

УДК 17.02

Герасимчук В.А.

**ФІЛОСОФІЯ КОХАННЯ: ВІЧНЕ СХОДЖЕННЯ  
СПРАГЛОЇ ДУШІ ДО ВІЧНОСТІ  
(герменевтичні міркування над текстом роману А. Мердок «Чорний принц»)**

*“Який чарівний розум згас!”*

Шекспір

*В данной статье автор делает попытку интерпретационно-феноменологического описания главной темы романа А. Мердок “Черный Принц”, а именно: метафизика любви, ее внутренних трансцендентальных аспектов.*

*Ключевые слова: метафизика любви, мирская любовь, небесная любовь.*

*In the proposed article author makes an attempt of hermeneutic-phenomenological describe of the main theme of the novel of A. Murdoch “The Black Prince”, namely, metaphysics of love, its inner transcendental aspects.*

*The key words: metaphysics of love, mundane love, and heaven love.*

Природа (значення, смисли) такого поняття, такого почуття, як кохання, ким би і в яких текстах і естетиці воно не розглядалося, завжди **актуалізується** в силу його універсальної і антропофілософської значущості. Тому будь-який суб'єктивний варіант осмислення, будь-які рефлексії щодо цього поняття, надто ж у тексті філософського роману, автором якого є авторитетний у світових гуманітарних колах філософ і письменник ХХ ст. Айріс Мердок, заслуговують на безперечну наукову увагу, на постійне читацьке “активне розуміння”.

Багатогранна творчість А. Мердок розглянута й естетиками, і літературознавцями в багатьох аспектах, проте філософсько-герменевтичний вимір тексту залишає просторе проблемне поле, яке можна розширювати шляхом індивідуально-рецептивних інтерпретацій, щоразу “нових прочитань” з урахуванням щоразу нової культурологічної ситуації.

Мета статті – через герменевтичне розмірковування розкодувати основну проблему тексту А. Мердок – проблему кохання з тим, щоб розгорнути у світлі суб'єктивно-екзистенційного переживання і розуміння її репрезентантом – головним героєм роману, який водночас є суб'єктом і об'єктом.

Роман Айріс Мердок – роман про кохання, що засвідчує і його підзаголовок “Свято кохання”. Сюжет простий, навіть банальний. Дуже талановитий, але не дуже успішний, надто вимогливий до себе і до того, що виходить з-під його пера, письменник у поважному віці раптом закохується в молоду дівчину. Ніхто його не розуміє, не квапиться на допомогу. Нова ситуація підштовхує його до всіляких логічно необґрунтованих вчинків. Зрештою, він потрапляє до в'язниці, де і пише свій найкращий роман про те, що з ним сталося, – “Чорний принц”. Проте подієва фабула роману стала лише формальним приводом для розгортання філософського дискурсу

щодо появи нової субстанції в житті героя, яка до непізнаваності змінила не тільки його життя, але і його сприйняття, спосіб мислення. Як письменник, він робить спробу заглибитися та описати незнані досі відчуття, що враз пронизали його розум і серце. Згадані ним риторичні рядки поезії англійського поета Джона Донна: “Просто не розумію, що ж ми робили, ти і я, поки не покохали одне одного?” – стали епіграфом до нового стану героя і почали відбивати секунди і міліметри нового хронотопу його саморефлексій. Він з тривожною трепетністю “спостерігає” раювання своєї душі, яка поступово переповнюється відчуттям блаженства і прилучення до чогось високого і піднесеного, і, звичайно ж, “неземного”. Унікальний чуттєвий досвід спричинюється до дивовижних метафізичних відкриттів. “Моє кохання до Джуліан, – розмірковує Бредлі Пірсон, – напевне, зародилося ще до створення світу. Астрологію відкрили, поза сумнівом, закохані. Тільки велетенський зірковий світ достатньо просторий і тривкий, щоб вміщувати, жити, оберігати таке вічне поняття, як кохання. Тільки там може зародитися це нетлінне почуття” [1, с. 484]. Бог сказав: “Хай буде світло”, – і тоді ж було сотворене це кохання. У пошуках “точнішого” змалювання свого стану, повнішого його осмислення і узагальнення герой постійно вдається до “найпервіснішого” типу визначення понять – порівняння. Причому шукає варіант “ідеальної рівності” [9], тобто “рівняння” тотожних понять, рівновеликих, рівнопрекрасних тощо. Прийоми розрізнення й ототожнення нового для нього поняття поступово виводять його на рівень пошуку себе в онтопросторі, раптове і навіть неочікуване віднайдення в собі, такому досі егоцентричному, нових рис, нової форми людяності. Не тільки герой, а і весь світ “олюднюється”, повертається обличчям до людини, кохання започатковує її комунікацію з собою як з Богом (не випадково ототожнення Я-бог повторюється рефреном у тексті роману), здійснює обряд катарсису душі. “Закохавшись, я перетворився на бога” [1, с. 484], «...радість кохання змусила мене забути про себе. Я очистився від гніву, від ненависті, очистився від усіх нищих турбот і страхів, складових нашого грішного “я”» [1, с. 512], – констатує Бредлі. Підкупує трепетність, з якою поважна людина ставиться до об’єкта свого почуття – Джуліан. Вона для нього постає запаленою свічкою, яку належить пронести через майбутні перипетії житейської долі. Бредлі усвідомлює, що їм не судилося бути разом, а якщо це і станеться, то в темпоральному сенсі триватиме недовго. Така перспектива його не жахає, він розуміє, що кохання – дар божий [Див. про це: 10], який “сходить” не тільки на двох, але і на одного. (“Мені належало жити і кохати на самотині, і усвідомлення того, що я здатен на це, творило з мене бога” [1, с. 512]. «Я, здається, майже забув про неї, як містик, можливо, забуває про Бога, сам стаючи богом» [1, с. 524]). Категорія божественного, що нею наділяється водночас людина, яка безмірно закохується, формалізується в основній тезі героя, виведеній з його саморефлексій: кохання – це таїнство, яке не піддається остаточному осмисленню; з одного боку, воно може підштовхнути людину до прірви, з іншого – піднести до верховин безмежного щастя. Якщо кохання егоїстичне, спрямоване на “привласнення” об’єкта, воно знесилює, обплутує тенетами несвободи, коли ж воно безкорисливе, то стає великою творчою силою, “креативною субстанцією”, яка одразу ж підштовхує до цілепокладання і сподвигає до позитивних перетворень і себе, і

