

МІФ, МАГІЯ, ГРА. ОБРАЗ РЕАЛЬНОСТІ У ТЕКСТАХ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

УДК 821.111–31.09

Л. И. Скуратовская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

РОМАН АЙРИС МЕРДОК: РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА

Мердок розуміла роман як «універсальне мистецтво», здатне втілювати усі ті естетичні та смислові можливості, які притаманні усім іншим різновидам художньої та науково-філософської діяльності. Подібні намагання час від часу виникали в історії мистецтва (німецький романтизм). Константи її творчого процесу та її роману – це взаємодія філософських і художніх творів; екфрази, «семінари», філософські діалоги, втілення проблемної й тематичної універсальності як у предметно-почуттєвих образах, так і в обговореннях (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood, The Fire and the Sun*).

Ключові слова: Айріс Мердок, роман, універсальний роман, філософська проза, екфраза (екфразис), поезика та семантика роману.

Мердок розуміла роман як «універсальне мистецтво», здатне втілювати в себе естетичні та смислові можливості, якими володіють інші види художньої та науково-філософської діяльності. Подібні устремління не раз виникали в історії мистецтва (німецький романтизм). Константи її творчого процесу та її роману – це взаємодія філософських і художніх творів; екфрази, «семінари», філософські діалоги, проблемна і тематична універсальність і її втілення як в предметно-почуттєвих образах, так і в обговореннях (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood, The Fire and the Sun*).

Ключевые слова: Айрис Мердок, роман, универсальный роман, философская проза, экфраза (экфразис), поэтика и семантика романа.

The author of the essay argues that I. Murdoch saw the novel as a special «universal art» which combines the aesthetic and semantic possibilities of almost all other arts as well as certain kinds of scientific and philosophic activities. Hence constant features of her work while in progress and of her novel: interaction between her philosophy and her art; ecphrasis, «classes», philosophic dialogues in her novel; wideness of her themes and problems which are not only discussed, but embodied in vivid images (*The Nice and the Good, Philosopher's Pupil, The Book and the Brotherhood, The Fire and the Sun*).

Keywords: Iris Murdoch, novel, universal novel, philosophic prose, ecphrasis, poetics and semantics of the novel.

Наследие Мердок – 26 романов нескольких жанровых разновидностей (это далеко не один-единственный тип философско-психологического романа: здесь варьируются и философская окраска, и характерология современной комедии нравов, психологический роман, т. е. «открытый» ко «все преодолевающей реальности» роман-«дом», «где «свободно живут свободные персонажи», – и «фантазия-миф», и притча, и неожиданное сочетание всех этих начал)¹; эссе, трактаты, монографии по философии искусств, эстетике и этике, литературоведению; пьесы, в том числе «платоновские диалоги», жанр, точно воспроизводящий особенности

¹ Все взятое в кавычки определения принадлежат самой Мердок.

своего классического образца, т. е. взаимопереход философии, прозы и театра, свойственного прозе и свойственного драме подхода к изображению характера; наконец, это стихи. Единственный жанр, не представленный у Мердок – это рассказ (новелла).

Оба пути, ученого, философа, аналитика, эстетика – и художника, романиста, развертывались синхронно. Теоретические работы предшествуют и окружают роман, а затем оказываются «послесловием» и переходом к следующему. Размеры статьи позволяют указать лишь на избранные примеры. Так, создание 5–6 романов, так и не увидевших свет, и первого опубликованного («Под сетью», 1954) окружено рядом успешных – от статей до книги – философских работ: «Романист как метафизик» (1950), «Экзистенциалистский герой» (1950), «Мышление и язык» (1951), монография «Сартр, романтический рационалист» (1953), «Метафизика и этика» (1957) (воспроизведены в книге «Экзистенциалисты и мистики», 1999) [8, с. 33–42, 59–75].

