

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

**МАТІЙЧАК АЛЬОНА АНАТОЛІВНА**

УДК: 821.111-312.1 Мер.09

**ФЕНОМЕН АЙРІС МЕРДОК  
В АСПЕКТІ РЕЦЕПТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ  
СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник  
Червінська Ольга В'ячеславівна,  
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2007

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| ВСТУП.....  | 4   |
| РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ А. МЕРДОК В АСПЕКТІ<br>ЖАНРОВОЇ ГЕНЕЗИ ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ.....                      | 12  |
| 1.1. Світоглядна проблематика художньо-філософської прози ХХ ст. ....   | 12  |
| 1.2. Творчість А.Мердок в аспекті генези філософської прози.....  | 25  |
| 1.3. Жанрова модель філософського роману А.Мердок .....   | 37  |
| 1.4. Рецепція творчості А.Мердок на перетині традицій англійської<br>літератури та західноєвропейської філософії..... | 49  |
| 1.4.1. Літературознавчий аспект.....  | 49  |
| 1.4.2. Вплив філософської традиції на художню творчість<br>письменниці.....   | 61  |
| 1.5. Ментальні варіації інтелектуального дискурсу в англійській<br>культурі.....                                      | 65  |
| РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМАТИКИ РОМАНІВ<br>А. МЕРДОК.....  | 73  |
| 2.1. Специфіка сприйняття романного тексту в перспективі проблем<br>рецептивної поетики.....                          | 73  |
| 2.1.1. Письменницька критика як форма рецепції. А. Мердок у<br>дискусіях на порозі постмодернізму.....                | 83  |
| 2.2. А. Мердок та її читач у ракурсі рецептивної теорії.....  | 90  |
| 2.3. Тематичні феномени-парадигми художнього тексту А. Мердок.....  | 100 |
| 2.3.1. Парадигма моря.....  | 100 |
| 2.3.2. Парадигма печери.....  | 104 |
| 2.3.3. Шекспірівська парадигма. Навколо Гамлета: рецептивна<br>рефлексія Айріс Мердок.....                            | 111 |
| 2.4. Інтертекстуальний російський фермент роману А. Мердок "Дилема<br>Джексона".....                                  | 120 |

|   |     |
|---|-----|
| РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТА ДОМІНАНТИ В ЦІЛІСНІЙ                                       |     |
| СТРУКТУРІ ПРОЗИ А. МЕРДОК.....  | 129 |
| 3.1. Стратегія гри у творчості А. Мердок.....   | 129 |
| 3.1.1. Онірична домінанта як відображення феномена гри.....                               | 140 |
| 3.2. Дитяча класика як світоглядний фермент романів А. Мердок.....                        | 146 |
| 3.3. Онтологічний зміст художнього часопростору А. Мердок.....                            | 154 |
| 3.4. Художньо-світоглядна система А. Мердок в аспекті юнгівської теорії<br>архетипів..... | 170 |
| ВИСНОВКИ.....   | 180 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....   | 188 |

## ВСТУП

Сучасна літературна ситуація у практиці світового художнього дискурсу вимагає поглибленого аналізу окремих знакових явищ, надзвичайно важливих для системного сприйняття літературного руху як такого. Безперечно, за силою впливу на загальний розвиток світової літератури другої половини ХХ ст., до таких феноменів слід віднести спадщину англійської письменниці Айріс Мердок (1919-1999). Від самого початку своєї письменницької діяльності ця особистість, за фахом та досвідом свого життя – Оксфордський професор філософії, привернула увагу читацького середовища неординарністю тематики, несподіваністю сюжетики, витонченістю стилю, буквально харизматичним втручанням в емоційний світ реципієнта. Письменниця однаково впевнено заявила про себе як романіст, драматург, поет, публіцист та літературознавець і водночас – як філософ. Вона вивчала класичну філологію в Оксфорді (1938-1942) та філософію в Кембриджі (1947-1948), тривалий час викладала філософію в Оксфордському університеті, була авторкою дисертації про Канта та понад двадцяти етико-філософських праць. Її літературний доробок складається з кількох драматичних творів, двадцяти шести романів, збірки поезії та низки літературно-критичних есе.

Визнаний майстер романного жанру, А. Мердок була лауреатом кількох найпрестижніших літературних премій Великобританії. У 1973 р. за роман "Чорний принц" ("The Black Prince") письменниця одержала найдавнішу літературну нагороду Британії – меморіальну премію Джеймса Тейта Блека<sup>1</sup> (The James Tait Black Memorial Prize); у 1974 р. її роман "Свята і нечестива машина кохання" ("The Sacred and Profane Love Machine") дістав престижну премію Уїтбред (The Whitbread Literary Award). За роман "Море, море" ("The Sea, The Sea") у 1978 р. Мердок нагороджено Букерівською літературною премією (The Man Booker Prize for Fiction). Загалом романи

---

<sup>1</sup> З 1919 року Единбурзький університет присуджує цю премію найкращим британським романістам та авторам біографічних творів.

письменниці шість разів номінувалися на одержання цієї премії; подібне досягнення й досі не перевершене жодним письменником Великобританії. Її було нагороджено Орденом Британської Імперії (the Order of the British Empire, 1987) і присвоєно титул (Dame) (1987 р.). У 2001 році її перший опублікований роман "Під сіткою" ("Under the Net", 1954) увійшов до 100 найкращих англомовних романів ХХ ст. (the American Modern Library). Витонченість імагінативної природи письменниці засвідчена її біографами П. Конрадї (*Iris Murdoch: A Life, 2001*) та А.Н. Уїлсоном (*Iris Murdoch As I Knew Her, 2003*), а також констатується у спогадах її чоловіка Джона Бейлі, за своїм науковим титулом – Дона Оксфордського університету (*Iris: A Memoir, 1998; Elegy for Iris, 1999*).

Увага до неї та її творчого доробку представлена корпусом численних досліджень. Із її співвітчизників – це А.С. Byatt (1965, 1976), L. Kriegel (1965), M. Bradbury (1962), B. Magee (1976), M. Bellamy (1977), P. Conradi (1987, 1997), S. Blackburn (1992), J. Shippley (1993), L. Sage (1995), S. Mulhall (1997), J. Bayley (1998) [1-11]. В цілому відгуком англомовного наукового середовища на творчість письменниці були праці P. Wolfe (1966), R. Rabinovitz (1968), I. Martz (1971), F. Baldanza (1974), L. Kuehl (1977), R. Scholes (1979), R. Todd (1979, 1984), E. Dipple (1982, 1984, 1996), D. Johnson (1987), M. Antonaccio (1996) [12-24]. В літературознавстві сформованому досвідом радянських часів до романів А. Мердок зверталися В. Скороденко (1968), Є. Гусєва (1968), В.В. Івашова (1969, 1971, 1979), Г.В. Анікін (1971), Є. Генієва (1971), З. Гражданська (1975), Т.А. Ганф (1975), М. Воропанова (1976), Н. Демурова (1977), І.М. Левидова (1978), Н.І. Лозовська (1979), А. Чамєєв (1985), А. Лівергант (1986), М.В. Урнов (1986), С.Д. Павличко (1987), А.П. Саруханян (1987), Н.Ю. Жлуктенко (1988), О.Н. Самсонова (1989), Н.С. Єрьоменко (1990), А.К. Ісламова (1990) [25-47]. Своє розуміння творчості письменниці висловили і представники літературознавства пострадянського періоду І.Н. Мізініна (1991),

Г.В. Клименко (1994), О.Н. Самсонова (1996), В.Є. Пешко (1996), Ю.М. Левін (1999), Н.Я. Мадорська (1997), С.П. Толкачов (1999), Г.М. Костенко (2001), О.М. Алісеєнко (2001) [48-57]. Плідний письменницький досвід А. Мердок настільки специфічний, що його продуктивна рецепція завжди буде пов'язана з актуалізацією тексту в аспекті певної дискурсивної практики.

Рецептивний потенціал художнього твору як такого, безперечно, визначається ресурсами його жанрової моделі в її взаємозв'язку зі світоглядною проблематикою. В цьому плані стосовно літературного доробку<sup>1</sup> А. Мердок вимальовується надзвичайно самобутній ландшафт, який визначається активними філософськими рефлексіями. Різноманітні наукові кола сьогодні не випадково зустрічаються й перетинаються в ракурсі взаємозв'язків варіативних типів наукових дискурсів, спродукованих літературознавством, лінгвістикою, філософією, культурологією тощо на тлі відповідних здобутків яскравого художнього досвіду ХХ ст. Зокрема, свою роль тут відіграє світоглядно-філософський роман Айріс Мердок, в якому спостерігається своєрідна інтерреляція літературного і філософського дискурсів. Без усвідомлення автентичної жанрової природи такого роману, осмислення його філософських і літературних інтертекстуальних джерел, без з'ясування його рецептивних "потужностей" неможливий адекватний образ не тільки самої письменниці, а й усїєї літературної історії ХХ ст.

**Актуальність обраної теми** зумовлена потребою синтезуючого дослідження творчого доробку Айріс Мердок в історико-літературному контексті, а також необхідністю розкрити специфічність такого метаморфного жанрового утворення, як мердоківський роман, у ракурсі його численних рецептивних потенцій; потребою повного та всебічного висвітлення функціонування цієї форми як своєрідного художнього

---

<sup>1</sup> Говорячи про літературний доробок А.Мердок, ми враховуємо лише романну спадщину письменниці, залишаючи поза увагою її поетичну творчість і драматургічні спроби.

вираження, осмислення філософських і літературних інтертекстуальних джерел.

А. Мердок розглядається як автор світоглядно-філософського роману<sup>1</sup>. В даній роботі здійснено спробу аналізу філософських романів А. Мердок як яскравого прикладу "міждисциплінарної конвергенції" в аспекті рецептивного дискурсу, що дозволяє виявити особливості жанрової форми, тематики та стильової парадигматики романів англійської письменниці й дає змогу говорити про **наукову новизну** роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана в руслі комплексної науково-дослідної теми "Комунікативний потенціал літературного тексту в аспекті нових літературознавчих технологій" (номер державної реєстрації 0106U003632) кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

**Основна мета дослідження** – з'ясування екзистенційної суті образної природи А. Мердок як творця художнього тексту, виявлення цієї природи у специфіці жанру філософського роману світоглядного спрямування в аспекті концептуальності авторського письма; дослідження перенесених у художню площину проблем етико-естетичного плану, що функціонують як жанротворчі, зумовлюючи художні стратегії та доміанти в цілісній структурі розглянутих романів.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких конкретних **завдань**:

- окреслити світоглядну проблематику художньо-філософської прози ХХ ст. у долученні до творчих ідей А. Мердок, сформульованих нею в теоретико-критичних і філософських працях, а також у широкому контексті літературно-філософських концепцій цієї доби;
- виявити та проаналізувати особливості творчості А. Мердок у

---

<sup>1</sup> Це жанрове визначення формулюється й розглядається у нашій роботі у своїх рецептивних акцентах його жанрового потенціалу, відмінного від філософського роману як такого.

контексті генези філософської прози, простежити вплив "сократичних діалогів" Платона на творчість письменниці, виявити в ній спорадичні ознаки інших жанрів для визначення такої жанрової домінанти її романів, як універсальна діалогічність;

- переглянути та уточнити поняття "філософський роман" стосовно художньої творчості Мердок, зважаючи на його світоглядне спрямування; ідентифікувати його жанрову модель, опираючись на концепцію *жанрового метаморфізму*;
- дослідити співвіднесення критичної рецепції романів письменниці із її власною теорією роману в ракурсі перетину традицій англійської літератури та західноєвропейської філософії;
- репрезентувати художню творчість Мердок в аспекті ідеї рецептивної естетики; вирізнити суттєві для сприйняття її текстів тематичні феномени-парадигми;
- простежити в романах письменниці рецептивно важливі зразки інтертекстуальності як форми діалогу з іншими текстами світової культури, а також в суголоссі з її власними літературно-критичними та філософськими есе (метатекст її романів);
- встановити особливості творчого феномена письменниці стосовно ментальних варіацій англомовної культури;
- проаналізувати основні стратегії та домінанти художніх текстів А. Мердок; вирізнити їх як ігрові, часопросторові, архетипні.

**Об'єктом дослідження** слугують найбільш значущі романи Мердок усіх виокремлених літературною наукою періодів її творчості, починаючи з першого роману "Під сіткою" (1954) і завершуючи останнім – "Дилема Джексона" (1995). Це дає можливість у проголошеному відповідно до дисертаційного концепту напрямку скласти цілісне уявлення про загальний корпус романного фонду письменниці, уникаючи побіжних тез і випадкових висновків.



**Предметом літературознавчого аналізу** є жанрова модель світоглядно-філософського роману, його стилістична парадигматика та окремі художні прийоми моделювання дійсності, притаманні природі зазначеного роману, а також його відповідний рецептивний потенціал.

**Методологічні засади** дослідження ґрунтуються на здобутках історичної поетики, сформованої зусиллями О. Веселовського, О. Потебні, О. Білецького та ін., жанрології літературних форм (М. Бахтіна, В. Кожінова, Ю. Тинянова, В. Жирмунського, Н. Копистянської, Т. Денисової, О. Червінської, В. Бікульчюса та ін.) класичних праць із семіотики тексту (А. Лосева, Ю. Лотмана, М. Гіршмана), зразків феноменологічного, герменевтичного та рецептивного прочитання художнього тексту (Е. Гусерль, Г.-Г. Гадамер, Ф. Шляєрмахер, В. Дільтей, Яусс, В. Ізер, Р. Барт, І. Ільїн, Ю. Борев, М. Мамардашвили, А. Нямцу, О. Червінська), а також теоретичних студій культурологів та філософів (Р. Рорті, М. Гайдеггер, Й. Гейзинга, Х. Ортега-і-Гасет, Є. Нойман); елементи архетипного і символічного аналізу ґрунтуються на концепціях К.-Г. Юнга та Н. Фрая. Дисертант спирається на праці вітчизняних літературознавців, присвячених окремим проблемам поетики роману, „філософським” жанровим формам літератури, їх світоглядній проблематиці (праці Д. Затонського, Д. Наливайка, Е. Соловей), з урахуванням дослідницьких ракурсів представників мердокознавства.

Методично важливим для висвітлення обраної теми став комплексний підхід, що включає елементи історико-теоретичного, порівняльно-історичного та типологічного методів аналізу, який доповнюється сучасними набутками теорії інтертекстуальності в межах розробленого наукою дефініційного методологічного інструментарію (Р. Барт, У. Еко, Ю. Крістева).

**Практичне значення** дисертаційної роботи полягає в тому, що вона не лише доповнює існуючі уявлення про закономірності поетики роману Мердок, а й пропонує цілісний підхід щодо аналізу всього романного

корпусу письменниці в аспекті її творчого феномена. Матеріали та висновки дослідження можуть використовуватися при читанні курсів лекцій з історії зарубіжної літератури ХХ ст., з історії і теорії роману, а також у спецкурсах і семінарах, присвячених англійській літературі ХХ ст. і, зокрема, романістиці А. Мердок.

**Апробація роботи** здійснювалася у формі доповідей на щорічних підсумкових наукових конференціях Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (2002, 2003, 2004, 2005, 2006), на аспірантських семінарах кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури ЧНУ; Міжнародній науковій конференції "Актуальні проблеми американознавства" (Київ, 2004), II Міжвузівській конференції молодих учених "Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур" (Донецьк, 2004), VIII Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 2005), Міжнародному науковому симпозиумі "Візуалізація образу дитини у літературі" (Львів, 2007), Міжнародній науковій поетологічній конференції "Криза теорії" (Чернівці, 2007).

За матеріалами дисертації зроблено 9 наукових публікацій, вміщених у наукових збірниках, які входять до переліку видань ВАК України, а також 3 тези доповідей на конференціях.

**Особистий внесок** дисертантки. Усі публікації зроблені одноосібно. Результати досягнуті автором самостійно.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі *вступу*, трьох розділів, *висновків* та *бібліографії*. Загальний обсяг роботи становить 214 сторінок, з них 187 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 346 позицій.

Запропоновано таку структуру дослідження:

У Вступі обґрунтовується актуальність та наукова новизна обраної теми; окреслюються мета, завдання, об'єкт, предмет, методологічні принципи дослідження та методичні засади; розкривається його теоретичне

та практичне значення; подається інформація про апробацію роботи.