дійсності. “Мрії про те, щоб стати великим художником, були, просто кажучи, пошуками великого людського кохання”, – резюмує Бредлі [1, с. 487]. Неосяжність чуття та спрага пізнання таїни себе і світу повертає людину до сакрального часопростору, який виводить її за онтологічні межі у вимір трансцендентного і дарує архетипне відчуття причетності до світової гармонії. Перші ж філософські розмисли героя починають обертатися на орбіті трансцендентного, він сповнюється високої місії, переконаний, що покликаний “до втаємниченого служіння...”, і щойно він перестане кохати, “знову розпочнеться хаос...” [1, с. 484]. Так у його свідомості починає формуватися і формалізуватися думка, що природа кохання проростає з вічності («Людська душа прагне пізнання вічності, і тільки кохання і мистецтво, не враховуючи деяких релігійних переживань, відкривають нам її... Кохаючи, ми майже відриваємося від свого егоїстичного “я”» [1, с. 484]).

Навіть фізичні відчуття героя забарвилися в інші тони, поєднавшись в ньому парадоксальним чином, він водночас гостро, “до болю” відчуває своє тіло і водночас відчувається “цілком оновленим, зміненим, і, по суті, безтілесним” [1, с. 484]. Душевний шал його почуття, поза сумнівом, має не тільки духовний, але й еротичний, сексуальний вимір, що символізує і назва роману. І багато хто із дослідників, посилаючись на Платона, розшифровували символ Чорний принц передовсім як Чорний ерот, “лихий фатум” [3, с. 39]. Розмірковує про тілесну сторону кохання і герой, вважаючи секс тільки частиною кохання, хоча й важливою. В усіх інших випадках він “поселяється, як жаба” [1, с. 525]. Відкривши свій душевний стан Френсісу, гомосексуалісту, прихильнику Фрейда, Бредлі, на його думку, зробив “неправильний хід”, спровокувавши появу Чорного принца в іпостасі чорного ерота у взаєминах між закоханими. Ідея фрейдистської трансексуальності в розумінні Френсіса додала образу чорного ерота ще один, сказати б, найголовніший його смисл – демонічної руйнівної сили, чого Бредлі найбільше боявся і від чого всіляко намагався уберегти своє почуття. Джуліан називала почуття Бредлі “соліпсизмом” (звичайно, йдеться про авторську дефініцію, вкладену в її вуста [5]), з чим він погоджувався: “Так – це гра, в яку я граю сам з собою” [1, с. 593]. Передчуваючи крихкість їхніх взаємин, він намагався не підпускати до них “демонів абстрактного філософування” [1, с. 593], які все ж проникають в різноликих образах – Чорного принца, Чорного ерота, Чорного абсолюту. Даючи різні визначення цим образами, розкриваючи їх багатозначну символіку, поки що ніхто не звернув увагу (принаймні ми не знайшли цього підтвердження) на екзистенційно близькі дві дистантно-імпліцитні цитати, які, на наш погляд, є авторською семантичною імплікацією й утворюють особливий філософський дискурс, в якому і розпредмечуються основні смисли тексту. “Прилучившись” до високого почуття, до “небесного кохання”, Джуліан так схарактеризувала стан своєї душі і свідомості: “я сама ніби щезла... мене перевернуло і я вся *пуста...*” (курсив наш – В.Г.). Саме “пуста”, а не “спустошена”. Інфантильність, “недозрілість” Джуліан зауважував і сам Бредлі, і батьки дівчини, знайомі тощо. Її слова – не розчарування і не шок від почуття, що наринило, а авторська прозора алюзія до “Гамлета”, ще один смисл філософської символіки образу “Чорного принца”, з яким однозначно кореспондується образ Джуліан, яка