Таким образом, «герои» этих и других философских сочинений («Против сухости», 1961, «Превосходство добра над другими концептами», 1967, «О боге и добре», 1969, «Огонь и солнце», 1976), Платон, Сартр, Витгенштейн – и Джордж Элиот, Т. С. Элиот, Лев Толстой, – стали объектами теоретической рефлексии, пристального анализа как бы в освоении тех художественных принципов изображения человека и жизни, которыми отмечены ее романы 1960–1990 гг.; и одновременно осуществляется и обратное – рука художника создает, внутри теоретических сочинений, «портреты» в живом человеческом многообразии черт (Платон в «Огне и солнце») или их наброски (Сартр). И снова – «взаимообратимость» этого процесса: черты Витгенштейна угадываются в ее эссеистике и сгущаются в Хьюго Беллфаундере в «Под сетью», в разговорах Хьюго и Джейка, в книге Джейка «Молчальник».

Это – «диалог» с источниками, их осмысление и, в буквальном смысле этого слова, освоение (т. е. не «обучение», как в бытовом словоупотреблении, а интегрирование в собственный художественный мир).

Одновременно и цельности, и разносоставности этого мира, таким образом, способствовали обе стороны дара Мердок: острый интерес к мысли, к ее зарождению и значению, ценности и правде, – и способность запечатлеть ее не только тезисно, формульно, но – здесь снова двойственность – и в «материи» психики и характере человека, и «знаково», символами, мифологемами.

Эту разносоставность наблюдали критики разных десятилетий: Ф. Кермоуд, 1970 [7, с. 21–22], А. Байетт, 1976 [3, с. 29], Г. Блум, 1986 [5, с. 4–5], А. Байетт, 1994 [4, с. 165], П. Конради, 2001 [6, с. 480]. Дело идет о противоречии между «натуралистической идеей характера», дающей роману жизнь, – и знаками, от символов до мифологем, которые остаются для читателя «пустыми» без определенных предварительных условных знаний; о расхождении между мощной изобразительностью – и рассуждениями, «лекциями», которые ее якобы вытесняют.

Мердок и сама осознавала свою двойственность: ее идеал – «свободные персонажи, свободно живущие в доме романа» [8, с. 295], но тут же у нее присутствуют фигуры «во власти сюжета-мифа», «тесного», «маленького», «самодовлеющего» (интервью 1968 года). Она воплощает это «противоединство» в со- и противопоставлении, в «Черном принце», двух типах художников – перфекциониста, в муках творящего единственный шедевр, – и литературно-умелого и оттого плодовитого, и самокритично делит свои черты между ними; и в неоднократных признаниях, что приближение к жизни, к «непрозрачному» живому человеку, эстетическая ценность реализма, которая оказывается ценностью этической, – трудная цель ее усилий.

Из 26-ти ее романов – примерно половина «открытых», по ее выражению: т. е. таких, образность которых не нуждается в расшифровке «инакоживущих»

смыслов. «Примерно», потому что чистое отделение художественных открытий от литературной искусности и профессиональной образованности не всегда возможно. Соотнесение личного наблюдения художника, жажды схватить словом живую жизнь – и ценностей культурного наследия от Гомера и Проперция до Беккетта и Повиса, от Тинторетто до Макса Бекмана, от архитектуры барокко до ар-деко и т. д., – остается колеблющимся и неоднозначным. Созданное ею «присутствие» – и «культурная библиотека», откуда исходит повторяющаяся мифопоэтическая символика, – не всегда поддерживают друг друга; порою второй агрессивен по отношению к первому и подменяет его – думается, так случилось с последним романом Мердок, «Дилемма Джексона», в дискуссии о котором еще не поставлена точка [1, с. 165–170].

Мердок, с конца 1960–1980-х годов, более полно, чем раньше, осуществляет то, что намечалось в первых романах («Бегство от волшебника» и «Под сетью»): подход к роману как универсальному искусству. Роман должен давать читателю и все другие искусства – краски, звуки, объемы, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру... Эта мечта романтиков конца XVIII – начала XIX века и в их время не осталась только теорией. «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1802) – первый «цветной» и «музыкальный» роман в европейской литературе (т. е. не по темам, а по качеству прозы); рядом – «Мученики» Шатобриана (1809). Но у Мердок универсальность романа не только в том, что проявления разных искусств тематизируются, т.е. постоянные экфразы (описания того, что существует не в слове) делают осязаемым предметно-материальный мир, но и в том, что сама словесная, стилевая ткань романа «осваивает» цветность, пластичность, звук, ритм, музыкальную композицию везде, а не только там, где они присутствуют по теме. В универсальность эту входит нечто существенное и от философии, и от многих наук (психология, медицина, «семинары» по античной литературе и поэзии Нового времени, религиоведение, даже арахнология). Один из героев романа «Ученик философа», певец («Орфей») и начинающий ученый, говорит, что историк должен быть полиматом. И Мердок как романист, от ранних романов к зрелым, – все больше и больше полимат. Как художник она вырабатывает особое отношение к мифопоэзии.