У першому розділі дисертаційного дослідження розглядається творчість А. Мердок у контексті генези англійської філософської прози з виокремленням світоглядного спрямування романів письменниці; визначається їхня жанрова специфіка. В цьому ракурсі мердоківський роман досліджується в рецептивному аспекті як явище на перетині традицій англійської літератури та західноєвропейської філософії.

У другому розділі, з оперттям на ідеї рецептивної поетики, прочитується стильова парадигматика романів письменниці, виокремлюються певні тематичні феномени-парадигми її художнього тексту, окреслюються його інтертекстуальні джерела; в дослідженні розглядається також письменницька критика як одна з форм мердоківської рецепції літературного процесу її доби, останнє сприяє розумінню власних творів письменниці.

У третьому розділі аналізуються художні стратегії та домінанти мердоківського письма: ігрові стратегії, оніричний компонент, специфіка хронотопу, інтертекстуальний зв'язок з англійськими класичними творами для дітей. Зрештою, в узгодженні з юнгівською теорією архетипів макетується відповідний образ художньо-філософської системи А. Мердок.

## РОЗДІЛ 1

### ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧИСТЬ А. МЕРДОК В АСПЕКТІ ЖАНРОВОЇ ГЕНЕЗИ ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ

#### 1.1 Світоглядна проблематика художньо-філософської прози ХХ ст.

Романи англійської письменниці й водночас професійного філософа Айріс Мердок слугують яскравим прикладом "міждисциплінарної конвергенції". Адже кожен її роман за своєю суттю є поєднанням літератури вищого гатунку і певних філософських, етичних та естетичних теорій, а то й полемікою з ними. Саме тому постать А. Мердок привертає до себе увагу дослідників різних галузей гуманітарних наук: літературознавства, лінгвістики, філософії, культурології.

У час суцільної інформаційно-інтенційної глобалізації суспільства дедалі гостріше постає питання взаємодії гуманітарних наук з позиції міжкультурної комунікації. В контексті цих глобальних інтеграційних тенденцій взаємовплив художньої літератури та філософії набуває подальшого розвитку на якісно новому рівні. А. Мердок зазначала, що філософія та художня література мають чимало спільного: обидві послуговуються образністю ("imagery") [58, с. 7], у специфічній манері відображають світогляд ("view of the world") [58, с. 9], обидві є когнітивними видами діяльності, займаються пошуком і виявленням істини ("are both truth-seeking and truth-revealing activities") [58, с. 11] тощо. Вона переконливо доводила, що на сучасному етапі література спроможна "реанімувати" філософію, і навпаки, певні філософські концепції, провокуючи рефлексію, допомагають літературі "діагностувати" та подолати її власні "недуги" [58, с. 259-295].

Сьогодні безперечний той факт, що для культури ХХ ст. процес збагачення літературних творів філософською мовою є типовим [60 с. 275]. На цьому наголошувала й Мердок. Як філософ, вона фіксувала увагу на тому,

що філософія здійснювала свій історичний поступ, безперервно відмежовуючись від інших наук і видів творчої діяльності: в час Платона – від літератури, у XVII-XVIII ст. – від природничих наук, в XX ст. – від психології [58, с. 13]. Проте, на її погляд, саме взаємодія та взаємовплив чітко структурованих філософії й літератури, а не відмежовування, чи то змішування ("розмивання меж"), запропоноване постмодерністами [60, с. 327], сприятимуть їхньому подальшому розвитку. Історія сучасної науки про літературу сьогодні стоїть перед проблемою усвідомлення тих новацій, які сформували цілісну жанрову систему літератури XX ст., що в цей час перебувала під впливом активного філософського дискурсу доби з притаманними йому кризовими фазами. Т.Н. Денисова відзначає, що культура XX ст. – "це переплетіння, перехрестя, паралелізм, співіснування, постійний діалог різних часових, філософських, естетичних традицій і тенденцій" [61, с. 10]. У цьому ракурсі правомірним видається заклик С.Д. Павличко до філологів "переглянути історію літератури й літературну історію на основі нової чи, точніше, певної філософії", в якому вона також підкреслювала, що "ця криза – супутник цілого інтелектуального й художнього розвитку в XX ст." [62, с. 486]. Плідність письменницької полеміки із філософськими концептами XX ст. розглядається С. Павличко саме на прикладі постаті Айріс Мердок з її запереченням ("присмак розчарування в структуралізмі і в деконструкції") того, що позбавило літературу "духовності, моралі, цілісного змісту, залишивши за нею тільки розірвані значення й голу риторику" [62, с. 487]. Мердок принципово не погоджується з представниками пост-структуралізму та деконструктивізму [59, с.189], називаючи Ж. Дерріду "фальшивим пророком" [63, с. 164].

Деякі культурологи, зокрема Р. Рорті, переконані, що становленню сучасної інтелектуальної культури на загал сприяв "зсув" у бік літератури, завдяки чому релігія та філософія не лише опинилися на позиції "маргіналії" [64, с.34], але й розглядаються навіть як "роди (жанри) літератури" [64, с. 32].

Останні п'ятсот років західного інтелектуального життя Рорті бачить як "спочатку поступ (progress) від релігії до філософії, а відтак – од філософії до літератури", й називає це поступом тому, що розглядає "філософію як перехідний етап у тому процесі, в перебігу якого поступово зростала впевненість людини у власних силах" [64, с. 35]. Таке твердження є непоодиноким. Так, М.С. Каган підтримує теорію про "маргіналізацію" філософії у ХХ ст. – "столітті абсолютного панування індивідуалізму, що довело свідомість суспільства до крайнощів нарцисичного егоцентризму та тотального релятивізму" [65, с. 38]. Фрагментаризація філософського дискурсу (свідоме подрібнення на самостійні дисципліни: онтологію, гносеологію, аксіологію, антропологію тощо), "мозаїчність" (А. Моль) посткласичного типу мислення позначилися й на розвитку самого мистецтва, зокрема художньої літератури. А саме: з появою Модернізму поширилися ідеї хаотичності, ірраціональності, абсурдності буття, розриву зв'язку "людина-світ" (сюрреалізм, персоналізм, екзистенціалізм тощо). Втратилося прагнення досягнути цілісності буття, збагнути зв'язок людини з природою, особистості з суспільством, колись властиві класичному мистецтву й літературі, що визначає філософський масштаб змісту творчості Шекспіра та Сервантеса, Гете та Бальзака, Толстого та Достоевського. [див.: 65, с. 40].

Фрагментаризм і маргіналізм філософії, як заміна цілісної світоглядної рефлексії, були перейняті і переосмислені естетикою постмодернізму [108-114], що у спробі поглиблення диференціації пізнання прагнула, однак, до системного осмислення дійсності на новому світоглядному рівні (деконструктивізм і структуралізм)<sup>1</sup>, зберігаючи за собою принцип "розчинення філософії в "роздумах на полях" (М.С. Каган). Такий підхід призвів до "розмивання" меж між філософією та художньою літературою, коли філософський текст "розсіюється": вербально включається в текст художній, створюючи "метатекст" [60, с. 327]. Дослідження літературного

<sup>1</sup> Ця нова система проймає фактично всі рівні сучасної свідомості й формується як розщеплення традиційної системи текстів, спираючись на принцип інтертекстуальності (цитатне та коментуюче мислення) [106, с.128].

тексту як феномена філософської та гуманітарної рефлексії наразі передбачає інтердисциплінарний характер текстового аналізу, в якому перевага надається узагальненим гуманітарним методикам, фрагментарно відібраним з філології, філософії, історії тощо<sup>1</sup> [108, с. 9]. Основу такої методології складає принцип деконструкції: викриття внутрішньої суперечливості тексту, тобто виявлення в ньому прихованих "залишкових смислів" (Ж. Дерріда), не помічених ані читачами, ані самим автором [106, с. 119]. За такого підходу мова вважається не лише об'єктом філософської рефлексії, але й тією базою, що з'єднує всі рівні культури. Отже, філософія тут "виступає як світогляд, а тому не може бути відірвана від індивіда, який є носієм конкретного світогляду" [106, с. 129].

Сьогодні узвичаїлася думка про те, що література, мистецтво, художня критика тощо безпосередньо "зіштовхуються з проблемними ситуаціями світоглядного масштабу", їм певною мірою властива філософська рефлексія, й у них "можуть виникати в первинній формі філософські експлікації універсальї культури" [66, с. 1084]. Адже, власне, сама філософія за своєю суттю і є світоглядом, якому історично передували інші його "типи" (міфологічний та релігійний [67, с. 331]), або ж зазначені "стадії історичних формотворень світогляду" [68, с. 60]. Зокрема, подвійна зумовленість постановки філософської проблеми залежно від історичного розвитку наукового знання, на думку В. Вундта, передбачає дві цілі: "*теоретичну*, суто інтелектуальну, що закорінена в прагненні нашого розуму до єдності та зв'язності знання, та *практичну*, яка належить до чуттєвої сторони нашого духовного життя і прагне до світоспостереження, що йде назустріч нашим суб'єктивним бажанням". Так, передбачав Вундт, "зустрічаються два мотиви – *логічний та етичний*" [70, с. 21]. Спорідненість світоглядних ідей з етичними

<sup>1</sup> Теоретичною базою цього комплексу виступають концепції, розроблені переважно французькими постструктуралістами (Ю. Крістева, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, М. Фуко, М.-Ф. Ліотар, Р. Барт, та ін.) [109, 110-114]. Зокрема, Ю. Крістева переконана, що літературна практика є тією "ланкою, якої бракує в соціокомунікативній або суб'єктивно-трансцендентальній споруді наук, які називають "гуманітарними". Запровадження літературної практики до сукупності цих наук вимагає, на думку дослідниці, "зміни самої концепції "науки", щоб і в ній могла відбуватись аналогічна діалектика" [109, с. 21].

проявляється насамперед у тому, що світоглядні узагальнення стають життєвими орієнтирами людей, набувають характеру моральних цінностей [71, с. 75]. Саме за моральною філософією бачить перспективу А. Мердок [107, с. 337].

Серед науковців поширені різноманітні варіації застосування терміна "світогляд". Так, замість традиційних для німецької філософської мови "Weltanschauung" або "Weltansicht" Г.-Г Гадамер надає перевагу "Welterfahrung" ("досвід світу") [72, с. 338]. В. Дільтей, як історик літератури, постійно наголошував на різниці між ідеєю та досвідом (Erlebnis) і, вдаючись до терміна "Weltanschauung", виокремив три основних типа розвитку думки: позитивізм, об'єктивний ідеалізм та дуалістичний ідеалізм [див.: 73, с.131-132]. Е. Гуссерль вводить поняття "світу-горизонту" [74, с. 50]. Сучасний український вчений вважає сам термін "світогляд" продуктом "подвійної дистиляції", подвійною калькою: від німецького слова "Weltanschauung" через російське "мировоззрение", й пропонує тлумачити його, не інакше як "інтуїцію світу": "у світогляді людина через інтуїцію трансцендує себе не за межі світу, а навпаки, в доглибинну буттєвість світу" [69, с. 95-96]. Проте найбільш поширеною дефініцією "світогляду" в літературознавстві та філософії в кінці ХХ ст. вважається саме "картина світу" [97, с. 21].

Безперечно, в сучасній культурній традиції з'являється дедалі більше ознак зближення таких духовних сфер, як література та філософія, що безпосередньо впливає на розвиток романного жанру й продукує появу складних романних форм, зумовлених взаємодією різних компонентів культурної рефлексії. Однак слід зазначити, що саме питання жанру філософського роману (й, зокрема, роману А. Мердок) у світлі нових культурологічних тенденцій набуває дещо іншого значення й потребує перегляду усталених поглядів на цю проблему.

Дискусії, які точилися в другій половині ХХ ст. у літературознавчих і філософських колах із приводу посилення "тенденцій філософічності" в



художній літературі, привернули увагу до жанру "філософського роману", проте, на жаль, не визначили особливостей цього типу роману, не окреслили його меж, не сформулювали чіткої дефініції як жанрового різновиду. Найбільш позитивним було те, що літературознавці та філософи ХХ ст. виявили закономірності взаємовпливу літератури та філософії, які склали досить міцне підґрунтя для подальшого дослідження зазначеної проблеми з позиції глобальної інтерреляції сучасних гуманітарних наук. А саме: дослідження взаємозв'язку філософії, історії, лінгвістики та літератури не тільки допомогли з'ясувати, як зі строкатого матеріалу духовної культури формується філософське знання, а й те, як відбувається зворотний вплив філософських концепцій та ідей на інші форми культурного дискурсу [75,76].

Про взаємозв'язок і єдність філософії, літератури та історії говорила Р.Р. Москвіна [77, с. 41-53], підкреслюючи, що смисл людського існування невід'ємний від знань про людину і світ; ця єдність знання і смислу чи єдність пізнавального та аксіологічного моментів, характерна не лише для філософії, а й для цілої низки гуманітарних дисциплін (історії, літературознавства, лінгвістики), величезний "емпіричний" досвід яких, на її думку, ще потребує подальшого осмислення [77, с. 43]. Підтвердженням цьому слугують праці А.Ф. Лосева, Д.С. Ліхачова, М.М. Бахтіна, С.С. Аверінцева та ін. [78-81]. Так, "лінгвістичну матрицю" філософії у зв'язку з такими "граничними" сферами творчості, як наука та література, досліджував А.Н. Фатєнков [82], розвиваючи напрям, започаткований Ж. Делезом та Ф. Гваттарі. Вербальні каркаси властиві всім трьом названим культурним феноменам, однак мають різне призначення: "з висловлювань або їх еквівалента філософія видобуває концепти (не ідентичні загальним чи абстрактним ідеям), у той час як наука – проспекти (пропозиції, не ідентичні судженням), мистецтво – перцепти й афекти (не ідентичні сприйняттям та почуттям)" [83, с. 36]. Зв'язок художніх текстів із філософією, завдяки їх тлумаченню за допомогою феноменологічних засобів, простежував Г.-

Г. Гадамер. За його концепцією, спосіб розуміння є саме тим критерієм, що дозволяє виявити природу художнього тексту [71, с. 116-146]. Подібною думки дотримувався й М. Мамардашвілі: "Буття творів і є спробою інтерпретувати їх та зрозуміти, підставляючи у вигляді варіацій тексту наші ж власні стани, які є тоді формою життя твору" [84, с. 10]. Така позиція фактично підтримує й розвиває започатковані у ХІХ ст. герменевтичні теорії (В. Дільтей, Ф. Шлейєрмахер) [104], за якими проблема розуміння тексту зводилася до проблеми проникнення через текст у внутрішній світ його автора. А відтак відбувалося підлаштування розуміння художнього тексту під закони розуміння іншої особистості, а розуміння останньої – під ототожнення, виведене за аналогією власних переживань. Однак у такому герменевтичному ракурсі можливі похибки, особливо це стосується розуміння творів, що належать до інших культур чи епох. Так, В.П. Філатов у 1989 році говорив про недоцільність вважати цей спосіб розуміння тексту єдиним чи навіть основним. На його думку, слід враховувати також й інтерсуб'єктивний підхід. Адже кожен текст містить ще дещо, що виходить за задум його автора: "надситуативні стилеформуєчі структури пізнання певної культури та епохи". При розгляді тексту як "об'єктивного феномена" виявляються "надіндивідуальні структури", незалежні від суб'єктивних оцінок та почуттів автора [85, с. 225], що фактично свідчить про перехід у рецептивну площину дослідження.

Про специфічну роль літератури у формуванні світобачення та специфічні засоби її впливу на читача писав О.В. Білий, який вважає, що внаслідок розвитку наративності й діалогу сформувалися ті риси художньої літератури, що містили глибокий світоглядний смисл [86, с. 77]. Філософічність, як найбільш чітко окреслена тенденція розвитку сучасної літератури, часто ототожнювалася з особливою художньою структурою. Яким саме "своєрідним структурам" художньої літератури властивий філософський аспект, з'ясувала Г.М. Сердобінцева [87, с. 4]. Ю.І. Суровцев,

настанову на художню філософічність (як домінанту "предметно-стильової структури твору") називав критерієм визначення філософської спрямованості твору [88, с. 366]. Джерела філософічності художньої літератури виявив А.Е. Єремєєв. Одним із них науковець вважав синтетичний характер художньої діяльності, що поєднує духовне та практичне<sup>1</sup>; іншу причину він вбачав в "інтелектуальнологічній" основі слова як матеріалу літератури [89, с. 14].