власне і започаткувала гамлетівський лейтмотив роману. Вона, крім фактографічної причетності до драми Шекспіра (грала роль Гамлета в шкільному спектаклі, здійснювала з Бредлі докладний аналіз (з цитатами та їх інтерпретаціями) тексту п'єси драматурга, зрештою, благословляла їх першу з Бредлі “шлюбну ніч” в одязі “Чорного принца”), має ще й прямий стосунок до екзистенційної сутності самого Гамлета. Горизонт проблеми “Бути чи не бути” набирає обрисів на рівні трансцендентального філософування, яке зачіпає сферу свідомості. Що таке екзистенція, зрештою, що таке людина? Це свідомість. “Чорний принц” у пропонованому нами розумінні його символічного смислу – це і Гамлет, і Джуліан. Що їх об'єднує? Пустота, Ніщо. Проблема Бредлі як митця – це постійний творчий пошук того єдиного образу, того єдиного слова. Гамлет для нього зітканий зі слів. І Бредлі постійно акцентує ідею Ніщо з її екстраполяцією на ідею спустошеності слова до крайньої її межі – пустоти, що спричинене ніщотою людської свідомості. Інша цитата, яка перевирає до Джуліанової – думка Бредлі про Гамлета: це грішна, стражденна, *пуста* (курсив наш – В.Г.) людська свідомість, обпалена променем мистецтва...” [1, с. 478]. Свідомість Гамлета, отже, в уяві головного героя А. Мердок постає заплутаною, незбагненою, темною до чорноти, а через це *пустою*. Здавалося б, такі непорівнянні персонажі – Гамлет і Джуліан, зрештою, стають поруч, а гамлетівський наскрізний мотив детермінується. І тому Бредлі, “граючи свою гру” спочатку на рівні підсвідомості, потім приходиться до думки, що його свідомістю, його екзистенцією, ним як людиною починає управляти велике всюдисуще кохання, яке вказує йому, крім усього іншого, і на ту велику прірву, яка лежить тепер перед ним і Джуліан, перед ним і всіма іншими персонажами роману. Він доводить індивідуальність своєї свідомості, її можливість жити в іншому світі, двері куди йому відчинило велике кохання. А. Мердок цим перебігом думки свого героя вступає в полеміку з екзистенціалістським світобаченням щодо відчутного зовнішнього тиску на вільний вибір і самореалізацію індивіда. Будь-яку гостру суперечність між індивідуальною волею і численними зовнішніми чинниками, можна зняти, вважає вона, якщо індивід як особистість намагається вийти за межі “зовнішніх чинників” і “грати” хоч і на проблемному, але “вже своєму полі”. І саме цей шлях обирає герой роману, саме в цьому він вбачає своє екзистенційне призначення.

Жодний персонаж у творі не став конгеніальним почуттю Бредлі. Жодний – і в цьому велика трагедія не тільки його, а й тих, хто не зміг вивищитися до, здавалося б, такого необхідного кожному почуття. Тому й сумніваються вони у його щирості, розглядаючи те, що сталося, то як “біс в ребро”, то як маячню письменницької уяви. Ніхто, крім Бредлі Пірсона, не пізнав і не спробував осягнути, а що ж це таке справжнє кохання, а що ж це таке повнота буття. Все його оточення живе в чистому функціонально-прагматичному вимірі. Саморефлексивні, замкнуті, впевнені, що самодостатні, із своєї структурної оболонки вони “вилуплюються” назовні лише з тим, щоб тимчасово виправдати свою життєву місію якоюсь лихоманною діяльністю, чого вистачає ненадовго. “Неможливо не жажнутися дріб'язковості цих людей” [1, с. 695], – “жахнувся” з цього приводу “у заключному слові” друг Бредлі і видавець його останнього роману “Чорний принц” Ф. Локсій. Всі вони “ніби” кохали, всі

давали “ніби” слушні поради Бредлі, а виявилось, що ніхто навіть і кроку не ступив йому назустріч, ніхто так і не порозумівся з ним, створена ними мегаструктура з її складною системою відношень і пришвидшила гіркий кінець життя Бредлі. Всі дбали про якесь хибне власне почуття гідності, обумовлене в етичному плані крайнім егоїзмом. І що найстрашніше, серед них була і Джуліан – об’єкт його шаленої пристрасті. Основна сюжетна лінія – Бредлі – Джуліан – найбільш інтригуюча у тексті (слід зауважити, що тяжіння до готичних прийомів, детективних поворотів, загалом властиве А. Мердок, дається взнаки і в цьому романі) і тримає в напрузі читача аж до останніх сторінок роману. Джуліан змалку, оскільки Бредлі був другом її родини, виявляла йому знаки уваги. Його освідченням ніби й не була заскочена зненацька, вона й сама щось до нього “відчувала”, але це “щось” було несформованим, незрілим плодом інфантильної свідомості. Коли Джуліан полишила Бредлі, його свідомість у пошуках “сфери істинно глибокого духу” [1, с. 627] збагачується новими екзистенційними відчуттями: світ постав в його уяві юдоллю страждань, юдоллю жаху [1, с. 626]. Він збагнув, що приречений страждати так званим “чистим стражданням”. Щасливе кохання вивільняє нас від “его”, ми починаємо бачити довколишній світ, нещасливе кохання допомагає прилучитися до чистого страждання [1, с. 627], – аналізує свій почуттєвий досвід Бредлі. Але бувають страждання, які ніщо не може стерти із пам’яті. Вони залишаються в нашому житті як “чорні абсолюті”. “Щасливі ті, на кого ці чорні зірки випромінюють хоча б слабке світло” [1, с. 629]. За таких обставин теж можна відчути радість кохання навіть більш чистого, ніж досі, навіть не при добрій годині цей шлях веде до пізнання таїни божества. “Чисте страждання” в кращому разі дає забуття, в гіршому – знання. В кожному разі кохання, поділене чи неподілене, веде душу до екзистенційних проривів до трансцендентного і навіть до таких неординарних відкриттів героя, про що в іншому стані він і не задумався б: «Дивно, чому демонічні страждання кладуть нас горілиць, а піднесені страждання – долілиць?»