В годы учения она, специалист по античности (языкам, литературе и философии) и по французской филологии, с энтузиазмом, исписывая целые страницы в личных дневниках, осваивает эту культуру; в писательской практике она опирается на нее, не прибегая к подсказкам-аллюзиям, но все чаще. Если по поводу первого опубликованного (но не первого написанного) романа «Под сетью» она, в интервью, с удивлением отвергала самую мысль, что миф о Марсе и Венере имеет какое-то отношение к этой книге, то позже мифопоэзия входит в мир ее романов так же неотъемлемо, как и другие аспекты ее кругозора «полимата»: и «готовая» мифопоэтическая символика (Аполлон и Марсий, Диана и Актеон, Афродита, Гермес, вода, огонь и т. д.), и авторская (розы, пауки, книги, камни, животные, плавни, пустоши и леса Англии, «общие гулянья» итальянской провинции и предметный мир культурного английского жилища). Она относится к мифопоэтическому образу не как к намеку на иное, лежащее вне данной книги значение, а как к выработанному историей человеческого сознания способу понять повторяющиеся драмы бытия и справиться с ними. Характерный образец – эпизод из «Книги и братства» (1987): во время ежегодного бала выпускников в Оксфорде Джерард Герншо навещает своего старого учителя; он, после 30 лет отсутствия, помнит, где у того стоит Илиада, и оба – выдающийся оксфордский ученый, грецист и латинист, и его лучший ученик – читают вслух гомеровские стихи, тот эпизод, где бессмертные и вечно юные кони Зевса оплакивают убитого Патрокла, и Зевс проникается их горем, понимая, что несчастнее человека нет создания на свете [9, с. 23]. Мердок воссоздала в эпизоде этой встречи свой

личный опыт общения, уважения и любви к своему учителю Эдварду Френкелю: в свидании Герншо со стариком Левквистом отражены ее воспоминания о приезде к Френкелю в феврале 1953 года после самоубийства его дочери [6, с. 483–484]; они тогда тоже читали «великих». Так из Гомера следует, что животные учат бессмертного бога любви и состраданию. Этот эпизод у Мердок кажется внесюжетным, но дальше и в этом романе, и в следующих ее книгах он реализуется, развертывается. В романе – в истории Джерарда Герншо и его попугая Грея: любовь его детства, немилосердно отнятая родными и оставшаяся раной на всю жизнь. Ответное тепло, взаимное «видение» он помнил только как свойства этого живого существа. И любовь сына к отцу, невозможность победить корыстную мелочность других, смерть отца и мучения невысказанной вины у обоих – все это освещено этими гомеровскими мифопоэтическими образами в начале романа.

Тема эта – любовь и понимание в присутствии смерти; чувства смертных, «осмеливающихся», как когда-то написал русский сказочник, любить, зная про неизбежность утраты, – «в зерне» присутствовала у Мердок уже на 20 лет раньше, в романе «The Nice and the Good» (1968). И то, как она была введена, – еще один из способов синтеза, создания универсальности. В романе оживают стихи римских поэтов I века до Рождества Христова – Проперция, Катутлла; именно оживают, потому что их цитируют, обдумывают, ими объясняют себя и других герои.