Про утворення "філософського метажанру" як "позародової спільності філософських жанрових модифікацій" писала Р.С. Співак [90, с. 32]. Властивості філософського метажанру: "вертикальний час", "субстанціально-універсальний" простір (за М.М. Бахтіним) та діалогічний сюжет, – досліджував В.В. Агеносов, який запевняв, що "жанротворчою особливістю філософського роману є художнє зображення субстанціальної ідеї на всіх рівнях твору" [91, с. 9]. М.А. Бенькович пропонує вважати роман філософським, якщо в ньому ставиться, осмислюється чи розв'язується "у процесі сублимації всіх внутрішніх асоціативних зв'язків художньої структури абстрактна проблема вселюдського масштабу" [93, с. 4]. Органічність і безперервність взаємопереходу конкретного та абстрактного в перебігу оповіді, на думку науковця, зумовлює міру естетичної довершеності філософського роману.

Однак у літературознавчих дослідженнях цього періоду ще простежуються дещо спрощені уявлення про природу взаємовідносин літератури та філософії, коли література та мистецтво вважалися лише ілюстраціями тих чи інших філософських ідей<sup>2</sup>. Своє критичне ставлення до такого підходу висловлювала сама А. Мердок [58, с. 19-20]. Не підтримали його й Р. Уеллек, О. Уоррен [73, с. 124-139], Р.Р. Москвіна [77, с. 42], Б.Г. Реїзов [94, с. 49], Д.В. Затонський [95, с. 181-182], А.Е. Єремєєв [89, с. 5], Е.С. Соловей [97, с. 11-60]. Докладно дослідивши проблему філософського

<sup>1</sup> Тісно пов'язана із соціально-побутовим контекстом епохи, філософська проза головним чином діє патетично: доводить до свідомості те, що вже відомо з життєвого досвіду, здобутого людством [89, с. 5].

<sup>2</sup> Небезперечною є позиція Бікульчуса, за якою на філософський роман потрібно дивитися, перш за все, як на об'єкт ідеологічних спорів" [102, с. 394]. До речі, окремі науковці (Б.М. Енгельгардт, Г.М. Фридлендер, В.К. Шеншин) безпідставно використовували визначення "філософський" та "ідеологічний" як синонімічні [130-132].

впливу на літературу, Е.С. Соловей не лише з'ясувала, що саме протидіє окресленню специфічних спільних рис художніх творів філософської спрямованості, а й запропонувала відокремити світоглядний підхід для аналізу художньої картини світу від суто філософського. Розмежування філософії як науки та філософії як світогляду, на її думку, допомагає зрозуміти, що сучасний художній твір досить рідко "стає втіленням спекулятивних (себто умоглядно-теоретичних) філософських систем", як у творчості Ж.-П. Сартра та А. Камю: "тут філософська наука безпосередньо "інтегрує" з художньою літературою, внаслідок чого виникає своєрідна "філософська белетристика", або "неокласичне", "неотермінологічне" філософствування" [97, с. 19]. Переконливою виглядає така зафіксована дослідницею тенденція: більша частина художньо-філософської продукції ХХ ст. (а сюди вписується і художня творчість А. Мердок) виявляє своє поєднання саме з "філософією як світоглядом, як "життерозумінням", єдністю свідомості, знання (розуміння) і самосвідомості, як внутрішнім тяжінням знання, досвіду, життєвих цілей та принципів до синтезу, до системи, до цілісного світосприйняття" [97, с. 19-20], підтримуючи цим літературознавчу проблему щодо потреби визначення "модусу переходу" (визначення Ю. Манна) філософської проблематики в художню [98]. Стрижнем художнього твору суто філософської спрямованості виявляється певна проблема, поставлена саме як проблема філософії, проте осмислена в категоріях антропології, складовими чинниками якої є література та мистецтво. Так, приміром, у художніх творах (романах і драмах) Сартра домінує проблема свободи, витлумачена в екзистенціальному розумінні. Стосовно творів світоглядної спрямованості, визнається, що в них "філософська проблематика не заявлена безпосередньо, однак виникає з усього внутрішнього світу твору, постаючи перед читачем головним чином у "відкритих фіналах" таких книг, які спонукають замислитися саме над питаннями, які є переважно, якщо не виключно, надбанням філософії" [98,

с. 95].

Романи Айріс Мердок, які критика здебільшого визначає як інтелектуальні, філософські чи філософсько-психологічні, слугують яскравим прикладом саме таких творів – творів світоглядної спрямованості. В її романах помітні відлуння певних філософських систем, ведеться полеміка з кількома сучасними їй філософськими напрямками й мислителями минулих епох. Проте філософські ідеї не "розсіяні" по сторінках її романів і тим більше не привнесені авторкою лише з метою художньої ілюстрації; вони є або об'єктом дискусій персонажів, або проявом їхніх світоглядних міркувань, не претендуючи на незаперечну істинність, диктують структуру, метафорику, образний ряд її творів, саме це й провокує поглиблені роздуми, рефлексію читачів. З цього приводу відома думка самої письменниці, висловлена нею в інтерв'ю газеті *The Times* (Feb. 13<sup>th</sup>, 1964): "I suppose I have certain philosophical ideas about human life and character, and that these must somehow find expression in my novels: but for the most part I am not conscious of this process and I think it would be destructive if I were. Certainly I am not a philosophical novelist in the sense that Sartre or Simone de Beauvoir is" ("Я вважаю, що маю певні філософські ідеї щодо життя та характеру людини, й вони повинні були якось утілитися в моїх романах: але більшою мірою я не усвідомлюю цього процесу і вважаю, що було б руйнівним, якби я його усвідомлювала. Я звичайно не є романістом-філософом у тому розумінні, що й Сартр та Симона де Бовуар")\* [цит. з: 1, с. 184]. За Айріс Мердок, процес втілення філософських ідей в художній твір відбувається на рівні підсвідомості, інтуїтивно, або, користуючись висловом сучасного українського філософа І.П. Чорного, – здійснюється як "інтуїція світу", оскільки філософська рефлексія ґрунтується не лише на "дискурсивному способі мислення, а й на його безпосередньо-інтуїтивному, художньо-емоційному осягненні, й має на меті відобразити цілісність та єдність світу"

---

\* Тут і далі – переклад авторки дисертації – А.М.

[106, с. 195].

Отже, романи А. Мердок презентують ту течію "філософсько-інтелектуальної прози" (визначення Д.С. Наливайко), де "поряд із жанровими різновидами, вільними за формою, поширені й такі, що вирізняються чіткою єдністю та раціоналістичністю в організації художньої структури, цілком підвладної втіленню якихось узагальнень, піднятої до світоглядного рівня й разом з тим неоднозначної ідеї" [99, с. 210-211]. Безперечно, світоглядна проблематика романів Мердок живиться її філософськими поглядами, всупереч пропозиції Ж. Дерріди "усувати відмінності між художньою літературою та філософією" [100, с. 87], "розсіювати" філософські ідеї в художньому тексті. Навпаки, за допомогою ідей, зокрема моральної філософії, письменниця створює саме тло сучасного роману на всіх рівнях: концептуальному, тематичному, структурному тощо.

Звідси зрозуміло, що поняття "модусу переходу" здебільшого допомагає уникнути багатьох суперечностей у розумінні художньо-філософського твору в зіставленні з філософським осмисленням дійсності як таким, а саме суперечностей у сприйнятті світоглядної позиції письменниці в межах її художніх текстів. Проблему такої суперечності між світоглядом письменника та його творчістю загалом досліджував Б.Г. Реїзов [94]. Коріння "теорії суперечності", на думку науковця, природне, сягає ще давньої літератури, коли була поширена думка, що "нібито митці творять завдяки особливій здібності, їхніми вустами промовляє божество – "демон Сократа" [94, с. 45]. Цієї теорії дотримувалися за різних часів: у ранньому німецькому романтизмі; в позитивістських системах кінця XIX ст. (творчість звільняється від думки, тому що є результатом спостереження); вона була підхоплена критикою XX ст. (вульгарно-соціологічні теорії: світогляд заважає творчості, розумінню істини, тому що ідеї автора спотворюють образне сприйняття дійсності, яке тільки і є правдивим та точним) [94, с. 49]. Очевидно, що суперечності між світоглядом і творчістю не створюються самим письменником, а виникають у процесі інтерпретації художнього твору

читачами, зокрема критиками [94, с. 59-60] (в даному разі за зразок береться досвід тлумачень системи Гегеля різними філософськими "школами" та соціальними колами).

Дещо в іншому ключі цю проблему співвідношення світогляду письменника з творчістю було розглянуто Д.В. Затонським. Для нього це співвідношення є проявом "певної діалектичної цілісності" [95, с. 190]. Тому вчений пропонує розрізнати світогляд та світовідчуття письменника: "Те, що я називаю світоглядом, і те, що іменуую світосприйняттям, світовідчуттям, – сфери, які накладаються одна на одну, але повністю, цілком збігаються рідко" [95, с. 190-191]. На його думку, чим точніше вони накладаються одна на одну, тим менш суперечливим у своїй творчості виявляється письменник.

Сказане перегукується з теоріями сучасних філософів-фахівців, і зокрема, з теорією "комплементарності світогляду та світосприйняття" А. Цофнаса [101]. Він пропонує визнати світогляд та світорозуміння двома способами подання світу у вигляді єдиного цілого й для їх позначення застосовує більш "нейтральні терміни": "холодна" та "тепла" картини світу (ХКС і ТКС). Властивість об'єктивності, об'єктивних закономірностей є концептом ХКС, що "будується як незалежне від автора пояснення дійсності" [101, с. 8], відповідно, концептом ТКС є суб'єктивність. Звідси "питання про природу людської свідомості та пізнання, про рефлексію і характер інтенціональності, про соціально-культурну зумовленість сприйняття світу людиною, про походження і сутність мови і т.ін. так чи так ставлять у ТКС, але відповіді завжди передбачають вихід на метарівень, який не може бути нічим іншим, окрім як рівнем ХКС" [101, с. 14]. Філософ пропонує ці дефініції як такі, що потрібні для повноти сприйняття цілісної картини світу. Ця позиція виглядає вельми доречною саме для аналізу художньої спадщини А. Мердок.

Затонський не випадково говорить про суперечності між світоглядом та творчістю, що виникають зі змішування авторської позиції з авторською

роллю [96]. Без сумніву, вони пов'язані між собою, проте позиція зумовлює роль, "диктує останній її конкретні втілення"; роль, у свою чергу, відноситься до позиції як "форма до змісту" [96, с. 70]. Звідси "авторська позиція є категорією світоглядною. Це – розуміння та тлумачення письменником життя, світу, себе в цьому світі", в той час як авторська роль "належить до сфери поетики і тому за своєю природою цілком специфічна... лише похідна од функції справді провідної, іншими словами, художньої" [96, с. 71]. У А. Мердок спостерігається саме таке намагання відсторонитися від свого фахового (філософського) досвіду, хоча вона завжди усвідомлювала іманентну несвободу митця від його способу життя – про що неодноразово говорила. Оскільки вона розумілася саме на філософії, філософія певним чином відбивалася в її романах [58, с. 19-20].

Підкреслимо, зокрема, що найгостріше постає питання уніфікації поняттєвого апарату щодо характеристики філософського роману, аніж визначень цього явища. Скажімо, В.І. Етов не заперечує Д.В. Затонському у своєму розумінні проблеми, однак, те, що Затонський називає світоглядом, Етов іменує "філософічністю" [103, с. 17]. З погляду сучасної філософської методології світогляд (за М. Шелером та А. Швайцером він є результатом творчої діяльності духу) може бути структурований [68, с. 62-63], він "має інтенційне спрямування на світ, яке, однак своїм протилежним вектором має спрямування на людину, соціальну пам'ять народу, внутрішній світ людини" [68, с. 60]. У художній творчості (романі), як утіленні світоглядної концепції письменника, такі важливі рівні, як "тлумачення світу" та "світоперетворення", виявляють себе найбільш яскраво й визначаються також неоднозначно.

Тому гіпотеза Е.С. Соловей про взаємодію теоретико-пізнавальних та світоглядних функцій філософського знання та його впливу на митця в зазначеному контексті більш відповідна до концепту даного розділу. Приєднаємося до її думки про те, що "найбільший вплив на нього



(письменника. – А.М.) філософські ідеї чинять саме на стадії формування *художньої картини світу*. Вже згодом у творі відбувається остаточна об'єктивація світорозуміння та світовідчування автора. Тобто художня картина світу, очевидно, і є містком, необхідною проміжною ланкою між філософією і світовідчуванням, адже в ній філософські ідеї наповнюються особистим, особистісним досвідом" [97, с. 21]. Зрозуміло, що основу сучасного філософського роману складає світоглядна концепція письменника, яка формується під впливом тої чи іншої філософської системи (теорії), або ж (що спостерігається значно рідше) вкладається в його власну аксіологічну систему. Ось чому поняття світогляду пропонується розглядати як ключове в розумінні проблематики філософського роману Айріс Мердок.

### **1.2. Творчість А. Мердок в аспекті генези філософської прози**

Філософські романи Айріс Мердок в історико-літературному процесі, на тлі загальнокультурного контексту, видаються явищем досить самобутнім. Тут доцільно, на наш погляд, стисло окреслити історичні параметри стосовно генези цієї жанрової форми. Широко відомо, що першоджерелами європейської філософської прози була творчість Плутарха, Платона, античних істориків та риторів, твори християнської патрології, досвід філософсько-утопічного роману (Т. Мора, Ф. Бекона, Л. Мерсьє тощо) та загалом просвітницька традиція XVIII ст.; філософських вимірів набула німецька казка та новела романтичної доби, а також, звісно, можна посилатися на творчість численних представників світової класики, від Данте до сучасників самої Айріс Мердок.

Гене́за означеної жанрової форми відносно нашої дисертаційної проблематики має свою специфіку. Визнано, що як самостійна, диференційована романна форма філософський роман виникає у французькій літературі XVIII ст., проте його зародки, окремі структурні елементи спостерігаються в літературі ще за античної доби. Одним із таких елементів, як відомо, вважається *філософський діалог*, який, як засіб "популяризації

нових філософських ідей, – пише сучасний дослідник, – пройшов історичну дистанцію, починаючи з античності, раннього християнства, середньовіччя, Ренесансу, закінчуючи Реформацією та епохою Просвітництва" [102, с. 386]. Величезний вплив на світову художньо-філософську традицію справили, як вважають науковці, саме ті жанри пізньої класичної античності, які займали проміжну позицію між власне мистецтвом, риторикою, публіцистикою та вільним філософуванням. Цю галузь творчості М.М. Бахтін назвав "серйозно-сміховою" [115, с. 152], до неї сьогодні відносять "сократичні діалоги", літературу симпозіонів, мемуарну літературу, памфлети, меніппову сатиру, утопії, притчі, алегорії, легенди, біографії та інші жанри [115, с. 6]. Наведені форми в цілому мали неабиякий вплив й на формування жанрологічної системи християнської доби.

Детальний розгляд проблеми жанрових домінант філософського роману (наприклад, бахтінське положення про діалогічність) в історично рухливому контексті (від таких домінант, як зіткнення протилежних безособових сил-стихій, до їхньої персоніфікації в героях і реальних історичних особистостях) передбачає звернення до первісного джерела цього жанру, а саме до античної літератури<sup>1</sup>. Адже ще за тих часів виник улюблений Мердок платонівський "діалог", своєрідний спосіб пошуку істини й водночас літературна форма, художній досвід якої неодноразово використовувався письменницею в її власних філософських діалогах "Акастос: два платонівських діалоги" (*Acastos: Two Platonic Dialogues* (1986): "Art and Eros: A Dialogue about Art" [58, с. 464-495], "Above the Gods: A Dialogue about Religion" [58, с. 496-531]), а також у романах (приміром, діалог між Тамарусом і Аннандайном (Джейком Донаг'ю та Г'юго Белфаундером) у романі "Під сіткою" [268, с. 101-103]). Філософія та література для класичних греків були двома шляхами досягнення щастя

<sup>1</sup> Важливе зауваження: в перебігу літературного розвитку філософські ідеї народжувалися спочатку в поетичній формі, й лише згодом відбулося виокремлення філософії з поезії та перехід її в семантичне поле прози.

