослідження генетичних інтертекстуальних джерел філософського роману як феноменологічного факту цієї жанрової форми й доведення меніппейної жанрової сутності романів Мердок.

Твори Мердок потребують всебічного сприйняття, коли читач відтворює та утримує в уяві картини кількох “перпендикулярних” площин. Унікальна внутрішня структура її романів з додатковими рівнями композиції надає нам право стверджувати, що ці романи належать до особливого роду літератури – меніппей. Саме про це свідчить властивий меніппей “прийом кодування: наділення оповідача особливими функціями та психологічними характеристиками”, коли читач бачить “подвійне ієрархічно супідрядне зображення однієї й тієї ж події” [1, 1]. За словами прихильника бахтінської концепції про меніппейю Альфреда Баркова, новий рівень композиції з’являється саме за рахунок особливої позиції оповідача, що, у свою чергу, дозволяє говорити про наявність, як мінімум, двох фабул у романі. Першою з них є фабула оповідача, вона описує його стратегію оповіді, його психологічні характеристики та його інтенцію як “істинного автора твору”. Друга – фабула справжнього автора твору, в ній він висловлює своє ставлення до дій оповідача, даючи, таким чином, “ключі” для розуміння суті того, що відбувається [1, 5]. Такими “ключами” в романах Мердок є “позатекстові структури” (“коментарі” та вступ оповідача в романі “Чорний принц”), а також прийом “зменшення дидактичності”, коли читач бачить усі описані події тільки очима оповідача (“Море, море”). У цьому випадку всю композицію твору формує лише оповідач, а від читача вимагається певна кмітливість, щоб зрозуміти, як насправді відбувалися події. Дослідник наполягає на тому, що “коли єдина “репліка” оповідача займає усе текстове поле оповіді, коли цей антигерой спотворює зміст не тільки характеристик інших персонажів, але й подій фабули, тобто, коли його інтенція спрямована на приховування від читача істини, даний твір перетворюється на меніппейю” [1, 4]. Можливо, саме тому фабули романів-меніппей Айріс Мердок сприймаються свідомістю читачів як єдина суперечлива фабула, в чому й полягає парадокс сприйняття цих художніх творів. Адже внутрішня структура кожної меніппей потребує від читача її реконструкції на інтелектуальному рівні та певної готовності до її психологічного сприйняття.

Сучасні дослідники все частіше схиляються до “прочитання тексту з позиції “імпліцитного” читача”, який зазвичай “не є статичною фігурою: читання відбувається на тлі його постійно мінливого, навіть протягом дня, життя” [16, 42]. Зовнішні чинники значно впливають на якість читання, поглиблюючи тим самим проблему рецепції. Переважно, головною причиною того, що читачі неоднозначно сприймають романи Айріс Мердок, по-різному засвоюють їх реалії, донедавна вважалися позитивні чи негативні якості самих художніх творів письменниці. Проте сьогодні

постає питання про доцільність врахування якості читання як такого, яка у свою чергу залежить від багатьох причин: освіти реципієнта, його літературного смаку, концентрації уваги на момент сприйняття тексту тощо. Але це питання ми тут не розглядаємо.

Таким чином, репродуктивні можливості творів А.Мердок включають не лише розгадування витонченої авторської символіки, вони передбачають повноправний діалог з читачем, і повинні досліджуватися з позицій темпоральності (синхронічні та діахронічні впливи), суб'єктивності читацького сприйняття та інтерактивності комунікації. У цьому ракурсі рецепція розглядається як філософський дискурс і спирається на певні контекстуальні зв'язки (національне та інтернаціональне) в художній творчості А.Мердок, адже їй, одній із небагатьох письменників ХХ ст., вдалося подолати вплив влади й вийти за межі власної приналежності до певної епохи. Важливим моментом є врахування певних рівнів сприйняття (ментального, аксіологічного, культурологічного тощо).

Отже, узагальнюючи найбільш принципові складові процесу рецепції філософських романів Айріс Мердок, зазначимо на завершення головне: їх іманентна наповненість детермінується своєрідною антиномічністю, в той час як зовнішня форма таких романів відрізняється трансцендентною мінливістю, що відповідно позначається на мотивованій суб'єктивності читацького сприйняття.

Запропонований рецептивний аналіз допоможе виявити художню специфіку філософських романів письменниці й прослідкувати етико-філософську еволюцію її творчості з позицій рецептивної естетики.

1. Барков А. Мениппея: особый род литературы // <http://www.ham.kiev.ua>
2. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
4. Ивашева В. Лабиринты фантазии. Айрис Мердок // Английские диалоги. - М., 1971. – С. 379 – 429.
5. Ивашева В. От Сартра к Платону: К анализу творчества англ. писат. А.Мердок // Вопросы литературы. -1969. - №11. – С.134 – 155.
6. Ивашева В. Роман с философской тенденцией. Айрис Мердок. Уильям Голдинг // Что сохраняет время: Очерки. - М., 1979. – С.161 – 195.
7. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
8. Левидова И. Читая романы Айрис Мердок // Иностранная литература. -1978. – № 11. – С. 208 – 216.
9. Мердок А. Черный принц. / Пер. с англ. И.Бернштейн и А.Поливановой; Послесл. Н.Демуровой. – М.: Художественная литература, 1977. – 445 с.
10. Мердок А. Под сетью. Дикая роза: Романы / Пер. с англ. М.Лорие; Предисл. Д.Шестакова. – М.: Радуга, 1989. – 464 с.
11. Мердок А. Сочинения: В 3 т. – М.: Радуга, 1991. – Т.1. Под сетью. Колокол: Романы / Пер. с англ.; Предисл. В.Скороденко. – 512 с.

12. Мердок А. Против бесстрастия: [Ст. англ. писат.]; Предисл., примеч. и комент. Д.Бака // Обществ. науки и современность. - 1991. - №5. - С. 163 - 173.
13. Толкачев С. Готические романы А.Мердок //Филологические науки. - 1999. - №3. - С. 42 - 51.
14. Урнов М. Айрис Мердок: Литература и мистификация //Вопросы литературы. - 1984. - № 11. - С. 78 - 105.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів //Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. - Львів: Літопис, 2001. - 832 с.
16. Червінська О.В. Рецептвна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. - Чернівці: Рута, 2001. - 56 с.
17. Murdoch Iris. The Time of the Angels. Triad Panther, 1978.

Summary

The article is dedicated to the problem of “author-reader” relations in connection with the reception theory. The given problem is analyzed on the basis of Iris Murdoch’s philosophical novels. Much attention is paid to reader’s role in the process of bilateral communication. An attempt to interpret the literary paradoxes of Murdoch’s novels is made. To investigate the correlation between the author’s conceptions and their realization in reader’s perception is the main objective of the given article.

Стаття надійшла до редколегії 1.10.2003