Так появляется в этом романе текст Проперция (19-я из I книги элегий). Это еще не в полном объеме тот «семинар» или «класс» по Проперцию (если использовать название ее лучшего стихотворения «Agamemnon Class, 1938», «Семинар по «Агамемнону» в 1938 году»), какие будет вводить в свои романы позже (самый развернутый из них – «семинар» по Малларме в «Ученике философа»). Здесь же – лишь разделенная по двум разным эпизодам эрудитская вставка, нужная для изображения характеров, поведения и даже судьбы трех героев; каждый любит литературу и начитан в греко-римской классике, Вилли Кост видный ученый в этой области. Читатель, увлекшийся книгой Мердок «просто», обойдется без углубления в стихи Проперция, оставшиеся, кроме двухстрочной концовки, вне романа. Но от читателя-филолога, тем более – анализирующего этот роман, потребуются обращение к самому Проперцию, т. е. трудный урок латинской поэзии. Таким образом, Мердок одновременно и усложняет, и облегчает задачу прочтения, в зависимости от читателя; роман может «сжиматься» до своих книжных пределов – и расширяться почти до авторского замысла: в том синтезе, каким он является у Мердок, присутствует еще и такой, количественный фактор. Разумеется, чтение всей элегии, а не только двух последних строчек, которые цитирует Дюкан, «живущий поэзией» [10, с. 52], расширит семантическую содержательность книги, и это – действенное средство «универсализации» романа, постоянно предлагаемое писательницей: посмотреть живопись, послушать музыку, услышать редкостный контр-тенор, каким поет один из юных героев «Ученика философа», посидеть на церковной скамье в том самом лондонском храме, где старостой был Т. С. Элиот (в романе «Дитя слова»), увидеть того древнегреческого «курса», который сблизил Акселя и Саймона во «Вполне почетном поражении» – сделать роман пластично-, красочно-, озвученно-ощутимым, реализовать в нем многое из вечной мечты об универсальном искусстве. В этот синтез войдут и полузабытые (широким читателем) литературные шедевры, такие, как средневековая поэма «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь» и модернистский шедевр 1930-х годов «Гластонберийский роман» Дж. К. Повиса [2, с. 14–15].

У Мердок это не прием, а принцип: мир ее постоянно опирается на такие выходы в четырехмерную реальность. В этом ее мог поддерживать опыт любимого ею Пруста. Кто помнит Софору с фрески Боттичелли, тот точно знает, как выглядела его Одетта в молодости.

И, попадая в спор мердоковских эрудитов, вы получаете шанс вспомнить не только Проперция (ок. 50 – ок. 16 до н. э.). Может быть, и для самой Мердок Проперций значим еще и благодаря модернистской поэзии: цикл «В честь Секста Проперция» Эзры Паунда написан в 1919 году, еще в дофашистский период Паунда. Так, полускрытым намеком, вводятся или укрепляются социально-исторические ассоциации, жизненно важные для героев.

Элегия Проперция – 26 строк размышлений о его любви к Цинтии, о возможной близкой смерти, о том, как сочетается в человеке способность любить и смертность. Личное переживание ощутимо переходит в обобщение, касающееся «человеческой ситуации» в целом, а последнее, силой поэзии, тоже субъективируется, не остается рассудочной абстракцией:

Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manes, / nec moror extermo debita fata rogo; / sed ne forte tuo careat mihi funus amore, / his timor est ipsis durior exsequiis.

Ныне я не боюсь, моя Цинтия, печального Царства умерших, / не медлю перед последним долгом судьбе – костром, / только не случилось бы, что мое мертвое тело будет лишено твоей любви, / этот страх тяжелее самих похорон.

В переводах велик соблазн заменить греко-римские представления и речения – привычными для языка переводчика: тогда мальчик Купидон (любовь) будет не «приникать к нашим глазам», а «проникать в сердце», троянки, пленницы аргивских мужей, предстанут не как хор или хоровод, а как «строй» (all arrayed), горячий пепел (тела после сожжения: favilla) станет просто «прахом» (dust); а фразу, в которой есть некий итог всего предыдущего, переведа ее формально, можно обесмыслить.² Поэтому, не полагаясь на сделанные другими, читатель Мердок должен и этот путь пройти самостоятельно – еще и потому, что писательнице близка благородная миссия книг – напоминать о других книгах, «воскрешать» их (совсем иная степень художественной ответственности, чем стихийная интертекстуальность).