(*eudaimonia*<sup>1</sup>) – їхньої найвищої мети [143]. Саме діалоги Платона слугують тут взірцем, а жанр філософського діалогу, започаткований сократичною школою, набуває в ті часи літературної досконалості. Невипадково М. Бахтін визначає сократичні діалоги Платона "синкретичним філософсько-художнім жанром" [115, с. 129], підкреслюючи в такий спосіб його автономний статус.

Філософський діалог став "наріжним каменем" сучасного філософського роману, проте на кожному новому етапі розвитку літератури ця форма мала своє неповторне значення, слугуючи одній меті: зіставляти різні думки, погляди, ідеї, й, тим самим, сприяти пошуку належного розв'язання певних проблем на кожному новому історичному етапі. Саме тому діалоги Платона вважаються першим історичним виміром філософського роману, про що свідчать принаймні три основні моменти, наведені В. Бікульчусом в аспекті діалогічності: ідейно-тематичний рівень, композиційна структура й, нарешті, стилістичний аспект [102, с. 392]. Все це вказує на те, що із творчістю Платона пов'язується виникнення зародків нової літературної форми, тобто філософія тут виступає вже в іпостасі мистецтва. На думку сучасних науковців (напр., М. Нуссбаум [139-141], яка іде за Ж. Деррідою [142]), Платон зображує сократівське розуміння філософії за допомогою суто літературних засобів. Більше того, у Платона Сократ перетворюється на літературного персонажа, змінює свій статус історичної постаті на літературний образ [143]. Запозичуючи цей метод класичної грецької трагедії ідей у своїх діалогах, Мердок надає йому нового забарвлення й презентує як персонажа не лише Сократа, а й самого Платона. Художній підхід тут слугує допоміжним засобом постановки певних світоглядно-філософських питань із позиції моральної філософії.

Через свої твори Мердок намагається зацікавити читача платонівською спадщиною. Наслідуючи платонівські ідеї (або ж, як вона сама їх називає, форми) Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва, письменниця

---

<sup>1</sup> Напряма в етиці, за яким джерелом моральності визнається прагнення людини до щастя.

відсилає нас до першоджерела: діалогів "Держава" (*Republic*), "Бенкет" (*Symposium*), "Федр" (*Phaedrus*), "Філеб" (*Philebus*), "Тімей" (*Timaeus*) та ін. Не менш важливими в цьому зрізі є її власні філософські есе "Величне і Благе" ("The Sublime and the Good") [58, с. 205-220], "Величне і Прекрасне" ("The Sublime and the Beautiful") [58, с. 261-286], "Найвища влада Добра над іншими поняттями" ("The Sovereignty of Good Over Other Concepts") [58, с. 363-385], "Вогонь і Сонце: Чому Платон вигнав митців" ("The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists") [58, с. 386-463], "Ідея досконалості" ("The Idea of Perfection") [58, с. 333], в яких, розвиваючи трансчасові ідеї Платона, письменниця прагне морального вдосконалення сучасної людини. Пошуки істини вона продовжує на тлі своїх романів, зберігаючи основний принцип жанру сократичного діалогу – діалогічність.

М. Бахтін визначав засади цього жанру через пошук істини: "В основі жанру лежить уявлення Сократа про діалогічну природу істини та людську думку про неї <...> Істина не народжується й не знаходиться в голові окремої людини, вона народжується між людьми, які разом шукають істину, в процесі їхнього діалогічного спілкування" [115, с. 126]. Ось чому жанр сократичного діалогу, на відміну від інших античних жанрів, вже тоді не був риторичним. Головний герой та співрозмовник платонівських діалогів – Сократ, порівнював свої філософські дискусії з маєвтикою (повивальним мистецтвом), адже вважав, що допомагав народженню істини в інших людях. Отже, сократівське розуміння процесу філософування як мовного діалогу є ціннісною настановою, що ґрунтується на пошуках істини як результату цього діалогу [106, с. 194]. Саме це взято за основу англійською письменницею.

За Бахтіним, діалог висловлює себе двояко: у формах *синкризи* (зіставлення різних поглядів на певний предмет) та *анакризи* (засоби, за допомогою яких співрозмовника примушували, провокували висловити до кінця свою думку). Іншими словами, анакриза – це провокування слова

іншим словом (або "думки думкою", як до Бахтіна визначав О. Потебня). Отже, визначена двоякість, яка "діалогізує думку, виносить її назовні, перетворює на репліку в діалогічному спілкуванні між людьми" [115, с. 127], ферментує стилістику філософських романів Айріс Мердок.

Вичерпавши себе як жанр, сократичний діалог надалі насичує інші жанри. Одним із таких, на погляд Бахтіна, стала *меніппова сатира*, яку також, за його визначенням, можна схарактеризувати як жанр "оксюмороних поєднань", тобто поєднань піднесеного та ницого (приземленого), смішного та серйозного, реального та фантастичного. Цей жанр протиставлення та взаємодії різних літературних стилів та форм, типів мовлення, філософських концепцій науковець ще визначав як жанр "кінцевих питань", в якому відкривається "новий для античності тип художньої цілісності, і твір будується як низка випробувань тих чи тих філософських ідей. Тобто різні філософські ідеї, релігійні догми висуваються в зіткненні з життєвим контекстом, адже випробування ідеї передбачає створення виняткових нереальних ситуацій, які в поєднанні з реальністю "життєвого бруду" сприяють виявленню істини. Звідси, "меніппова сатира", що була за своєю сутністю сатирою глибоко філософською, сприяла перегляду усталеної системи цінностей тогочасного суспільства й у літературному плані зумовила появу нової сюжетної лінії, вільної від усталених літературних норм.

Для об'єктивності слід також зазначити, що ідею Бахтіна про вживання терміна "меніппея" (похідного від давнього жанру "меніппової сатири"), на яку посилаються "для позначення універсального типу жанрового змісту серйозно-сміхової спрямованості, вияву його амбівалентної природи, що полягає в пошуках філософських морально-етичних істин при панібратському ставленні до дійсності, у висвітленні злободенної проблематики крізь призму сміху, авантюрного сюжету, зміщеного часопростору" [118, с. 450], поділяють далеко не всі вчені. С. Аверінцев, приміром, взагалі не визнає за "меніппеєю" статусу жанрової матриці,

називаючи її літературною метафорою [81, с. 201], в той час як А. Барков, навпаки, пропонує сьогодні розглядати меніппею вже не як жанр, але як літературний рід [120]. Проте ми дотримуємося бахтінського визначення, оскільки воно доводиться досвідом мердоківського письма. Зокрема, для нас важливий є бахтінський аналіз контекстуальних зв'язків меніппеї, під впливом яких вона формувалася, – це такі споріднені діалогічні жанри, як діатриба, солілоквиум, симпозіон, логісторікус тощо [115, с. 130], оскільки вони також певним чином вплинули на розвиток філософського роману.

Зупинимося на них докладніше. Саме античний жанр *діатриба* (внутрішній діалогічний жанр у формі бесіди з гіпотетичним співрозмовником), а не класична риторика справив, на думку Бахтіна, "визначальний вплив на жанрові особливості давньохристиянської проповіді" [115, с. 138]. До речі, ознаки цього античного жанру, як залишкового явища, можна простежити в романах XVIII – початку XIX ст. просвітницького, сентиментального та романтичного, яким була притаманна "відкрито *діалогічна* форма – діалог як такий, листування, щоденник (тобто, зрештою, діалог з уявним співрозмовником)" [122а, с. 137]. У Мердок спрацьовує ефект "подвійного" діалогу, спілкування автора (як реального та як експліцитного) з читачем. Ця тенденція зберігається в художній практиці письменниці, зокрема, через втілення досить поширеного в її романах прийому звертання до потенційного читача (приміром, у романі "Море, море": "Мій гіпотетичний читачу" [117, с. 21]). У межах роману реципієнтові неодноразово пропонують ознайомитися з авторською світоглядною позицією: "Побіжно, читачу, я можу розповісти тобі і про своє минуле життя, і про свій "світогляд" [117, с. 5]. Низка експліцитних авторів із романів Мердок у такий спосіб прагне поділитися з читачем своєю "філософією", своїми "pensées": Чарлз Ерроубі ("Море, море"), Бредлі Пірсон ("Чорний принц"), Гіларі Берд ("Дитя слова") та ін.

Іншим діалогічним жанром античності, подібним до діатриби, що

сприяє активному пізнанню себе самого, розкриває сутність власного "я", є *солілоквіум* (бесіда із самим собою). Яскравим прикладом подальшого використання солілоквічної форми слугують монологи шекспірівських п'єс, приміром монолог Гамлета. Хоча А. Мердок цей прийом використовує доволі часто, в даному разі доречно звернути увагу на її авторський метод: так, обігруючи шекспірівські образи, вона наслідує й шекспірівський стиль їх втілення. Недаремно героя з її роману "Чорний принц" визнають "тінню Гамлета" [33, с. 87], або "сучасним варіантом Гамлета" [137, с. 96].

За М. Бахтіним, жанри діатриби та солілоквіуму розвивалися "в орбіті меніппеї, перепліталися з нею й проникали в неї" [115, с. 138], нарівні з *симпозіоном*, що являв собою певний бенкетний діалог, із притаманною йому особливою відвертістю, фамільярністю та ексцентричністю. Ця форма також простежується в стилістиці англійської романістики. Як спосіб декларації героями певних світоглядно-філософських ідей, моральних чи етично-естетичних поглядів у колі людей з різним світосприйняттям за чашкою чаю чи склянкою вина, ця діалогічна форма присутня в більшості з романів Мердок. Принагідно зауважимо, що рудименти симпозіону можна простежити у творчості не тільки цієї письменниці, але й інших англійських митців філософського романного жанру (О. Хаксли, Дж. Фаулза та ін.).

Зазначимо, що згадані діалогічні жанри античності хоча з часом і втратили власні літературні позиції, проте залишилися структурно-складовими ферментами інших жанрів, зокрема, філософського роману. Вся ця група "середніх" жанрів античної доби (жанр сократичного діалогу, різноманітна література симпозіонів, мемуарна література, "меніппова сатира" тощо) сьогодні взагалі визнана однією з передвісниць романного жанру як такого [122, с. 131-32]. Із посиланням на тезу Шлегеля про те, що "романи – це сократівські діалоги нашого часу", літературознавство ХХ ст. фактично конституювало генетичне джерело філософського роману [122а, с. 135].

Відмінності нової літературної гілки від усталених форм епосу, трагедії та комедії, що згодом привела до становлення філософського роману, спостерігалися вже за античної доби, коли вироблялася "особлива (нова) зона побудови художнього образу, зона контакту з незавершеною сучасністю (усвідомлена відмова від епічної та трагічної дистанції), й нові типи профанного або фамільярного слова з особливим ставленням до свого предмета", а також "особливий тип майже романного діалогу, принципово відмінного від трагічного та комічного <...> й майже романний образ людини (не епічний, не трагічний і не комічний)" [122, с. 132]. Проте означені жанри займали в античній літературі периферійні позиції, вважаючись периферійними "продуктами розпаду" класичного епосу. Не заперечували цієї позиції й відомі концепції Б. Грифцова та М. Томашевської, за якими генеза роману як такого також пов'язувалася з занепадом античності у зв'язку "з давньогрецькою риторикою, що втратила прагматичну функцію" і від якої, проте, залишалися в генезі жанру "риторичні вправи", зокрема *екфрази* (опис явища мистецтва чи природи) та *етопея* (опис душевного самопочуття людини)<sup>1</sup>. Про це слід було б сказати розгорнуто, оскільки знакові риси цих форм активно працюють у сучасному філософському романі, зокрема в романах А. Мердок. Письменниця прагнула з'ясувати роль мистецтва в житті людини, його вплив на поліпшення моральної сутності кожної особистості. Зокрема, у своїх романах вона неодноразово змальовувала такі явища мистецтва, як музику (спів), живопис, театр у незвичному (часто негативному) контексті. Подібне стимулювало читача до виявлення власної позиції щодо їх сприйняття, викликало прагнення до суперечок з автором. Наведемо кілька таких прикладів з роману "Море, море": "Спів – це, звичайно, вид насильства. Вологі розкрити роти з виблискуючими зубами так і прагнуть розтерзати жертву – слухача" [117,

<sup>1</sup> Див. про це: Б.П. Іванюк Роман // Лексикон [119, с. 488]. Однак, на той час, усі ці елементи – то лише зародки нової жанрової лінії, що не набула усталеної форми в античній поезії, проте відіграла неабияке значення на ранніх етапах процесу формування романного жанру та, відповідно, вплинула на розвиток низки різновидів європейського роману, й філософського зокрема.



с. 304]; або ж: "Театр – це підкорення людства магiчними засобами <...> Актори, звичайно, бачать у глядачах ворога, якого потрібно обманювати, одурманювати, ошелешувати, брати в полон" [117, с. 36], – подiбнi висловлювання одного з героїв Мердок (театрального режисера) спонукають читачiв до активного дiалогу. Письменницi неодноразово приходилося давати вiдповiдi на шквал запитань з цього приводу в своїх численних iнтерв'ю та есе. Мердок у цiлому пiдтримувала платонiвський антагонiзм стосовно впливу поганого мистецтва на сприймача: лише справжнє мистецтво "good art" звеличує душу i є iстинною цiннiстю, що несе людям Добро i Краси ("Literature and Philosophy") [58, с. 13-15], ("Art is the Imitation of Nature") [58, с. 245], ("The Sublime and the Good") [58, с. 212].

У жанрологiчнiй матрицi фiлософського роману дiалогiчнiсть зберiгається не лише як основний принцип, взятий з античної лiтератури. Сюди, за спостереженнями науки, включається й жанровий досвiд Середньовiччя у формi мiраклiв, моралiте, мiстерiй iз притаманною їм формою рiзних диспутiв i суперечок на релiгiйно-фiлософськi теми [102, с. 393]. Саме через цей досвiд до жанру пiдключається християнський релiгiйний вектор. Зокрема, у творчостi Мердок релiгiйно-етична проблематика та її фiлософське осмислення займають одну з провiдних позицiй. Письменниця визначала свою добу як час брутальної секуляризацiї суспiльства зi знецiнюванням "релiгiйних перцептiв", пiдкреслювала, що одвiчнi моральнi цiнностi втрачають свiй сенс, який можна ще вiднайти за допомогою лiтератури ("Against Dryness" [58, с. 294]). Мердокiвськi герої невипадково обговорюють тi релiгiйно-фiлософськi проблеми, що хвилюють письменницю: iснування (the Ontological Proof) Онтологiчного Доказу ("Учень фiлософа"), сутнiсть християнської моралi ("Досить почесна поразка"), занепад християнських цiнностей ("Час Ангелiв"), спiввiдношення релiгiї та мiстицизму ("Дилема Джексона") тощо.

Проте, аналізуючи генезу фiлософської прози в її iсторичному русi, не

будемо ігнорувати стратегію жанротворення, адже стратифікація романно-філософського дискурсу такими жанрами, як казка, байка, притча тощо, також дає поглиблене розуміння онтологічних вимірів філософського роману, скажімо, в аспекті поняття "архетип жанру", висунутого ще у 30-ті роки О.М. Фрейденберг (першоелементом жанрового матеріалу літератури дослідниця називала "первісну метафору", яка за своєю сутністю була категорією світоглядною й забезпечувала абсолютну універсальність світосприйняття первісною свідомістю та втілювалася в тотожності мікрокосму з макрокосмом. Завдяки цьому й оформлювалися жанри, структура яких відбивала архаїчний світогляд [123, с. 28], [124, с. 121]). Справедливість цього концепту підтверджує й творчість А. Мердок, за кожним твором якої можна простежити наявність певної первісної метафоричної парадигми. У другому розділі це положення подається розгорнуто. В даному разі наведемо лише найбільш наочні зразки: "Дитя слова", в якому закладається біблійна парадигма притчі про "зерно", або "Море, море" як онтологічна метафора буття.

У зв'язку зі специфікою художніх творів А. Мердок зафіксуємо запозичення філософським романом досвіду інших жанрових форм. Генеза філософського роману виразно розкривається в порівнянні з жанром *казки* в аспекті виділеної Є.Мелетинським соціальної функції [134, с. 52]. Магічні інтенції казки, спрямовані на доведення закону перемоги "добра" над "злом". Проте акценти філософського роману зміщуються щодо з'ясування питань "що є добро?" і "що є зло?" в бік пошуків істини в кожному окремому контексті, а отже, знову підтверджується діалогічність цього жанру.