І зрештою, посяні зерна кохання і страждання в душі Бредлі Пірсона заколошилися ідеєю життерозуміння, життєствердження і життєздійснення: “...нарешті я можу все пояснити. Ніби сама речовина, з якої я створений, раніше тверда, тужава, як горішок, раптом проросла, стала вільною і світлою. Все побільшало. Я все тепер бачу, всюди проникаю. Я можу стати великим письменником, я знаю” [1, с. 647]. Його розмірковування – це намагання не тільки збагнути те незбагненне щастя, що враз дивовижею обрушилося на нього, це і спроба творчої людини (письменника) зупинити цю “прекрасну мить”, зафіксувати вербально, віднайти ті єдині слова, які б могли уповні відобразити, по суті, не відображуваний до кінця словами стан його душі і тіла. Тілесне теж важить для нього багато, він не розводить тілесне і безтілесне по обидва береги своєї думки, проте чільним для нього все ж є саме духовний, креативний первень кохання. Докорінно змінилося його ставлення до слова. Хоча і раніше Бредлі розрізняв “слова, слова, слова” і “Слово”, був переконаний, що “справжні думки народжуються із мовчання” [1, с. 314], дорікав своєму більш успішному другу (який щороку видавав на-гора по роману) – письменнику Арнольду Баффіну (батькові Джуліан) – за його “риторичний

стиль”, за висловлювання “цитатами” [1, с. 314]. Але часто поруч з ним бачив і себе, сприймав і життя, і свої твори в постмодерністському сенсі як “комічну форму”, як мову, що “жартує у сні”. З життя “страшного, позбавленого смислу, підпорядкованого грі випадковості”, над яким “панують біль і очікування смерті” – народжується своєрідний “вид такту” – іронія – “наша небезпечна і неминуча зброя... наше тактичне почуття пропорції у відборі форм для втілення краси” [1, с. 350]. За таким сприйняттям ідеї творчості насправді приховувалися “муки творчості”, які не давали бажаних плодів (“образи залишались тінями, думки – сентенціями” [1, с. 328]. Проте відчуття близькості озоріння не зрадило Бредлі, воно настало, і раптом іронія перетворилася на самоіронію, світ постав серйозним і величним, а мова – поетично-бутійною і щирою.

Відштовхуючись у своїх розмірковуваннях про літературу від шекспірівського “Гамлета”, в якому криза особистості Шекспіра прихована за словами і перетворена на “основну матерію мистецтва”, Бредлі бачить подібну тенденцію і в сучасному мистецтві. “Ми захищаємося від бід описами і вгамовуємо світ силогізмами, мистецтво, отже, часто замість засобу комунікації перетворюється на засіб містифікації” [1, с. 350]. Чому герої стають акторами, і так до кінця роману жоден не зізнається нікому і навіть собі, що “реальність” не така, як вони її малюють. Кожного влаштовує створений ним свій світ, де вони люблять і їх люблять. Бредлі, зрештою, зрозумів, чому він так довго писав свої твори, невтомно шукаючи способів виразитися, позаяк його ідейний супротивник успішний і популярний письменник Арнольд Баффін написання романів сприймає як словесну гру в стилі постмодернізму. Його творчість – містифікація, “нещирість”, “словесна сухозлотика”, за якою прикривається нездатність проникнути в таїну і самого слова (за формулою Потєбні), а відтак – і в таїну буття, Всесвіту. Закохавшись до нестями (якщо це не так, то смисл самого тексту стає знесмисленим, отже, нетекстом), окрилившись натхненним почуттям, Бредлі Пірсон усвідомив, що “слова, слова, слова” постають Словом – вираженням таїни буття, і тому йому враз відкрилися ті смисли буття, які доти перебували у стані “напівживої” “косної” матерії. Відмінність ситуації Бредлі від ситуації інших героїв роману, причина непорозуміння між ними пролягає по лінії ставлення до Слова, визнання його “божественності”. Бредлі вже на шляху до його осягнення, ним говорить і його кохання, і Всесвіт, інші ж перебувають в полоні “спустошеної” велеслівності, за якою приховуються і містифікуються навіть ті рештки живої матерії слова, якими декого з них нагородила природа. Тут цікава ситуація з Джуліан, яка спричинила дивовижну метаморфозу головного героя. Вона щезла з поля зору Бредлі, поки він “розплутувався” зі своїми украй ускладненими ситуаціями, і “з’явилася” “по його смерті” як своєрідний рецензент твору “Чорний принц”. Читацьке очікування не справджується, справджується передбачення самого Бредлі, з перших хвилин переконаного у “самітності” свого кохання, хоча десь на глибині його душі жевріла слабка надія на вияв хоч якогось почуття у відповідь. З усіма іншими героями зрозуміло: їх егоїстична сутність не дасть можливості проникнути у святая святих Бредлі, його душу. Але Джуліан? Виявилось, що всі її тиради в кінці роману, “після прочитання роману Бредлі”, теж егоїстичного зразка,