Вся образность элегии I, 19 проникнута мыслью-чувством, что утрата любви страшнее утраты жизни. Этому подчинены и отсылки к Гомеру, и физическая ощутимость некоторых подробностей, и страх («угрозы» – *assiduis minis*) измены, новой, недостойной любви, забвения (лейтмотив «пустоты»). Отсюда и спорный 24 стих перед финалом:

flectitur assiduis certa puella minis

«Постоянные угрозы поколеблют даже (добавление переводчика) верную девушку»? («Continual threats sway even a loyal girl» – Дж. Корелис). «Постоянные угрозы убедят верную девушку»? («Constant threats will persuade a loyal girl» – А. С. Клайн). Первый переводчик еще и поясняет, что речь идет о стандартной брани влюбленного: я сломаю твою дверь, покончу с собой, Венера тебя накажет. Но где это в стихах Проперция? И – вспомним, что все это читается глазами героев Мердок: разве такие облегченные ситуации преобладают в романе? Один из любящих погибает на глазах жены; в другой паре муж искалечил нелюбимого ею любовника и ввел себя и жену в тяжкий кризис; любовь Тео к прекрасному мальчику из буддийского монастыря кончается трагически... Образность Проперция даже слишком близко подошла к этой мердоковской связке «любовь и смерть» и далека от любовных проклятий Катулла и Овидия. Поэтому «постоянные угрозы»,

² Интернет-источник (The Complete Elegies by Sextus Propertius (in Latin and English). – Princeton Univer. Press, 1996. – Режим доступа: <http://www.thelatinlibrary.com/prop2.html>) предлагает элегию I, 19 в сопровождении двух англоязычных переводов. Один, подстрочный (автор – профессор Стэнфордского университета Дж. Корелис), и другой, прозаический (А. С. Клайн), при несомненной ценности, расходятся в некоторых подробностях трактовки, небезразличных для смысла, особенно в предфинальном стихе 24, о чем ниже.

о которых говорит любящий в предшествующих 23 стихах, – пугают, «сгибают» верную девушку, а не колеблют и не убеждают. Среди значений *flectere* есть и «переменять, изменять» и «склонять на чью-то сторону», «направлять», но едва ли не главное – гнуть, сгибать, поддаваться (и горю, и пороку). «Угрозы» здесь – не «сломаю дверь», а то экзистенциально страшное, о чем шла речь все время: утрата, измена, забвение, холод пустоты. Поэтому из предшествующего стиха – «сгибают постоянные угрозы верную девушку» – следует заключение:

quare, dum licet, inter nos laetemur amantes:

non satis est ullo tempore longus amor.

Значит, пока можно, будем радовать друг друга, любящие:

никакого времени не достаточно для долгой любви.

На это и откликаются персонажи Мердок. Эта внутренняя тема проявится и в «Книге и братстве» (и именно в связи с нею «вечно чувствовать» другого учат людей и кони Зевса, и попугай Грей).

Но в романе «*The Nice and the Good*» в связи с нею возникают и иные мотивы. «Такими двустушиями Проперций мог бы говорить даже во сне», это «клише» поэзии его времени, замечает Вилли Кост, а он-то, ученый, занятый важным академическим делом – подготовкой издания Проперция, знает. И разговор устремляется по привычному для собеседников руслу: виновность человека во всем, что есть и было в его истории и в его личной судьбе; возможность или невозможность «простить» его; иллюзорность мира чувств человека. Это выливается для Вилли в концепт «*amor fati*», «любовь к судьбе», т. е. принятия всего, что происходит. (Не забудем, что все это – на фоне неизбывной памяти о войне и холокосте, и Вилли – узник концлагеря.) И Дюкан, «*good man*» романа, находит идею *amor fati* абсолютно безнравственной. Вилли же, мыслитель и мученик, считает, что это единственная возможность жить (выжить) для человека, и для человечества [10, с. 52].

Через много страниц читателя вернут к Проперцию и этому разговору. Теперь говорят Вилли и Тео, еще один страдалец, переживший жизненное крушение. Тео говорит: все иллюзорно; философия – обман и дьявольщина, все – тщета: «*all is vanity*», цитирует он Библию; все довольны видимостью, и никто не хочет проникнуть «на другую сторону», и только мы (среди всех «*pieces*», приятных) знаем это. «Наши сердца слишком нечисты, чтобы знать истину; мы знаем ее лишь как иллюзию» [10, с. 126]. «И нет выхода?» – спрашивает Вилли. – «Множество выходов», – отвечает Тео. Выходы – это иллюзии: «Булочка к чаю... Ваш Проперций...». Вилли отвечает (в этом – его скромность; юмор; отказ от «многоглаголания»): «Вы, наверное, правы относительно Проперция, но булочки к чаю я хотел бы защитить...». «Но все же возьмем Проперция», – настаивает Тео. «Какой смысл в этой вашей деятельности? Чего вы на самом деле добиваетесь? Бессмысленное возбуждение, <...> заполнение пустоты, которую для вашего же спасения лучше бы оставить незаполненной. Ваша работа над изданием Проперция должна стать великим научным открытием? – Нет. – Она необходима человечеству? – Нет. – <...>Зачем же вы это делаете? Посредственная работа – просто заполнение времени... Зачем же?»