Певна морально-етична чи суспільна проблематика втілювалася також іншим найдавнішим жанром – *байкою*, як носієм дидактичності певної ідеї. Байка була однією з найдавніших форм мислення й відображення світогляду на рівні з міфом. До речі, інтелектуальний потенціал байки зберігає її буття в метаморфному вигляді до наших часів (у цьому плані цікаве, скажімо,

спостереження М.Л. Гаспарова з приводу того, як "байка Федра перероджується в моралістичну діатрибу, а байка Бабрія – в живописну казку" [138, с. 137]). Відносно спадщини Мердок, тут також виникає специфічна ситуація. Її тексти ніби заперечують можливість порівняння з байкою, оскільки письменниця принципово уникає проголошення будь-якої дидактичної сентенції. Проте мораль іманентно присутня в кожному з її творів, і це дає право провести паралель із байкою тих давніх часів, коли мораль як архітектонічний елемент ще не входила в її жанрову структуру.

Ключовою позицією в аналізі жанроутворення філософського роману є притча. Її генеза, як і байки, ведеться від *аполога* (казки про тварин), проте ці дві форми мають чимало відмінностей. Зокрема за змістом та ідейним спрямуванням сучасний дослідник поділяє притчу на релігійну та світську, філософську та моральну, фольклорну, зважаючи на те, що притчам також властиві різні модифікації [126, с. 29]. У творах А.Мердок притча як така виконує надзвичайно значущу функцію, особливо такий її різновид, як біблійна притча. Взагалі роль біблійної притчі, на думку сучасної дослідниці Р.І. Кузьміної, визначається тезою (мораллю), яка доводиться життєвим прикладом [127, с. 19]. У цьому дослідниця бачить "двочастинність" як її генетичну жанрову особливість. Порівнюючи давню притчу із сучасною, що для нас важливо в аспекті творчості Мердок, дослідниця наголошує на своєрідній формі цієї "двоплановості", притаманній сучасній притчі: аспект подій тут отримує можливість широкого тлумачення, "вимагає активізації уяви читача, змушує домислити те, що мається на увазі, оцінити уявне з позиції певного соціально-естетичного ідеалу, підвищує коефіцієнт інтелектуальності твору" [127, с. 19-20]. Оскільки нас, власне, й цікавить зв'язок притчі з філософським (інтелектуальним) романом, звернемося до сучасного твердження Ю. Клим'юка про те, що ідея в більшості жанрів з'ясовується завдяки зображуваним у творі подіям, на відміну від притчі, що будується зворотним шляхом: "готова" ідея доводиться завдяки певним

подіям та образам [119, с. 444]. Теза про те, що ніби у притчі "певне складне (філософське, моральне, релігійне) поняття розкривається за допомогою повчальної історії (часто морального уроку, прикладу), кожна з дійових осіб якої, та й самі події мають переносне значення, його тлумачення змушує читача чи слухача роздумувати, веде через прості міркування до розкриття якогось складного поняття" [119, с. 444], не зовсім безперечна. Звідси можна зрозуміти, що у філософському романі, як і в інших романних формах, ідея, що існує як така, сама собою, як самостійна імагінація, повинна бути лише доведеною завдяки певним подіям. Проте, іменуючи філософський роман повчальною притчею, англійський літературознавець А. Кеттл справедливо підкреслює, що насправді "автор роману-притчі виходить зі свого бачення, власної повчальної "істини" й, так би мовити, намагається вдихнути в неї життя" [128, с. 31] – саме це вказує на відносну спорідненість, проте принципову жанрову автономність обох форм. Такої ж думки дотримувалася і К.А. Шахова, підкреслюючи, що філософський роман та роман-притча близькі за цілою низкою ознак й можуть містити елементи наукової фантастики, казки, міфу, утопії, а також зображувати життя безпосередньо в його реалістичних формах, проте вони не тотожні [136, с. 8-9]. Н.Х. Копистянська вважає, що в інтелектуальному (філософському) романі ХХ ст., "що тяжіє до притчі, велику роль відіграє культурне минуле, і не лише своєї нації, а всього людства <...> Це допомагає якимось по-новому осмислити вічність, мінливість і повторюваність, історію, не стільки зображати світ, скільки викладати свою концепцію світу і людини в ньому" [144, с. 186]. У контексті творчості Мердок це питання надзвичайно актуалізується. Адже в жанровому відношенні її романи часто містять ознаки філософської притчі, сповненої багатозначної символіки (детальніше про це див. 1.4).

Отже, простежуючи генезу філософського роману в аспекті літературної творчості Айріс Мердок, можна зазначити таке: ознаки, притаманні таким давнім жанровим формам, як "сократичний діалог",

література симпозіонів, меніппова сатира, казка, байка, притча, алегорія тощо, виявляються присутніми в її романах на підставі авторського, свідомо звернутого до традиції, інтелектуального ґрунту, цілеспрямованої творчої установки на збагачення означеного жанру усім наявним досвідом літературно-філософської рефлексії європейської культури.

### **1.3. Жанрова модель філософського роману А. Мердок**

Романам Айріс Мердок властиві ознаки практично всіх основних жанрових різновидів (детективний, психологічний, "чорний", роман-випробування, роман-щоденник, роман-притча, соціально-побутовий та ін.), хоча загалом її романи критика відносить до філософських (філософсько-психологічних) чи інтелектуальних. Дослідники творчості письменниці (М. Урнов [145], І. Левидова [37], В. Івашова [27,28,29]) звертали увагу на те, що певна жанрова своєрідність романів Мердок детермінується злиттям окремих жанрів (трагедії, комедії, фарсу) в одне органічне ціле. В такий спосіб елементи філософської притчі, детективного, пригодницького та сенсаційного романів переплітаються між собою й ускладнюють визначення жанрової форми її романів.

У зв'язку з вищезазначеним виникає потреба переглянути жанрологічну природу літературної спадщини письменниці. Як відомо, основною проблемою жанрової змістовності словесного мистецтва є варіативність наукових дефініцій її складників, тобто власне жанрів. Історичний досвід світової літератури свідчить про те, що жанри, пов'язані з певними історичними епохами, зазнавши розквіту літературної форми, частково відмирають, частково контамінують з іншими жанрами. Відбувається своєрідний синтез, жанрова інтерреляція в межах одного художнього твору, літературний жанр якого стає дедалі важче визначити. Наразі "чистих", сублімованих жанрів роману сьогодні майже не існує.

Творчість А. Мердок є унікальним і впливовим явищем у світовій літературі, зразком активного жанрового синтезування. Отже, доцільно

дослідити жанрову форму її романів як феноменологічний факт, з огляду на те, що в цьому аспекті літературно-критична думка ХХ ст. не дійшла остаточного висновку, залишивши питання нез'ясованим. Визначення жанрових властивостей роману А. Мердок передусім спирається на виявлення його жанрової концепції, яку можна зрозуміти в аспекті жанрової домінанти. Звідси постають такі запитання: Що являє собою мердоківський роман із позиції жанрології? Якою є його роль у світовому літературному процесі? Зрозуміло, доцільно спочатку звернутися до поняття жанру, як до певної "одиниці класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками" [146, с. 193]. Проте, спираючись на загальне розуміння жанру, слід акцентувати увагу саме на романі як такому, звужуючи предметне поле дослідження до меж визначення специфіки романної жанрової форми філософського дискурсу А. Мердок.

Діалектична єдність сталості і змінності закладена в самій природі жанру, вона є причиною того, що зміст цього поняття сприймається неоднозначно й сучасні науковці намагаються дати лад понятійному апарату [147, с. 66]. Існують суттєві розбіжності серед науковців не тільки у визначенні поняття "жанр", а й стосовно самого предмета жанрології: подекуди вчені розуміють жанр як "утворення історично стійке, міцне, яке проходить крізь століття" [148, с. 915]. Цієї думки свого часу дотримувалися В. Кожин (жанр – "завершена форма"<sup>1</sup> [122, с. 8]), Г.Д. Гачев ("форма як затверділий світогляд" [149, с. 24]), Г.Н. Поспелов<sup>2</sup> [151, с. 155]. Хоча їхні наукові попередники, такі як Ю.Н. Тинянов та В.М. Жирмунський, не вважали жанр усталеною та нерухомою системою, підкреслювали його здатність до постійного оновлення, мінливості, еволюціонування [152, с. 274-276], [154, с. 97]. Подібну позицію займав В.Б. Шкловський: "немає зникаючих форм і немає абсолютних повторень. Старе повертається новим

<sup>1</sup> "Жанрова форма роману являє собою ніби затверділий та перетворений на предметну реальність художній зміст" [149, с. 321].

<sup>2</sup> Однак філософський роман Г.Н. Поспелов не вважав "жанровим поділом", на його думку, "філософські інтереси – сфера проблематики" [151, с. 232].

для того, щоб нове виразити" [158, с. 227]. І.О. Денисюк також поєднує сталість жанру зі здатністю до змінності: "Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення, акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірністю його зростання" [160, с. 3]. О.М. Фрейденберг взагалі запевняла, що немає нових форм, а своєрідність полягає в поєднанні нового змісту з видозміненими традиційними формами [124, с. 15]. В аналізі творів Мердок слід враховувати і відоме бахтінське поняття "пам'яті жанру": "Жанр живе теперішнім, проте він завжди пам'ятає своє минуле. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Ось чому для правильного розуміння жанру потрібно піднятися до його джерел" [115, с. 179]. Зазначимо, що при усій нібито очевидній розбіжності дослідницьких позицій щодо онтології жанру, вони в принципі не заперечують одна одну.

Лише останнім часом у сучасному літературознавстві виникає чітке усвідомлення жанрологічної ситуації. Звернімося до праць Н.Х. Копистянської, концепція якої, на наш погляд, допомагає з'ясувати причини неузгодженості наукових дефініцій щодо зазначеної проблеми [144, с. 11-78]; [161, с. 178-204]. Вона пропонує не розглядати "сталість" і "мінливість" як суперечливі фактори природи жанру, а навпаки, пропонує вважати їх базовими для розуміння його сутності. За концепцією Н. Копистянської, "в понятті "жанр" за ступенем абстрактності та конкретності змісту можна виділити чотири взаємопов'язані, взаємозумовлені сфери спіралі" [144, с. 32-33]. Ця теорія умовного поділу жанру на сфери однієї спіралі не тільки демонструє наявність зв'язку між, здавалось би, протилежними за змістом факторами, але й, безумовно, доводить їх взаємозв'язок та взаємозалежність. Перехід одного поняття в інше відбувається як поступове звуження загального та зростання особливого, наближення до одиничного, неповторного в розумінні жанру

[144, с. 33].

Отже, спробуємо розглянути романні тексти А. Мердок за ідеєю Копистянської. *Сфера 1* подає жанр як теоретичну абстракцію, як явище, що "означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначальних та стійких жанрових ознак", які "дають підставу об'єднувати твори різних епох, різних народів за загальним поняттям та назвою: роман, балада, поема, сонет тощо" [144, с. 32]. Отже, в даному разі твори А. Мердок фіксуються як *романи* в загальному розумінні. *Сфера 2* звужує поняття жанру, детермінує його як "історичне поняття, обмежене в часі та в "соціальному просторі" [144]. Відповідно до цього, твори Мердок вже визначаються як *філософські романи другої половини ХХ ст.* У *сфері 3* жанр презентує ознаки національної літератури, оскільки еволюційно формується під впливом певних культурних традицій, літературного досвіду та колективного усвідомлення жанру. Тобто йдеться не просто про філософський роман, а про *англійський філософський роман*, збагачений національною специфікою. Зрештою, конкретизація поняття щодо персонального творчого досвіду відбувається у *сфері 4*, що дозволяє в нашому випадку говорити про *мердоківський роман*. Такий термін беззаперечно засвідчує індивідуальний вплив на оновлення жанрової форми. Н.Х. Копистянська справедливо підкреслює, що видатним митцям художнього слова властиве не тільки дотримуватися певних літературних традицій, сталих норм та жанрових уявлень, а також одночасно сприяти їхньому оновленню, трансформації або, навіть, у полеміці з ними створювати принципово нові форми (згадаймо, приміром, утопію та антиутопію).

Зупинимося докладніше на властивостях філософського роману як жанрової форми. Визначення таких стає можливим лише під кутом виявлення його так зв. "жанрової домінанти", яка допомагає висвітлити жанрову характеристику твору. Зрозуміло, що у філософському романі відбувається зіткнення, інтерреляція двох різних форм пізнання, двох типів світосприйняття, художнього та наукового, кожен з яких привносить у роман



властиве собі "навантаження". По відношенню до романів Мердок ця позиція надзвичайно важлива. Справді, романи письменниці можна краще зрозуміти через розкриття їхніх світоглядних домінант, у які, в свою чергу, трансформовані ідеї самої авторки. Як такий філософський роман, за містким визначенням В. Бікульчюса, "являє собою *романну модифікацію* (курсив наш. – А.М.), де певна філософія викладається як самостійний об'єкт за допомогою художніх засобів, тобто філософія одягає шати роману" [102, с. 378]. Отже, виходячи з цього, ми спостерігаємо, як у художньому творі філософської спрямованості проблеми світоглядного змісту (передусім онтологічна проблема сенсу життя) опрацьовуються власними засобами. Так само й художні твори А. Мердок, генеруючись з її концептуально-філософських тверджень, модифікуються в різноманітні утворення жанрової моделі роману. Вона робить свої романи інтелектуально багатоплановими, піднесеними до рівня Абсолютного Духу Гегеля, і водночас це вимагає від неї принципової різноманітності художніх втілень філософських ідей.

Сприйняття текстів А. Мердок спирається на рецептивний потенціал читача, горизонт його "очікування", який безпосередньо формує природа жанру рецептованого твору. У зв'язку з цим дамо уточнення понять "жанровий різновид" та "жанрова модифікація". Вони не синонімічні, адже *модифікація* є "результатом еволюційного розвитку жанру", в той час як *різновид* виникає внаслідок "стрибка". Це, за висновком дослідниці, дає підстави "говорити вже не про трансформацію жанру, але про утворення нового відгалуження" [161, с. 188]. В цьому контексті мова може йти не тільки про модифікацію жанру, а й про можливість існування навіть модифікації жанрового різновиду відповідно до схеми: "літературний рід – жанр – жанровий різновид – модифікація". Отже, на знайомому нам прикладі це набуває такого вигляду: епос – роман – філософський роман – світоглядно-філософський роман тощо.

Виокремлюючи філософський роман з-поміж інших романних форм,

необхідно визнати той факт, що при його дослідженні вчені звертали увагу здебільшого лише на якийсь один з його рівнів (або тематичний – В. Івашова, А. Кеттл; або стилістичний – М. Бахтін, із відповідним до цього комплексом аспектів). Проте це не дає змоги повною мірою "виявити жанрову модель філософського роману" як таку, хоча дозволяє фіксувати певну романну модифікацію, де, висловлена мовою художніх засобів, певна філософія розглядається як самостійний об'єкт [102, с. 378]. Отже, філософський роман, як своєрідна "точка перетину" філософії та літератури у прагненні усвідомити світ як єдине ціле, на нашу думку, власне і є виявленням світоглядної позиції автора. В цьому контексті спрямування філософського роману, яке визначається початковою ідеєю філософського характеру, слугує його основою, зрештою доводячи чи спростовуючи цю провідну ідею.

Безперечно, у філософському романі художні засоби, побудова сюжету, образи головних героїв та життєві колізії, в які вони потрапляють, полегшують читачеві мандрування лабіринтами філософських ідей. Означений ракурс слід доповнити зауваженням А.Е. Єремєєва про важливість не стільки ідеї як такої для роману даної модифікації, скільки значущість інтелектуальних можливостей у дискурсі різноманітних змін становлення свідомості. На думку дослідника, завдяки художнім засобам реальні "картини, явища, життєві ситуації набувають подвійної цінності й покликані підтримати, пояснити перебіг мислення автора чи героя, спрямований на розуміння філософії життя" [89, с. 23]. Схожої позиції дотримувалася й А. Мердок, яка вважала досягненням сучасності успішне артикулювання філософської теорії у вигляді художнього твору, за її транскрипцією – "імагінативного письма" [169, с. 20]. Письменниця неодноразово підкреслювала, що філософські ідеї є структурною частиною її романів, однак категорично виступала проти того, щоб в її творах бачили лише "романи ідей" [169, с. 18-21], оскільки трансформовані, "охудожнені" філософські ідеї подаються вже не у формі застиглих наукових концепцій,

але як опосередковані рефлексії.