пафосні варіації на її тепер улюблену тему – “я письменниця” (після Бредлі – це принаймні нескромно, не кажучи вже про улюбленого нею Шекспіра). Тут річ навіть не у тім, що ніхто не збагнув глибини світопочування героя, найчастіше в реальному житті так і буває, а трагедія в тому, що “екзистенційний досвід” Бредлі – це той шлях, який веде до трансценденції, до якісно нового типу існування, до порозуміння на рівні онтокомунікації і людини з людиною, і людини зі Всесвітом, до суб’єктивізації цих взаємин, а відтак, до симультанно-синкретичного неархаїчного світобачення: олюднення, одушевлення і одухотворення всього і вся, що й відбулося з головним героєм А. Мердок. І цей його “божественний”, “пере-творюючий” досвід так і залишився поза соціальною мегаструктурою, поза її “повсякденною свідомістю”, майже нікого не торкнувши крилом благодаті, що “зійшла” саме на нього.

А. Мердок у своїй літературній творчості постійно шукала філософське підґрунтя для відображення найзагадковішого і найпарадоксальнішого почуття людини – кохання. Багато її творів дослідники [2, с. 150] так і називають “платонічними” (романи “Приємне і добре”, “Сон Бруно”), тому що вони позначені сильним впливом ідей “великого вчителя людства” Платона, зокрема його концепцій Блага, “еротичного сходження”. Давньогрецький філософ у своїх “Діалогах” настійливо розмірковував над проблемами кохання, вкладаючи в перебіг своїх розмислів і власні філософські ідеї, і власний чуттєвий досвід. Виходячи зі своєї ідеї Блага, за якою весь Всесвіт прагне досконалості, а з ним і душа людини, Платон вважав, що це прагнення душі, її шлях до інтелігібельного, надчуттєвого світу ідей нерозривно пов’язане з коханням (діалог “Конвіт”). Він уводить до інтелектуального вжитку класифіковані поняття цього почуття, які набули поширення в мистецтві загалом і в мистецтві слова зокрема (йдеться про Петрарку і Лауру, лицарське кохання в період Ренесансу та і про наші часи). Кохання, за Платоном, має двоєдину природу – тілесну і духовну, матеріальну і ідеальну – так зване “земне” кохання і “неземне”, “небесне”, яке дістало назву “платонічного” (сьогодні вживається часто в іронічному сенсі). Перше пов’язане з тілесним, пристрастю і чуттєвістю (яке містить лише “спогад про істинну красу”), друге ж уособлює натхненний порив “до вічної краси, яка ніколи не народжується і не вмирає, не збільшується і не зменшується” [7]. З цими твердженнями кореспондується і думка філософа про співвідношення між різними частинами душі (діалог “Федр”), яка непрямо може бути промовистою ремінісценцією до роману “Чорний принц”. Душа – це віз з візницею, запряжений двома кінями, білим і чорним. Візниця – раціональна частина душі, якій належить гармонізувати дві контрадикторні частини. Білий кінь уособлює прекрасні і благородні пориви душі, чорний же – бунтівливі, чуттєві, які вступають у непримиренний герць з “візницею” – розумом, який має повсякчас бути “на сторожі” і осмикувати “норовливого коня”. Чорний кінь повсякчас намагається тягнути воза “донизу”, йому важко вгамовувати пристрасті, внаслідок чого душі втрачають “крила”. Через це, на думку Платона, тільки деяким закоханим вдається більш чи менш широко споглядати “ідеї” – субстанційно осягнуті спільності. Ми достоту не знаємо, чи образ Чорного принца навіяний платонівськими метафоричними уявленнями про душу, принаймні можемо констатувати, що платонівські алюзії у