Вилли задумывается на мгновение. «Она выражает мою любовь к Проперцию и мою любовь к латинскому языку. Любовь нуждается в том, чтобы быть выраженной, она должна работать. <...> А если есть нечто несомненно хорошее в пределах ваших возможностей, – рука сама тянется [это сделать] [10, с. 126]». Тео возражает: вы любите не Проперция и не латынь, а самого себя; вот что вы пытаетесь, с помощью Проперция, сделать: вознестись и победить. Вилли отвечает: «Возможно... Но не вижу, почему человек должен обязательно это знать. Ведь ты так хорошо «не знаешь» самые разные вещи. Давай не знать это, хорошо?» [10, с. 127].

Здесь есть нечто этически необходимое для всех, погруженных в филологические или культурологические занятия. Зачем Авсоний? Зачем Мэри Шелли? Зачем отдавать время и жизнь 7 строкам Катулла или Паунда или 1000 страницам Повиса? У каждого ли из нас найдется достойный и правдивый ответ Вилли?

Ответ Вилли дарит читателю утешение, может быть, так, как не хотела Мердок-теоретик. Но последнее – не пункт обвинения. Кажется, между нежным утешающим Диккенсом и горьким Тэккереем Мердок выбирает диккенсовскую тенденцию. Ведь в ней действует не обман, а тоже – одна из необходимостей и объяснений бытия искусства: оно воссоздает разные стороны человека, а надежда – иногда по принципу *contra spem spero*, выраженному Лесей Украинкой, – одно из проявлений его сознания и бытия.

Стихи Проперция и Катулла в «The Nice and the Good» – путь к пониманию страданий, борьбы и решений героев. Но это – лишь один из способов сделать роман универсальным. Еще один – самодовлеющие «уроки поэзии», ее, поэзию, а не их, героев, раскрывающие.

Понятие «поэзия» у Мердок – обозначение и «труднейшего вида литературы», и самой литературы как таковой, а подчас и философии, в высших ее проявлениях, таких как «Пир» Платона («Литература и философия», 1977). Конечно, чужой текст другой эпохи, включенный в создаваемое сегодня, дает возможность дополнить изображение суггестией, подкрепить интерпретацию, соединить экфразу с воссозданием внесловесного, еще не названного. Формы такого включения – намек, отсылка, мотив, цитата и наконец, развернутое обсуждение, так сказать, урок, семинар или мастер-класс, к которым читатель волен присоединиться, откликнувшись на цитату чтением полного текста, на иноязычный подлинник – опытом собственного перевода: и здесь Мердок создает возможность углубления интеллектуального пространства романа. Разделяя много раз выраженную – от Канта до, в нашу эпоху, размышлений аналитика А. А. Ричардса и поэта А. Маклиша – мысль, что «стихам не нужно означать – лишь быть» (Маклиш), Мердок видит: эта свобода от семантизации сама есть для поэта серьезное дело понимания, особенно там, где воссоздается нечто не поддающееся прямому названию. Моделью такого включения «чужого» в создаваемое свое является ее большое стихотворение «Agamemnon class, 1939» (1977). На фоне интерпретации трагедии Эсхила в оксфордском семинаре Э. Френкеля Мердок создает новый поэтический концепт: Троя и Вторая мировая война – это одна война, а героика, жертвенность и предательство – одна и та же, делящаяся и сегодня трагедия человечества. При этом в лирическом подтексте – не только тень любимого учителя, но и образ погибшего друга, молодого поэта, филолога Фрэнка Томпсона; он у Мердок – не победитель-Ахиллес, а трагический Агамемнон (здесь есть мотивная переключка со «Щитом Ахиллеса» Одена). Без «семинара» по «Агамемнону» такая компактная многомерность была бы невозможна.