Як в усіх інших формах художньо-філософської прози, у філософському романі важливими стають не самодостатні філософські ідеї, а можливість за їх допомогою простежити різноманітні вияви свідомості, пояснити та осмислити їх, тобто, йдеться про *процес* мислення, "думку про думку", про необхідність "пояснити, підтвердити перебіг мислення" у художній формі [89, с. 5]. Інакше кажучи, філософська проза не розмежовує смисл та явище дійсності, навпаки, вбудовуючи універсальну ситуацію буття в рамки певного життєвого досвіду, вона в такий спосіб спонукає до роздумів про сутність цього явища. Ця позиція стимулює трансформацію сюжету, композиції, оповіді, впливає на зміну жанрової форми, яка внаслідок подібної еволюції набуває своєї завершеної філософської якості. Без сумніву, філософія є ферментуючою складовою такого твору. У А. Мердок може бути одна або навіть кілька філософських ідей, які доводяться чи спростовуються на сторінках роману не тільки в *діалогах* між персонажами, а й у монологічних міркуваннях головного героя. Питання про монологічність заслуговує на особливе зауваження, оскільки саме це поняття ускладнюється постійним станом інтелектуальної амбівалентності героя. Невипадково підкреслюють, що філософському роману властивий *діалогічний герой*, "протагоніст", який "містить у собі дві ідеї, дві точки зору" [102, с. 384], що втілюють діалог цих ідей. Окрім діалогічного героя, іншою ознакою, що свідчить про жанрову сутність філософського роману, є *сюжетна діалогічність*, яка безпосередньо пов'язується з філософською ідеєю твору. Оскільки філософський роман є художнім твором, зрозуміло, що й філософська ідея випробовується не лише за допомогою логічних висновків, але й шляхом органіки сюжету й образу героя, причому сюжет зазвичай запозичується з інших модифікацій романної форми, "діалогізуючи" ними. Отже, визначальною ознакою, жанровою домінантою мердоківського роману слід визнати його *універсальну діалогічність*.

Діалогічність більшою мірою властива всім творам А. Мердок, починаючи від першого її роману "Під сіткою" (Under the Net, 1954) і закінчуючи останнім твором "Дилема Джексона" (Jackson's Dilemma, 1995). Це явище в неї виглядає якісно різноплановим: діалоги з гіпотетичним читачем, рефлексії головного героя, дискусії, що точаться між персонажами з питань філософії, релігії, буття, моралі тощо. Проте в романах різних етапів спостерігається стійкий баланс між певною специфічною стилістикою та індивідуальною філософсько-етичною проблематикою. Приміром, ранні романи Мердок у жанровому плані є поєднанням філософського та соціально-психологічного роману, в романах 60-х років простежуються "готична" та "пасторальна" модальності (спостереження О. Алісеєнко [57]). Романи пізнього періоду за своєю стилістикою виглядають надзвичайно іронічними, інтелектуальними – їхній світоглядний тематичний діапазон також виявляється невичерпним у філософському розумінні та й у загальнолюдському плані.

Однак окремі романи означених періодів творчості письменниці аж ніяк не вкладаються в чіткі канонічні рамки. Приміром, роман "Червоне та зелене" (The Red and the Green, 1965), який критика переважно визначає як реалістичний, "філософсько-історичний" [39, с. 141]. Оскільки тут в основу сюжету покладені реальні події Пасхального повстання ірландців 1916 р., він, найімовірніше епічний за своїм характером (на зразок епічних форм античної давнини чи середньовіччя). Проте віднести його до корпусу епічного роду повною мірою також буде хибним, зважаючи на присутні у творі доміанти інших літературних родів – скажімо, ліризм діалогічних форм. Подекуди цей роман називають "псевдоісторичним" (напр., О.Л. Гіль), навіть постмодерністським текстом, запевняючи, що події реального повстання стають лише яскравим фоном, який дозволяє письменниці торкатися глобальних, повсякчасних проблем людства, ставити морально-філософські та психологічні питання [167, с. 34]. Отже, не дивно, що й стосовно жанрової

належності багатьох романів письменниці думки науковців розходяться.

Вважається, наприклад, що такі романи Мердок, як "Чорний принц" (The Black Prince, 1973), "Дитя слова" (A Word Child, 1975), "Море, море" (The Sea, the Sea, 1978), "Учень філософа" (The Philosopher's Pupil, 1983), написані в жанрі "роману про роман" [47, с. 39]. Натомість, на думку А. Баркова, роман "Чорний принц" є саме меніппеєю, зважаючи на існування кількох фабул у романі та з огляду на особливу позицію оповідача, завдяки чому з'являється новий рівень композиції [120, с. 1-3]. Як бачимо, перед нами неоднозначна проблема. Зрозуміло, що художні твори А. Мердок потребують об'ємного сприйняття, коли читач змушений відтворити й утримувати у своїй уяві картини кількох текстових площин. Унікальна іманентна структура романів Айріс Мердок із додатковими рівнями композиції дійсно дозволяє припустити, що окремі її романи можна віднести до "особливого роду літератури" – меніппеї<sup>1</sup>, зважаючи на сучасний інтерпретаційний підхід до художнього тексту, який передбачає дослідження генетичних інтертекстуальних джерел філософського роману як певної жанрової форми. Можна розглядати окремі романи письменниці і в контексті університетського роману [див.: 121], зважаючи на побіжно змальоване нею університетське середовище ("Досить почесна поразка", "Людина випадків", "Дитя слова").

Але, оскільки основою світоглядно-філософського роману є філософська ідея (чи комплекс ідей), слід враховувати й концепцію В. Бікульчюса, за якою філософська ідея "екстраполюється" на самостійні сюжети інших романних модифікацій<sup>2</sup>, що, на нашу думку, пояснює певні розбіжності у визначенні жанрової належності романів А. Мердок. Згідно з

<sup>1</sup> Це не суперечить їхній діалогічній сутності, адже меніппея "наскрізь діалогічна: в її межах протиставляються та взаємодіють різні філософські ідеї, типи мовлення, жанрові форми, стилі тощо, а також формується образ діалогічного героя" [119, с. 322].

<sup>2</sup> У своїй праці на матеріалі філософських романів світової літератури різних епох науковець доводить, що філософська ідея в подібних творах реалізується переважно завдяки сюжетам інших романних модифікацій, а саме, "проекується" на такі сюжети, як епістолярний (Монтеск'є "Перські листи"), авантюрний (Вольтер "Кандид"), фантастичний (Бальзак "Шагренева шкіра"), виховний (Т. Манн "Чарівна гора"), утопічний (Г.Гессе "Гра в бісер") тощо [102, с. 380].

наведеною концепцією, цілком зрозуміло, що романи Мердок, власне, не є готичними (С. Толкачов [55, с. 42-51]), детективними чи пригодницькими (М. Урнов [145, с. 82]) і т.п., вони лише "проектуються" на сюжети, притаманні цим жанровим формам, стилізуються в їхньому дусі, залишаючись імагінативно філософськими. Наведена концепція перегукується з концепцією "жанрового метаморфізму" (О.В. Червінська), за якою, "продуктивний процес" трансформації якогось тексту є результатом спроби пристосувати свою свідомість до чужого тексту й, подолавши його вплив, створити власну форму [157, с. 58]. Відбувається постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, в основі якої лежить континуальний досвід інтелектуальної рефлексії.

Філософська ідея такого твору обов'язково відбивається на його сюжеті, й тому цей сюжет у даному разі складається з двох смислових рівнів: "матеріального" (події, що подаються як історичні, фантастичні, утопічні, тощо) та "ідеального" (розвиток філософської ідеї). Обидва рівні філософського роману взаємопов'язані, й "допоміжний сюжет ("матеріальний" рівень) – плоть філософської ідеї" [102, с. 380-381] – завжди спрямований на її висвітлення. Проте визначальна роль зберігається саме за ідеєю, яка може втілюватися в різноманітні сюжети й, розчиняючись у них, стає предметом художньої рефлексії<sup>1</sup>. Звідси випливає, що сюжет філософського роману за його суттю можна вважати цілком *діалогічним* чи *інтелектуальним*, оскільки обидва рівні роману (ідея та підпорядкована їй стратегія сюжетотворення) перебувають між собою в діалозі. Термін "інтелектуальний роман" (визначення Т. Манна [135, с. 612]) сьогодні літературознавство намагається скоректувати. Зауважується, зокрема, що обидва терміни ("філософський" та "інтелектуальний") умовно відображають

<sup>1</sup> Слід також зазначити, що на філософському романі позначається й національна специфіка. В першій половині ХХ ст. найбільш популярним філософський роман був у німецькомовній (Т. Манн, Г. Гессе) та французькій (Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю) літературах. Однак специфічною ознакою німецького філософського роману є "проекція" філософських ідей на традиційний у німецькій літературі сюжет роману виховання, в той час як у французькій літературі ідеї філософії екзистенціалізму переважно знаходять вихід у соціально-побутових сюжетах.

різні етапи розвитку філософського роману: "філософський роман відображає класичний етап розвитку цієї жанрової модифікації (XVIII – XIX ст.), а термін "інтелектуальний роман" утілює те розумове споглядання, ті міркування, якими наповнений філософський роман XX ст." [102, с. 381]. Ця термінологічна лексема, за роз'ясненням її автора, сьогодні вже стала означальною для такої романної форми, де персонажі постають носіями інтелектуальних теорій, передусім філософської спрямованості [119, с. 612]. Симптоматично, що Н.С. Єрмоєнко називає А. Мердок то "представницею англійського інтелектуального роману", то визнаним майстром "філософсько-психологічного роману", зважаючи на те, що її художні твори сповнені філософських алюзій, містять приховану полеміку з певними сучасними естетичними системами, зумовлюючи це пильною зацікавленістю психологією та соціальною етикою [46, с. 69]. Отже, сьогодні не відкидається можливість вважати зазначені терміни ("інтелектуальний" і "філософський") синонімічними, зважаючи на адекватну жанрову структуру таких романів. Таку позицію поділяють і інші науковці [37].

Оскільки як філософа, Мердок найбільше цікавить саме моральна філософія з властивою для неї полімодальністю, науковці зазначають, що в художній творчості "духовні пошуки" письменниці в жанровому плані позначилися через "спробу різних жанрових поєднань". Керуючись таким поглядом у визначенні жанру романів письменниці, І.Левидова вважає (на наш погляд – цілком справедливо) своєрідною "натяжкою" стосовно філософії зараховувати її твори, скажімо, до "чистого" жанру філософського роману-алегорії", адже "немає підстав говорити про якусь самостійну й оригінальну філософську систему, запропоновану Айріс Мердок" [37, с. 209]. Проте нею не заперечується той факт, що всі романи письменниці "інтелектуальні, більшою чи меншою мірою наповнені філософськими алюзіями, символічними образами та ситуаціями, іноді вельми прозорими" [37, с. 210]. Як приклад наводиться роман "Єдиноріг" (1963), визначений

вченою "романом-моделлю". Досить вишукано стилізований під готику, саме він, на її погляд, демонструє, як "оповідь відверто підкорюється філософсько-алегоричному задуму". Однак попередній роман Мердок "Дика троянда" (1962) вже відноситься нею до "жанру тонкої, іронічної та сумної комедії нравів (звичаїв)" [37, с. 212], хоча й тут помітні певні світоглядно-філософські ідеї, етичні постулати: любов як шлях пізнання істини, егоцентризм як найгірша з вад людської природи, унікальність кожної окремої особистості тощо.

Фактично письменниця торкається проблеми реальності об'єктивних понять добра і зла в усіх своїх романах, незважаючи на подрібненість й перемішування їхніх часточок у людській свідомості, її також цікавить психологічна мотивація соціальних явищ. Герої-аматори на сторінках її романів вільно дискутують з приводу вищих філософських матерій, моральних цінностей, згадуючи імена Канта, Гайдеггера, Кіркегора, Платона й Аристотеля, Сартра, Спінози, Юнга і Фрейда, Вітгенштайна та інших (за значущий доказ можна навести останній її роман "Дилема Джексона", де згадуються майже всі ці реальні персонажі філософії). Названі імена презентують ті численні філософські течії, що сформували позицію самої письменниці й у якості різномірних елементів вже її власного світогляду увійшли до романної структури. Звичайно, це справді дає підставу говорити про певну філософську еkleктику, чи то філософський плюралізм, який властивий жанровій природі її романів; і це сприймається не як недолік, а як притаманна детермінованій філософією поліморфній формі жанрова домінанта. Отже, приходимо до висновку, що філософський роман А. Мердок є своєрідною метаморфною жанровою структурою, специфічною за ознаками художнього дискурсу, серед яких найголовнішою є авторська світоглядна рефлексія.



## **1.4. Рецепція творчості А. Мердок на перетині традицій англійської літератури та західноєвропейської філософії**

**1.4.1. Літературознавчий аспект.** Розглядаючи англійську традицію у творчості Айріс Мердок, слід зазначити, що письменниця передає у своїй творчості загальний характер англійської культури з погляду високоерудованої, надзвичайно освіченої людини, яка продовжує цю традицію у властивій їй художній манері. Саме "феномен інтелектуалізму", вважають сучасні науковці, зокрема, С. Павличко, вирізняє письменницю як яскравого британського прозаїка другої половини ХХ століття. Він надає її художнім творам статусу "інтелектуального роману". Називаючи інтелектуальний роман "однією з найцікавіших течій у повоєнній, постмодерністській і постекзистенціальній прозі Британії", дослідниця зазначала, що ця нова проза, на відміну від попередньої (модерністської), "у своїй естетиці орієнтується головним чином на класичну англійську традицію" і втілюється у поверненні до романів зі звичайними героями та сюжетами. Водночас англійська постекзистенціальна інтелектуальна проза "зберігає зі своїми безпосередніми попередниками певну спадкоємність ідейного змісту, яка виявляється в загальній філософській орієнтації", що С. Павличко пояснювала "старовинною англійською схильністю до умоглядності й філософствування, притаманною британським письменникам з часів Вільяма Шекспіра і Томаса Мора" [49, с. 3]. Цікаво, що Мердок не пропонує сліпого наслідування цінностей минулого, а акцентує на необхідності обережних пошуків нового розуміння традицій.

Із цього приводу вона викладає свої теоретичні погляди на пошуки моральних критеріїв людського буття як у літературно-критичних есе, так і у філософських працях. "Проти сухості" ("Against Dryness", 1961) [170, 171] – одна з класичних статей письменниці – рівнозначно присвячена філософській концепції особистості (аналізуються англосаксонська та французька філософські традиції), моральному вдосконаленню митця й теорії роману.

Мердок встановлює зв'язок літературної традиції з філософською, відзначаючи беззаперечний вплив філософських ідей на художню творчість, а також зворотне збагачення філософії за допомогою літературних засобів.

Зважаючи на той факт, що в історії роману, як і загалом в історії англійської літератури, власне "симбіоз" літератури та філософії – досить рідкісне явище на відміну від, приміром, французької чи німецькомовної літератур, постать Мердок сприймається досить осібно. Хоча серед відомих попередників письменниці в цьому ракурсі критики (зокрема, Дж.Стайнер) називають також Джордж Еліот, вказуючи на її спроможність "артикулювати філософсько-епістемологічні дебати навіть за межами своїх романів" [172, с. 9], проте назвати подібне явище типово англійським, на наш погляд, буде помилковим.

У порівнянні сучасної літератури з художньою творчістю минулих століть, письменниця й сама простежує певну спадкоємність: "Я сказала б, що ми в певному розумінні повернулися до XVIII ст., до епохи раціоналістичних алегорій та моралізаторських оповідей, до епохи, коли характер людини видавався єдиним та неподільним" [170, с. 291]. Роман XIX ст., на думку Мердок, характеризувався реальним розмаїттям індивідів та їх протистоянням у суспільстві. Що ж до роману XX ст., то він, за її власною термінологією, буває або "кристалічним" (crystalline), або "журналістським" (journalistic). "Кристалічним" вона називає "невеликий квазіалегоричний" (small quasi-allegorical) твір, який має ознаки "романтизму в сучасній фазі"; "журналістським" – "об'ємний безформний квазідокументальний" (large shapeless quasi-documentary) роман, "продукт розкладу романів минулого століття" (модерністський роман), в якому зображуються умовні безликі персонажі. У такому романі "істина" (truth) замінюється "відвертістю" (sincerity), а "уява" (imagination) перетворюється на "фантазію" (fantasy) [170, с. 292]. Така дихотомія сучасного роману цілком пояснюється через зв'язок моральної філософії Мердок з її теорією роману.