тексті А. Мердок прозоріші проти суперечливих і неоднозначних шекспірівських, які буквально “розлиті” по тексту роману. Зокрема, розуміння і тлумачення кохання як складного і суперечливого почуття, поза сумнівом, актуалізує у тексті думки саме Платона. Шекспірівський алюзійний ряд проглядається у двох аспектах твору А. Мердок – як колізія розвитку альтернативного судження – бути чи не бути – і як розмаїтий прояв пристрастей якщо не шекспірівського розмаху, то принаймні в шекспірівській класифікації (адже роман багато в чому “театралізований”). Зображення почуттів як пристрасті було широко розповсюдженим в епоху Відродження, і особливо у творчості Шекспіра, який презентував психіку людини як велику пристрасть, “ще не розчленовану аналізом, первісно цілісну, по-ренесансному піднесену до загальнолюдського” [4, с. 19]. Але на “шекспірівську майданність” у вияві своїх почуттів в романі може претендувати хіба що головний герой. Тому співвідношення персонажів А. Мердок з шекспірівськими (Пірсон – Гамлет, Френсіс – Гораціо, Баффін – Клавдій/Полоній, Рейчел – Гертруда/Офелія, Джуліан – Гамлет/Офелія тощо), пропоноване багатьма дослідниками, якщо і можна розглядати, то лише з погляду постмодерністського тлумачення, – як ігри. Та навіть фінал роману – криваве вбивство “з ревнощів” Рейчел свого чоловіка Арнольда Баффіна, швидше ситуація-функція, ніж шекспірівське дійство. Рейчел “не дотягує” до шекспірівських пристрастей, хоча ця сцена могла б бути зіставною з подібними у Достоєвського і у Шекспіра. І тут доречно вдатися до розлогого герменевтичного уточнення щодо типологічної близькості у зображенні характерів Достоєвського і Шекспіра, що зауважено давно. Нам хочеться звернутися до не такого на сьогодні знаного, але цікавого історико-літературного факту. Збереглася програма публічної лекції приват-доцента Київського університету Є.В. Тарле “Шекспір і Достоєвський”, з якою він виступив у Російському зібранні у Варшаві (повний текст поки що не віднайдено), опублікованої Г. Коганом [8]. У ній Є.В. Тарле, розглядаючи творчість обох митців в контексті європейської літератури, підкреслює глибинну спадкоємність, спільне й особливе в їх структурі психологічного аналізу: “Становище Шекспіра і Достоєвського в історії європейської літератури. Відсутність помітного прогресу в психологічному реалізмі. 250 років від Шекспіра аж до початку діяльності Достоєвського. Незмінність людських пристрастей і розмаїте їх виявлення залежно від більшої чи меншої культурності, середовища. Відносна складність життя на початку XVII і другої половини XIX ст.”. Тут же, називаючи людські емоції, пристрасті, які рівною мірою приваблювали обох письменників, Є.В. Тарле вказує на їх еволюцію у творчості Достоєвського: “Ревнощі, кохання, гнів, жорстокість, ненависть у зображенні Шекспіра і Достоєвського; чим характеризується крок вперед, зроблений Достоєвським у зображенні пристрастей”. У своїх програмних тезах вчений виокремив те спільне, що було характерним для психологічного аналізу Шекспіра і Достоєвського, а саме – чіткий, диференційований підхід до зображення емоцій, до сили їх вираження обома митцями слова; залежність прояву пристрастей від “складності життя” і “більшою чи меншою мірою від культурності середовища”, тобто від зовнішнього фактору, хоча слід сказати, що цей фактор і зводиться у нього до культурологічної оцінки. Звичайно ж, герої Мердок діють в іншому часопросторі,



який суттєво відрізняється від часопросторів Шекспіра і Достоевського. Ці художні принципи психологічного аналізу проглядаються і в зображенні характерів у А. Мердок. Відчувається “чіткий і диференційований” поділ “пристрастей” між героями, що справді наближає їх до “комбінації” персонажів в «Гамлеті» Шекспіра. Вияв пристрастей хоч і спричинюється “складністю життя”, проте “приглушується” культурологічним фактором, головні герої – люди освічені і наділені здатністю до осмислення своїх вчинків. Загалом же шекспірівські пристрасті в тексті А. Мердок вирують лише в розбурханій новим станом душі героя, хоча й вони деякою мірою урівноважуються його аналітичною здатністю постійно спостерігати себе “ніби збоку”. Змодельована Тарле матриця вияву пристрастей у Шекспіра та Достоевського нещільно стикується з картиною почуттів та вчинків героїв А. Мердок, розходження проходять по лінії, з одного боку, “інтелектуалізації почуттів”, з іншого – їх явного “здрібніння”. І тому “криваві сцени” тексту роману кореспондуються швидше з “детективністю”, з сюжетною захопливою грою, ніж закономірним виявом почуття пристрасті (в даному разі – ревності) героїні. Небезпечний своїм шекспірівським розмахом для оточуючих тільки Бредлі, він несе в собі деструктивний імпульс щодо їхнього усталеного, структурно жорсткого і життя, і мислення. Якщо раніше Бредлі ідентифікував себе як частину цієї спільноти, порівнював себе і оточуючих з дроздами, які “смикаючись, ніби іграшкові, походжали по підстриженій траві”, заводні, як ми [1, с. 388], то тепер він випав із “гнізда дроздових” і став загрозою для всієї “пташиної” родини. Багато хто із дослідників вбачав у цьому комплекс “сартрівського Ореста”, який породжує руйнування в ім’я збереження власного “Я” [2]. Причому Бредлі вважають саме таким майже всі у творі, з чим він не погоджується. Насправді він несе в собі і зародок їхніх змін щодо себе і до свого життя, адже тепер йому все видавалося простим (“Достатньо... людині певним чином подивися у вічі, і світ докола вас і неї зміниться” [1, с. 527]).