Поэтому «уроки» и «семинары» в ее романах так часты и различны по темам. В «Единороге» (1963) поется гимн Зевсу из «Агамемнона» Эсхила в переводе самой Мердок и обсуждается образ-концепт Атэ – божества гибельного безумия; в «Черном принце» (1973) – «урок» по «Гамлету», в «Дитя слова» (1975) – по «Питеру Пэну» Дж. М. Бэрри; в «Ученике философа» – подробный «семинар» по Малларме, отклик на стихи Блейка, цитирование и комментарий к молитве «Отче наш», понятой как спасительная поэзия; в «Книге и братстве» (1988) – Илиада, в «Зеленом рыцаре» (1993) – поэма XIV века о сэре Гавэйне. При этом она склонна выбирать менее популярный, более редкий и трудный для интерпретации предмет: не Катулл, а Проперций, не герой Ахилл, а бессмертные кони Зевса, не Верлен, а Малларме, не Бодлер, а Валери. Она повторяет свои, иногда одномоментные, «уроки»: «Морское кладбище» Валери проходит в «Единороге», во «Времени ангелов», в «Приятном и лучшем»³, в «Море, море». «Буря» Шек-

спира, образ Просперо – в сюжетных развязках и освещении героев в «Единороге», в «Море, море», в «Ученике философа», в «Послании планете». Если книга должна стать «универсальным романом», сразу всем: изображением, музыкой, пластикой, философией, то она должна давать читателю и поэзию. Мысль философии и мысль поэзии для Мердок тоже – необходимая сердцевина романа. И у нее преобладает ориентация не на красоту и оригинальность мысли, не на пластику ее выражения, а на ее вечную применимость, поддерживающую силу. Поэтому только однажды процитирован, преобразенно, Лэндор («Воображаемые разговоры», 1824–1829) в «Единороге»: нет голосов, которые не замолкнут, нет дорогого имени, эхо которого не замрет, – и много раз другое, пересилившее все: «Ветер поднимается... Нужно пытаться жить» (Валери).

Библіографічні посилання

1. Левченко А. В. Последний роман А. Мердок: проблема смысла и ценности (роль интертекстуальности в семантике образов) / А. В. Левченко // Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди – Сер. Літературознавство. – Вип. 3 (59), ч. III. – X. : ППВ «Нове слово», 2009. – С. 165–173.
2. Левченко О. В. Класика та модернізм 1930–1940-х рр. як інтертекст романістики А. Мердок : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Левченко. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
3. Byatt A. S. Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – Harlow : Longman Group Ltd., 1976. – 42 p.
4. Byatt A. S. Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – London : Vintage, 1994. – 358 p.
5. Bloom H. Introduction / Harold Bloom // Iris Murdoch (modern critical views) / [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 1–8.
6. Conradi P. J. Iris Murdoch: A Life / Peter J. Conradi. – N.Y., L. : W. W. Norton and Co, 2001. – 706 p.
7. Kermode F. Bruno's Dream / Frank Kermode // Iris Murdoch (modern critical views) ; [ed. by H. Bloom]. – Chelsea House Publishers, 1986. – P. 21–26.
8. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature / Iris Murdoch / [ed. by P. Conradi; foreword by G. Steiner]. – N. Y. : Penguin Books, 1999. – 546, xxx p.
9. Murdoch I. The Book and the Brotherhood : роман / Iris Murdoch. – L. : Chatto and Windus, 1987. – 601 p. – (Першотвір).
10. Murdoch I. The Nice and the Good : роман / Iris Murdoch. – L. : Triad Panther, 1977. – 352 p. – (Першотвір).
11. Murdoch I. The Philosopher's Pupil : роман / Iris Murdoch. – L. : The Viking Press, 1986. – 576 p. – (Першотвір).

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.

³ Понимание и перевод названия «The Nice and the Good» – специальная проблема; обсуждение ее находим и в самом романе, и у Байетт (1976; 1994), и у Ф. Балданзы (1969), и у Конради. Трудности тут – в совмещении «человеческого» и обобщающе-философского планов, которые в русском и украинском языках неизбежно расходятся. У автора данной статьи это отразилось в намеренно различных попытках перевода («Хорошие и лучшие», «Приятность и добро», стилизующие, как, возможно, и у Мердок, моралистические названия Дж. Остин).