Обидва названі шляхи розвитку роману ХХ ст. неспроможні, на погляд письменниці, відтворити реальну картину світу як діалектичну єдність індивідуальних характерів та соціальних реальностей, оскільки втрачено відчуття системності в самому світі моралі. Саме тому письменниця пропонує інший шлях: рафінованим "кристалічним" конструкціям та спрощеним міфологічним фантазіям протиставити деструктивну міць "природного" (naturalistic) характеру. "Справжня, жива людина деструктивна для міфу, непередбачуваність (contingency) деструктивна для фантазії, відкриває шлях уяві" [170, с. 294]. Оскільки Мердок переконана, що сучасні романісти (в тому числі й вона сама) чимраз більше піддаються спокусі спотворювати власними фантазіями сутність реальності, виникає нагальна потреба в новому поняттєвому апараті, здатному передати сутність буття. Ось чому роль літератури дедалі зростає. Адже, як запевняє письменниця-філософ, "вона (література) бере на себе розв'язання проблем, якими раніше займалася філософія. Через літературу ми наново віднаходимо смисл наповненості нашого життя" (a sense of the density of our lives) [170, с. 294].

Отже, ця "життєва наповненість", трансформована через призму авторського бачення, є нічим іншим, як художнім втіленням світогляду письменника. Це підтверджує й сама Мердок: "увесь світ роману є проявом світогляду (world outlook). І ніхто цього не спроможний уникнути. Кожен романіст створює моральний світ, і в кожному романі можна простежити певний різновид світогляду. Звісно, що і я маю власну філософію в досить звичайному розумінні, яку краще було б назвати моральною психологією, ніж власне філософією" [6, с. 1]. Наведені слова письменниці Пітер Конраді (літературний критик, друг та біограф А. Мердок) не випадково взяв як епіграф до своєї книги про її творчість. Вони свідчать, що письменниця не намагається підібрати художні ілюстрації до певних філософських концепцій, навпаки, зображуючи "наявний" світ, вона прагне з'ясувати, яким має бути світ "належний" – світ моральної чистоти й гармонії.

Сама А. Мердок неодноразово підкреслювала, що сучасні романісти є безпосередніми нащадками Просвітництва, романтизму та ліберальної традиції [170, с. 290-291]. Окрім того, за її визначенням, "роман – це картина та коментар людського існування, жанр, типовий для епохи, до якої належать твори Ніцше, психологія Фройда та філософія Сартра" [173, с. 8-9]. Саме роман, в її розумінні, є тією літературною формою, в якій філософія та література можуть вільно співіснувати.

Проте не кожен роман є справді філософським за своєю сутністю, а лише той, що не теоретизує про людину, але зображує неповторну людську особистість. П. Конрад з цього приводу писав, що письменниця воліє, щоб її сприймали радше як "рефлексивного, релігійного або умоглядного романіста" (reflective, religious or speculative novelist), яким був Достоевський, ніж суто філософського, як Сартра [6, с. 31]. Письменниця переконана: "Сама собою форма може бути спокусою, що перетворює художній твір на мікроміф – самодостатній та самовдоволений. Потрібно перенести нашу увагу з утішливої ілюзії необхідності романтизму, із сухого символу, з удаваної цілісності індивіда на реально незбагненну людську особистість: субстанціальну, неповторну, поняттєво невизначену, ціннісно значну" [170, с. 294]. Однак, критичні міркування письменниці та їх практичне втілення дещо розбіжні. Мердок хоча й відносить "роман-міф" до типу "кристалічного" чи то "чистого" роману, що ґрунтується не на характерах, а на символах, проте сама часто поступається міфіві у своїх ваганнях між напруженою фабулою та увагою до характеру.

Використання міфу як форми "цілісного, синтетичного сприйняття світу" цілком пояснюється тим, що міф тут виступає не лише засобом розуміння світу, але й виконує певні "регулятивно-прагматичні функції". Тобто завдяки своїй "образно-метафоричній структурі" ця "регулятивно-світоглядна настанова", впливаючи на свідомість людини, однаково активно реалізується як у філософії, так і в художній творчості [106, с. 197]. Саме

завдяки особливості міфу "пов'язувати буквально все з усім", вважає В.В. Миронов, він стає ознакою "умоглядного" мислення, себто "рефлексії та саморефлексії філософа над смислом життя, над проблемами буття тощо" [106, с. 198]. Таким чином, у випадку Мердок можемо конституювати умоглядність її творчого стилю у площині художнього міфотворення. Хоча Мердок постійно називає себе реалістом і романістом англійської реалістичної традиції, представленої Джейн Остін, Джордж Еліот та В. Скоттом [185, с. 272], однак критична рецепція часто визначає її романи саме як "вишукані реконструкції кельтського міфу багатой фантазії" [2, с. 5]. Невипадково у зв'язку з цим критика звертає увагу ще на одну особливість художнього світу Мердок: тут органічно поєднуються елементи мелодрами та детективу, проступають схожі риси фантастичного, вигаданого, детективного світу.

Дослідники не завжди збігаються у своїх оцінках з авторською самооцінкою. Мало хто вважає А. Мердок реалісткою у традиційному сенсі. А. Байєт писала, що твори Мердок вносять новизну в розвиток англійського роману саме завдяки таким ознакам художнього письма, як балансування на межі прозорості філософської полеміки, легкої, проте майстерно скерованої емоційної напруженості та сюрреалістичного, химерного викладу подій [2, с. 32]. Р. Скоулз також зазначав, що письменниця застосувала новий тип нарративу, який скоріше нагадує старі форми притчі (fable), алегорії, міфу, ніж дотримання власне реалістичної романної традиції [17, с. 63-73]. Л. Крігель, у свою чергу, характеризував романи Мердок як синтез міфу та політики, психоаналізу та релігії [3, с. 65]. Л. Кьюел переконана, що письменниці таки вдалося винайти неповторну форму роману, в якій вона послуговується арсеналом вигадок, міфічними та готичними засобами й трансформує їх у літературні кореляти власних філософських міркувань. На думку дослідниці, "цей жанр характеризується поєднанням піротехніки (pyrotechnics) та філософії, задумом із химерними ефектами, спрямованими висвітлити реальність, як непередбачувану та ексцентричну" [16, с. 92]. Науковці

пострадянського простору (Саруханян А.П.) теж підкреслюють подібні ознаки художньої прози письменниці: "протиставляючи детермінованості людської особистості її непередбачуваність, Мердок інколи впадає в іншу крайність, надаючи містичної таємниці глибинам свідомості" [43, с. 306-307]. Вище ми навели лише найбільш яскраві характеристики.

Отже, до романів Мердок найчастіше застосовуються такі визначення, як фантазія-міф ("fantasy-myth"), сюрреалістична фантазія ("surrealist fantasy"), філософська притча ("philosophical fable") (A. Wyatt) [2, с. 16], готична алегорія ("Gothic allegory"), фантазія духовного життя ("fantasy for the spiritual life") (R. Scholes) [17, с. 60,74], метафізична фантазія ("metaphysical fantasy") (L. Kuehl) [16, с. 92].

На практиці загадковість, неочікуваність людської поведінки, непередбачуваність реальності, як основні мотиви в романах Мердок, реалізуються через наслідування двох літературних традицій: реалістичної (realistic tradition) та романтичної (romantic tradition). Відгомін романтичної традиції в її романах виявляється в запереченні раціоналізму, в ідеалістичних філософських поглядах (світогляд об'єктивного ідеалізму), звеличенні духовного життя людини (через мистецтво, філософію), в "культурі почуттів" (інтуїтивно-чуттєве світосприйняття), інтересі до самотності й оригінальності кожної особистості й митця зокрема. Розвиток героя насамперед пов'язаний із його духовними пошуками, а сам роман, за своїм осмисленням реальності, тяжіє до міфу. Письменниця не тільки широко використовувала традиційні міфологічні сюжети й образи, але й, згідно з індивідуальним сприйняттям дійсності, сміливо їх інтерпретувала (згадаймо, наприклад, її роман "Єдиноріг"). Ось чому роман Мердок, як і твори романтиків, часто "набуває контурів казки" [102, с. 396]. Ознаки реалістичної традиції простежуються в порушенні проблеми взаємин "людина-суспільство", використанні принципу мімезису (вірності реальній дійсності), правдивості в зображенні деталей, вірі в гуманістичні ідеали (актуалізація закладених у кожній особистості чеснот).

В одному зі своїх численних інтерв'ю письменниця запевняє: "Я хотіла б, щоб мене вважали письменницею-реалістом у тому розумінні, в якому були реалістами кращі англійські письменники минулого. Я волю розповідати про звичайне життя, що в ньому справді відбувається і які бувають люди; мені хочеться створювати правдивих реалістичних персонажів, які діють та мислять природно" [26, с. 213]. Отже, реалістичність діалогів, портретних характеристик персонажів, зображення привабливих сторін людського буття на тлі його неестетичних, інколи навіть бруталних подробиць, поєднуються з романтичною атмосферою романів, символізмом образів і ситуацій, гротеском й ексцентрикою, або, як фіксує російська дослідниця І.Левидова, "балансуванням на межі мелодрами та детективу" [37, с. 215]. Саме в цьому й полягає парадоксальність романів Мердок.

Опертя на окремі елементи світоглядних систем орієнтацій та цінностей романтизму та реалізму позначилося на романах Мердок у переосмисленні традицій європейського роману. У своїх працях П. Конрад [6, с. 35], Р. Рабінович [13, с. 35], Л. Марц [14, с. 66-68] досліджували вплив на творчість письменниці англійського класичного (вікторіанського) роману (Дж. Остін, Е. Гаскел, Дж. Еліот, сестер Бронте, Ч. Діккенса, Т. Гарді, В. Теккерея та ін.). Зв'язок із крутійським романом і романом виховання (*Bildungsroman*) [193] відзначали П. Волф [12, с. 26, 64] та Р. Тодд [175, с. 26]. На прийоми готичного роману у творчості Мердок звернули увагу А. Байєт [2, с. 29], П. Конрад [6, с. 132-139, 230], Л. Сейдж [176, с. 63-65], Д. Джонсон<sup>1</sup> [23, с. 66-69]. Ряд розвідок присвячений дослідженню творчості письменниці в контексті модернізму (зіставлення з модерністськими

<sup>1</sup> Цікавим видається зауваження Дебори Джонсон, що назагал романи А. Мердок є "правдивою сумішшю жанрів" (a veritable hotch-potch of genres). На прикладі роману "Учень філософа" вона показала, що встановлення жанру роману більшою мірою залежить від перспективи дослідження. Якщо за головного героя взяти Тома МакКаффі, то це – роман виховання (*bildungsroman*) з домінуючим мотивом пошуків (*quest motif*); якщо ж центральною фігурою роману обираємо Джорджа, то це вже гостросюжетний детектив (*detective thriller*) (пригадаймо його спробу вбивства своєї дружини та загадкову смерть філософа Розанова – колишнього наставника Джорджа). Інша перспектива – взаємини Джорджа, Алекс та Гаррієт, ось інший аспект – готичний метод побудови роману (*the Gothic mode*) з його привидами, двійниками, підземними галереями, що навіюють жах та психологічну безвихідь. Розглядаємо роман у фокусі мешканців Енністоуна – "роман грайливо імітує вікторіанський реалізм" [23, с.107]. Подібний підхід виправдовує себе й стосовно інших романів письменниці.

романами (Дж. Джойса, В. Вулф, Ф. Кафки, Д.Г. Лоуренса) [172, с. 250], [2, с. 36]) й, зокрема, літературного екзистенціалізму<sup>1</sup> [34, с. 185-186]. Значна увага приділялася дослідниками ролі творів англійської літератури елизаветинського періоду, особливо п'єс В. Шекспіра, у творчості письменниці [22, с. 142,145], [18, с. 177]. Відзначалося відверте захоплення Мердок надзвичайною здатністю Шекспіра поєднувати вигадку, міф з "експансією" абсолютно вільних, цілком реалістичних характерів [6, с. 24]. Твори цього видатного драматурга слугують для неї тією цементуючою ланкою, що допомагає подолати "постромантичний" характер сучасної літератури, наблизитися до правдивого зображення людського характеру.

Отже, подібні способи відображення дійсності зумовили використання письменницею різних "типів" романів, які в англійській літературній традиції позначаються термінами "novel" та "romance" [31, с. 231]. Г.В. Анікін зауважує, що в "жанрі novel" ("Під сіткою", "Замок на піску") чітко простежується реалістична тенденція, зокрема порушуються соціальні питання. На перший план висувається створення характерів, а не осмислення філософських питань; у "жанрі romance" ("Італійка", "Єдиноріг") превалує романтичне начало, створюється напружена фабула, вводяться елементи символіки та міфу, наявна тенденція до підпорядкування характерів філософським ідеям [31, с. 233]. На загал такий жанровий поділ підтримує вся зарубіжна (англо-американська) критична рецепція.

Однак більшість романів письменниці насправді являють собою синтез цих двох романних форм, що проявляється в "сучасній схильності до романів ідей та ностальгії за романами характеру" [16, с.106]. Окрім того, створення характерів у Мердок безпосередньо пов'язане з утіленням певних морально-етичних ідей, що передбачає також орієнтацію на традиції психологічного роману [174, с. 179-180]. Пріоритет у даному разі належить не так навіть

<sup>1</sup> Зазначеній темі (творчість Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. де Бовуар) присвячена низка есе самої письменниці. Див.: [178, 179, 180, 181]. Вплив екзистенціалізму Ж.-П. Сартра на творчість письменниці констатував Т.А. Ганф, зокрема в перших чотирьох її романах ("Під сіткою"(1954), "Втеча від чарівника" (1956), "Замок на піску" (1957), "Дзвін" (1958), у наступних чотирьох – підкреслено вплив ідей С. Кіркегора.



англійському (С.Річардсон, Л.Стерн), як російському літературному досвіду, зокрема романам Л.Н. Толстого та Ф.М. Достоевського, про що часто говорила сама письменниця [170, с. 294-295], що констатується сучасними науковцями П. Конрад [6, с. 22], Н.Ю. Жлуктенко [44, с. 132-134], Г.В. Клименко [50, с. 13], Н.П. Михальською, Г.В. Анікіним [31, 174], Н.Я. Мадорською [53] та ін.

Стосовно наслідування традиції англійського готичного роману, то Г.В. Анікін, посилаючись на лист від письменниці, оприлюднив, що вона "взагалі не читала готичних романів і "готика" в її творах нав'язана англійськими трагедіями елизаветинського періоду та романами Діккенса, який певною мірою використав традицію готичного роману, зокрема мотив сюжетної таємниці" [31, с. 237]. Письменниця, за його словами, запозичила з реалістичних творів минулого саме те, що було близьким романтичній традиції, відродивши в такий спосіб техніку таємниць та жахів, властиву готичним романам XVIII ст.<sup>1</sup>, адже за її допомогою чи не найкраще можна було передати сутність екзистенції. Отже, це вже не готика в її первинному розумінні, й романи Мердок доцільніше було б віднести до "новітньої готики" [186, с. 59-127]. У авторській іронії щодо ідей екзистенціалізму відчутний вплив одного з найулюбленіших філософів письменниці С. Кіркегора, попередника екзистенціалізму.

Саме з Кіркегором Мердок асоціює таке близьке їй поняття, як "невизначеність" (ambiguity), перейняте й трансформоване екзистенціалістами [178, с. 104], [181]. Адже в Кіркегора "невизначеність" передбачає втаємниченість, відкинуту пізніше екзистенціалістами. Екзистенціальний герой для Мердок є людиною без ілюзій, яка може за певних обставин здаватися привабливою, проте ніколи не буде "чаруючою"

<sup>1</sup> Такий роман (А. Редкліф, К. Рів, Г. Уолпол, М.Г. Льюїс, Ч. Метьюрін) базувався на властивій йому філософії агностицизму, за якою визнавалася реальність надприродного буття, й жахи у романі мотивувалися жахами самого життя. Ця філософська ідея проводилася на сторінках роману через події, що пояснювали все загадкове за допомогою надприродного, ірраціонального, відхиляючись від "культу розуму" в бік віри [187, с. 32].