Для остаточного з’ясування смислів тексту роману має значення Передслово і Післяслово (своєрідні компоненти кільцевої структури) видавця Ф. Локсія, уповноваженого автором на “заключне, визначальне слово” у “тексті” Бредлі Пірсона, який підбиває підсумок під “історією” героя, стверджуючи тотожні відношення між поняттями творчості і кохання: “Історія творчих борінь людини, пошуків мудрості і правди – це завжди розповідь про кохання” [1, с. 269]. Чорний принц як чорний Ерот – це бог кохання, животворящий і водночас згубний, а також Аполлон, бог мистецтв, невичерпне джерело натхнення митця. На цьому у багатьох інтерв’ю наполягала і А. Мердок. І знову напрошується алюзія з образами Платона (діалог “Держава”), де він викладає міф про печеру і чотири шаблі пізнання. Вийшовши з печери, в якій людина бачить лише власну тінь, вона має піднятися чотирма шаблями пізнання – від чуттєвого світу до інтелігібельного, від думки і пристрастей – до науки і Блага. “Печерне” чуттєве знання має два види – знання, яке дає прості образи, і знання, які співвідносять ці образи зі світом речей. У тексті А. Мердок натрапляємо на прямі перегуки з “печерними” образами Платона. Бредлі постійно акцентує на образах, які пропливають в “печері нашої свідомості”, бо “свідомість наша, хоч би там що говорили філософи, справді темна печера, в якій плавають численні істоти” [1, с. 471].

Наступний щабель у пізнанні – діанойя, інтелективне розмірковування, яке подібне математичному розмірковуванню, коли людина знає, що фігура, яка мислиться чуттєво, відноситься до всіх фігур з аналогічними характеристиками. І найвищий момент пізнання – четвертий щабель за Платоном – ноєсис, пізнання сфери “безпередумовного первня всього”. “Кохання людське, – пише Пірсон, – це ворота до всякого знання, як його розумів Платон. І через ворота, що їх відчинила Джуліан, ество моє входило до іншого світу” [1, с. 478]. Отже, герой А. Мердок відповідно до “ідей” Платона сховався щаблями пізнання – і еротичного, і творчого водночас. Від незнання до знання, від усвідомлення суті свого почуття як креативу до натхненної творчості, тому після тривалих “мук творчості” він, зрештою, пише свій найкращий, натхненний великим і світлим почуттям твір.

Працюючи “на випередження”, намагаючись вивести свій текст з-під впливу всюдисущих “психоаналітиків”, А. Мердок заявляє прозору авторську позицію щодо фрейдизму і неофрейдизму. Слід зауважити, що її романи доволі часто вступають в приховану полеміку з різними сучасними їй філософськими течіями. Приміром, роман “Під неводом” містить підтекст філософської суперечки з екзистенціалістською філософією Сартра. У “Відтятій голові” ведеться інтелектуальна “гра” з теорією архетипів Юнга. У тексті роману А. Мердок “Чорний принц” до авторської позиції долучаються й інші персонажі, зокрема, друг головного героя і видавець його роману Ф. Локсїй, жорсткий опонент відомого типу “психоаналізу”, називає його “гіпертрофованою лженаукою”. Головний герой, сам перебуваючи у п’яному стані сексуального напруження, все ж “не втрачає голови”, намагаючись занотувати і свій власний свіжонабутий “досвід”. Поділяючи авторську позицію щодо психоаналізу, він, крім усього іншого, бачить в ньому ще й потужний інструмент для маніпуляцій свідомістю. “У наші часи узвичасно пояснювати безмежний і неосягнений світ причинних взаємозв’язків “сексуальними потягами”. Ці темні сили розглядаються то як прямі двигуни історичного прогресу, то на загал, як всемогутні закони, і їм приписується влада робити з нас злочинців, невропатів, божевільних, фанатиків, мучеників, героїв, святих, або, рідше, відданих батьків, дружин, які самовиразилися в материнстві, безтурботних людино-скотів тощо” [1, с. 417]. Категорію ірраціонального (позасвідомого) сам герой бачить в іншій площині. Загалом погоджуючись, що потік свідомості в кожній свідомості невизначений і розпливчастий, автор проте застерігає себе щодо “неконтрольованого” великого впливу позасвідомого на свідомість: «я не настільки обмежений, щоб уявити, ніби проста сексуальна розрядка може принести ту найвищу свободу, яку я шукав, я аж ніяк не змішував “тваринний інстинкт з Божественним началом”» [1, с. 418], проте, ясна річ, розмірковує далі герой, “так вже складно організована наша свідомість і так глибоко переплітаються її пласти, що зміни в одній частині часто провокують, ніби відображають зміни, здавалося б, зовсім іншого порядку... І такі відчуття справді можуть відображати реальні, хоча ще не усвідомлені метаморфози” [1, с. 418]. По лінії психоаналізу проходить і розбіжність між двома друзями-опонентами у романі. Арнольд Баффіні – послідовник Юнга. Для нього життя – це велика метафора. Символіка його романів “непродумана”, вважає Бредлі, значенням наділялося все, що

входило в його “міфологію”, він був прихильником тези аналітичної психології, що у підсвідомості людини і її продукованих текстів, зокрема вербальних, не буває нічого зайвого – все значуще. І це призвело до того, що “у мистецтві” він виявився “безпорадним” і навіть не здатний розчленувати поняття. А розчленування понять – це центральний момент мистецтва, як і філософії, особливо наголошує Бредлі, через це і вважав його “писання” нелегкими для читання, “нелегкозрозумілими” [1, с. 465]. Окремим зразком нав’язливого психоаналізу в романі подається “думка” його апологета – гомосексуаліста Френсіса Манро, в якій прозоро прочитується авторська пародія на всі його паралелі “сексуальних” проявів у творі.

Отже, А. Мердок завжди тяжіла до французького екзистенціалізму (вона автор трактатів “Екзистенціалістський герой” і “Сартр – романтичний раціоналіст”), особливо до його тез про абсурд і неосягненність хаосу буття, про неповторність і самоцінність особистості, про “пограничні” ситуації, які сприяють “вільному вибору”, виводячи за дужки посилення на середовище й обставини. Проте Мердок бачила в сартрівському герої абсолютно автономну особистість, з чим вона не погоджувалася, розширюючи для своїх персонажів межі “вільного вибору” та збільшуючи кількість ступенів свободи. Кохання Бредлі зламало всі його уявлення. Б’ючись над спробою гармонізувати раціональне і ірраціональне в самій людині, щоб пізнати істину, він настійливо пропонує позараціональні “олюднені” рецепти, хоча й розуміє, що “відвічна суперечність між пізнанням самого себе, яке дається нам в об’єктивних самоспостереженнях, і відчуттях свого “я”, які здобуваються суб’єктивно; суперечність, через яку, напевне, досягнення істини взагалі нездійснено” [1, с. 467]. Самопізнання надто абстрактне, надто особисте, нестямне, заморочене. І як можна чіпати цю таємничу матерію... і вносити зміну?” [1, с. 464]. Можливо, ця таємнича матерія якимось чином пов’язана з мовною свідомістю і шлях до неї лежить або через “абсолютну духовну цінність мовчання”, або “у неперервній молитві?” [1, с. 464] – розмірковує у душі запитальної філософії герой. Але він достоту впевнився в тому, що саме кохання, яке проростає з вічності, скорочує шлях до пізнання себе і вічності. «Потреба людського серця у коханні і знанні безмежна... більшість людей усвідомлюють це, коли кохають» [1, с. 611]. І мистецтво – «та сама потреба, очищена ... божественною присутністю» [1, с. 611]. І кохання, і вселенська любов, і мистецтво стали доповнювати один одного [1, с. 491]. Свої духовні відкриття Бредлі волів би покласти у підвалини нової моделі світобудови: “Має слухність Платон, коли говорить, що кохання на шляху до добра. Чому ж, відмовляючись від самого себе, не послужити точкою опори для створення нового світу, який ми будемо заселяти і розширювати аж доти, поки не полюбимо його більше, ніж себе. Про це мріяв Платон. Його мрія – не утопія” [1, с. 489], – стверджує герой А. Мердок, тому що до такого висновку його привів “власний пережитий досвід”. І знаходить цьому виправдання, задаючись питанням: «Чому навіть неподілене кохання приносить радість?», – і відповідаючи на нього, – «Тому, що кохання вічне. Кохання відчиняє двері у вічність» [1, с. 489].

Література:

1. Холдинг У. Повелитель мух. Мердок А. Черный принц. – М.: “Пушкинская библиотека”. – 2003.

2. Івашева В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. – 1969. – № 11.
3. Исламова А.К. Становление и развитие эстетической системы Айрис Мердок // Науч. докл. высш. шк.: Фил. науки, вып. 6, 1990.
4. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наукова думка, 1980.
5. *Слід зауважити, що творчість А. Мердок розвивалася під впливом філософських напрямів (французького екзистенціалізму та лінгвоаналітичного емпіризму). Приймаючи багато тез представників цих філософій, зокрема Сартра і Вітгенштейна, письменниця водночас акцентувала увагу на тому, що вони не спроможні створити повновагу концепцію особистості, оскільки тяжіли до соліпсизму (напряму філософської думки, який визнає безперечною реальністю тільки суб'єкта свідомості і оголошує все інше існуючим тільки в його свідомості. В етичному сенсі – крайній егоцентризм). – Див.: Murdoch I. The Sublime and the Good // Chicago Review, № XIII, autumn 1959.*
6. Кримський С. Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
7. Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид. – М.: Мысль., 1999. – 528 с.
8. Тарле Е.В. Шекспір и Достоевский. Публикация Г.Ф. Когана // Язв.АН СССР. – Сер. лит и яз. – Т. 38. – 1979. – № 5.
9. Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток – Запад. – Вып. 4. – 1989.
10. Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Иметь или быть. – К.: «Ника-центр». – 1998. – 394 с.