(enchanted); її світ – це світ "невизначеності", позбавлений магії. В екзистенціальному світі "немає місця для спокусливої таємниці незвіданого, як у творах Ален-Фурньє чи то демонічних сил у Достоевського, чи навіть кафківських кошмарів, доведених до абсурду" [178, с. 115]. Ось чому Мердок називає літературний екзистенціалізм "непоетичною" традицією. За її переконанням, екзистенціалізм утверджує раціоналізм, чим завершує роботу, розпочату за доби Просвітництва [179, с. 151]. Окрім того, письменниця вважає "екзистенціальний" роман результатом західної філософської думки XIX ст. і водночас – нащадком романтичної традиції [58, с. 223]: "Екзистенціалізм, або ж, вживаючи більш загальний термін, волонтаризм, – філософія, яка акцентує значення сили волі, є без сумніву продуктом думки Іммануїла Канта" [58, с. 224]. До авторів "екзистенціальних" романів Мердок відносить Д.Г. Лоуренса, Е. Гемінгвея, А. Камю, Ж.-П. Сартра, К. Еміса. За мердоківським визначенням, "екзистенціальний" роман є "оповіддю самотньої сміливої людини, без оптимізму зухвалої, без претензій гордої, яка завжди викриває оману й чиїм способом буття є гостра критика суспільства... Себе такий герой вважає вільним. Він може помилятися, бути надто наполегливим чи навіть вдаватися до насильства, але за його відвертість та сміливість ми йому пробачаємо" [58, с. 225]. Себе письменниця до таких авторів не зараховує, навпаки, категорично заперечує подібну належність [5, с. 131]. На наш погляд, перевага все ж має надаватися авторській самооцінці.

Іншим різновидом роману XX ст. письменниця вважає "містичний" роман, який, на її думку, є водночас "новішим та більш старомодним". Автори "містичного" роману (Г.Грін, П. Уайт, С. Беллоу, М. Спарк, В. Голдінг) зображують людину позбавленою релігійних догм, але відзначену усвідомленням духовності світу. "Містичний" герой є "новою версією людини віри, яка вірить у добро без релігійних гарантій, є винною, заблудлою, але небезнадійною" [58, с. 227]. Очевидно, "містичний" герой

більше імponує письменниці, однак вона застерігає, що її теорія теж має свої хиби. Зокрема, йдеться про те, що більшість "містичних" романістів послуговуються екзистенціальними характеристиками, більш прийнятими для зображення сучасного світу [58, с. 226]. В цьому Мердок вбачає беззаперечний і одвічний вплив філософії не лише на всі види мистецтва, включаючи літературу, а й на наукове знання, зокрібно на філологічні галузі. Таким новоутворенням ХХ ст., чи то гібридним поєднанням різних галузей переважно гуманітарних наук, виступає структуралізм, який використовує структурно-семіотичний метод у дослідженні явищ загальнолюдської культури.

Гене́за цього напрямку виводиться саме з "традиції раціоналістичного мислення, яке орієнтоване на створення універсальної метамови для системного опису об'єктів людського досвіду" [119, с. 551]. Зазначимо, що письменниця щодо літературних теорій цього напрямку частіше вживала термін "формалізм" [182, с. 249]. Вона зауважувала, що проблеми, які порушують сучасні формалісти (структуралісти) мають давню передісторію: питання про використання знаків (sign-using), роль значення та мови на загал у літературі ставив ще Платон; над цим працювали англосаксонські лінгвістичні філософи (Л. Вітгенштайн, Б. Рассел) [190, с. 91-92], [191] та шотландський філософ Девід Гюм [192], який говорив, що особистість є "жмутом перцепцій". Віддаленим джерелом формального методу Мердок також називає І. Канта [182, с. 250].

Література завжди переймалася проблемами мови, проте, на думку письменниці, на сучасному етапі це питання окреслюється як ніколи гостро. Так, за її словами, ще модерністи "Джеймс Джойс та Вірджинія Вулф приймають виклик, кинутий мовою, чітко окреслена людина зникає, натомість з'являється імпресіоністський потік свідомості, навіть сама ідея свідомості, здається, може зникнути, предмети та події розпадаються на слова" [182, с. 250]. Екзистенціалісти розвивають напрямок формалізму у

власному ключі. Зокрема, Сартр [189], "як філософ, руйнує ідею цілісної особистості, досліджує в'язку, несубстанційну природу свідомості і, як письменник, змальовує свою свідомість" [182, с. 250], [183, с. 117]. За цим напрямком рефлексії сучасний формалізм, на думку Мердок, просувається ще далі, використовуючи славнозвісну парадигму "мімезису" [188], проте це вже не платонівсько-аристотелівське поняття<sup>1</sup>. У Ролана Барта, приміром, "мімезис" вже не ґрунтується на аналогії субстанцій, як у реалістичному мистецтві, але простежується за аналогією функцій. Це вже не звичний реалізм ХІХ ст., а реалізм трансформований. І хоча письменниця не зараховує себе до формалістів, такий підхід вона вважає досить цікавим та перспективним [182, с. 251]. Незважаючи на спроби постструктуралістів закинути ідею про "крах мімезису" [108, с. 231], письменниця воліла довести своєю творчістю, що моральна філософія допомагає виправити подібні помилки. Вона була переконана, що парадигма "мімезису" чи не найкраще дозволяє зрозуміти позицію митця, адже художня література має свій особливий моральний вимір.

У романі (чи іншому виді художньої прози) цей тип природної рефлексії може висвітлити, як проявляється авторська моральна позиція (навіть якщо автор воліє її приховати) саме в його ставленні до своїх героїв, у тому, що критика називає "розміщенням" (the placing) персонажів. Мердок переконана, що персонажі постійно перебувають у моральній атмосфері, оскільки мова та література "просякнені мораллю" [182, с. 254], і це впливає на твір як міметичну рефлексію. Зрозуміло, чому письменниця неодноразово пропонувала озирнутися на роман ХІХ ст. Адже ще у творчості деяких письменників ХІХ ст. філософування було не тільки однією з основних літературно-художніх ознак, а й спробою пізнати, зрозуміти дійсність, моральні критерії людського буття. Роман ХІХ ст., в якому діють вільні від

---

<sup>1</sup> Мердок зауважує, що Платон також розрізняє мімезис (mimesis) та анамнезис (anamnesis), тобто мистецтво для нього – це мімезис, проте справжнє мистецтво – анамнезис (пригадування, "пам'ять" про те, що ми знаємо) [169, с. 12].

волі автора герої [185, с. 276], переважно відтворює конфлікт між людиною і суспільством. У такий спосіб наперед накопичувався певний літературно-філософський досвід для його ревізії у наступному столітті. Роман XIX ст. Мердок називала "справжнім романом" (the true novel) [184, с. 217], вважаючи його, на відміну від сучасних романів, "видатним продуктом релігії" [182, с. 255]. Через зміни в сучасному ставленні до теології, яка, за висловлюванням Мердок, "деміфологізувала себе" [182, с. 256], у XX ст. відбулося становлення нового різновиду роману – "містичного", в художні параметри якого вписувала свою творчість і сама письменниця.

**1.4.2. Вплив філософської традиції на художню творчість письменниці.** Як уже в літературознавстві неодноразово зазначалося, напрям розвитку художньої творчості Мердок безпосередньо пов'язаний зі становленням її філософсько-естетичної системи (як світоглядної позиції загалом) у площині певної реверсії: від філософії екзистенціалізму та неопозитивістської етики до філософського спадку Платона [27, 38, 47]. З огляду на це, творчість письменниці можна умовно поділити на кілька періодів, у яких Мердок постає перед читачем як реципієнт певних філософських теорій та ідей.

Так, у романах 50-х – ранніх романах письменниці – простежуються кілька впливів із боку філософії: завперш – екзистенційний вплив, а також вплив лінгвістичної філософії Л. Вітгенштайна. В згаданих романах ("Під сіткою" (1954), "Втеча від чарівника" (1956)) найбільш відчутні ознаки світоглядного комплексу ідей екзистенційної спрямованості, письменниця досить впевнено послуговується такими поняттями, як "страх", "свобода вибору", "свобода волі" тощо. Проте вже в цих романах Мердок-письменниця висловлює своє двозначне ставлення до позицій екзистенціалізму, яке ґрунтується на ідеях, викладених у її літературно-критичних статтях 1950-х років ("Романіст як метафізик" [180, с. 104, 107], "Екзистенціальний герой" [178, с. 110-115]) та монографії "Сартр.

Романтичний раціоналіст" (1953) [173]. Відповідно в своїх романах письменниця не нехтує використанням екзистенційних мотивів, зокрема мотиву "трагічного жесту". Чи то для спокутування вини чи задля самоствердження герої вдається до заздальгідь приреченого на невдачу вчинку, що певною мірою допомагає йому подолати опір власної свідомості й реалізувати себе як особистість в екстремальній ситуації [53, с. 16]. З одного боку, їй імponує концепція необмеженої свободи кожної окремої особистості, з іншого – турбує відчуженість індивідуума від зовнішнього світу, замкненість його екзистенції. Мердок-філософ не підтримує концепцію Ж.-П. Сартра, згідно з якою людина є самотньою, загубленою в хаотичному й абсурдному світі [див.: 12, с. 31]. На її думку, людина є соціальною істотою, яка прагне спілкування та суспільного співіснування, що сприяє її самореалізації.

Інший неоднозначний вплив на Мердок, як філософа, так і письменницю, справила теоретична система Л. Вітгенштайна [190, 194]. Як уже зазначалося (і зарубіжною критикою, і вітчизняною), важко недооцінити вплив ідей його "Логіко-філософського трактату" на творчість письменниці [1, с. 15-16]. На думку С. Павличко: "Мердок вважає доцільним з'ясувати проблему смислу будь-якого теоретизування взагалі і передовсім проблему мови. І саме в цьому питанні вона реально послуговується ідеями Вітгенштейна" [49, с. 13], відгуком на які, власне, є назва її першого роману "Під сіткою". Адже саме "Вітгенштейн любив вживати образ сітки, котра відображає картину реальності, що її конструює людина, намагаючись описати світ. Між дійсністю і її смислом, на його думку, пролягла сітка, зіткана з теорій, ідей, концепцій, самої мови" [49, с. 14]. За Вітгенштайном, саме "сітка" структури мови, що вкриває дійсність, визначає мислення людини. Отже, щоб збагнути смисл дійсності чи хоча б наблизитися до його розуміння, герою потрібно звільнитися від цих тенет, що є практично нереальним, адже людина одвічно обплутана "сітками" обов'язків, кохання,

ілюзій, "теорій та ідей". Звідси характерна для лінгвістичної філософії, як і для екзистенціалізму, зосередженість особистості на собі призводить лише до соліпсизму й не спроможна допомогти наблизитися до об'єктивного бачення проблеми. Саме тому герой Мердок, щоб звільнитися від "сітки" проходить через випробування й "очищується", здійснивши вчинок, гідний справжньої особистості.

Парадоксальним видається те, що Мердок, намагаючись подолати суб'єктивність теорій Сартра та Вітгенштайна, звертається до витоків екзистенціалізму: філософії С. Кіркегора й, частково, Ф. Ніцше, що безперечно позначилося на її романах початку 60-х. Романи 60-х – так зв. "готичні" романи – містять ознаки теорії данського філософа Кіркегора, який розглядав екзистенцію як онтологічну проблему, окреслюючи трагізм та абсурдність людського життя [196]. Ці романи сповнені демонів і руйнівних сил, майже в кожному з них вибудовується механізм фармакосу (взаємовідносин злого генія з "жертвою"), інколи як спосіб інтерпретації ідеї Ніцше про надлюдину [197, с. 7-326], в іншому разі – з позицій фрейдівського психоаналізу. Провідною ідеєю цих романів є прагнення збагнути природу зла, злого ества людської душі, знайти шляхи його подолання [46, с. 71-72]. В цьому ракурсі простежується також вплив теорії І. Канта про "одвічно злу людську природу" [195]. Однак Мердок-філософ пропонує свій шлях: вона розглядає категорії екзистенціалізму "під кутом зору своїх філософських категорій – уваги, спостереження, терпіння, людської індивідуальності" [203, с. 89], в чому розгортає теорію французького філософа Сімони Вейль [201, с. 159], [202, с. 327]. Письменниця звертається до моральної філософії, яку називає "найважливішою з усієї людської діяльності" [204, с. 363]. Найбільше їй імпонує платонівська концепція єдності Краси і Добра. Письменниця вважає, що "образ Добра <...> найменше піддається спотворенню й є найбільш реалістичним, саме тому його найзручніше застосовувати в міркуваннях про

моральне життя" [107, с. 257].

Звідси визначальним філософським підтекстом романів Мердок кінця 60-х–70-х років ("платонівський цикл") є запозичена в Платона ідея Добра (Блага), за допомогою якої вона вибудовує власну концепцію верховенства добра у світі, що прагне досконалості, тому, звичайно ж, торкається й таких понять, як мистецтво, краса і кохання [204, с. 370-385]. Осягнення добра – це істинний шлях до розуміння моральності, який проходять її герої у спробі вирватися зі світу брехні, порожніх ілюзій та егоїзму, в чому їм часто допомагає справжнє мистецтво. Тема мистецтва (в усіх проявах) знову ж апелює до ідеї самотності людської свідомості. Цю тему Мердок розвиває у філософській праці "Вогонь і сонце. Чому Платон вигнав митців" (1977), розмірковуючи про "добре" і "погане" мистецтво [205, с. 386-463]. І продовжує в іншій праці, написаній у формі п'єси – "Акастос: Два платонічні діалоги" (1986), зокрема в одному з діалогів: "Мистецтво та Ерос. Діалог про мистецтво". Добро для Мердок є найвищим смислом мистецтва, адже мистецтво – це потужний вплив на людину, і впливати воно може як у доброму, так і в поганому розумінні [206, с. 464-495].

Ідея добра – наскрізна філософська ідея Мердок – притаманна не лише її романам 70-х, вона з'являється ще в ранніх романах письменниці й зберігається в її пізніх творах 80–90-х років. Однак інтерпретується ця ідея дедалі частіше в дусі раннього християнства, інколи поєднується з елементами східної філософії й буддизму зокрема [53, с. 17]. Щодо ставлення письменниці до ідей Ж.-П. Сартра, Л. Вітгенштайна, С. Кіркегора, М. Гайдеггера, Гегеля, І.Канта та інших філософів, то Мердок з різними варіаціями зверталася до них практично в усі періоди своєї творчої діяльності, у своїй спробі збагнути та пояснити ідіосинкразію особистості на тлі західної культурологічної традиції, завдяки чому проявила себе як неординарний еkleктичний мислитель, про що, власне, свідчить її книга "Метафізика як путівник по моралі" (1992) – своєрідний "метатекст"



художніх творів письменниці [59].

Діалоги Платона та Гюма, алегорії філософів Просвітництва, драматичні наративи Кіркегора, параболи та афоризми Ніцше, як і есеї Канта та Сартра, праці Вітгенштайна та Гайдеггера, С. Вейль та Гегеля – ось неповний перелік надбань філософської спадщини, реципієнтом якої фактично виступає А. Мердок у своїх художніх творах. Її герої висловлюють власне ставлення до певних філософських концепцій (часто втілюючи авторські погляди): підтримку чи повне неприйняття, заперечення чи іронію, що в комплексі є ознакою філософського "плюралізму".

Отже, філософські ідеї та концепції А. Мердок не складають єдиної філософської системи, відповідно й романи письменниці є філософськими лише тою мірою, якою це дозволяє їхнє художнє обрамлення. Проте її романи слугують формою та засобом розв'язання важливих світоглядних проблем, тому не можна заперечувати того факту, що Мердок – як визнаний митець та філософ – у свою чергу здійснила величезний вплив на філософську думку ХХ ст., а також на розвиток інтелектуальної прози у світовій літературі й романного жанру зокрема.

### **1.5. Ментальні варіації інтелектуального дискурсу в англомовній культурі**

Питання жанрової генези філософського роману потребує певного уточнення, пов'язаного з важливим для визначення специфіки світогляду того чи іншого письменника чинником – ментальністю. В даному разі це питання важливе ще й тому, що англомовна література не вкладається в параметри цілісності. Її можна уявити лише як багатовекторну композицію, до складу якої входить, скажімо, література самої Великобританії й разом з тим – похідні від неї англомовні літератури колишнього колоніального світу. Першочергово назвемо американську. Тут слід зазначити, що американська література як така також не може бути розглянута як цілісне утворення: приміром, окремим явищем видається так зв. "афро-американська література"

з її специфічними закономірностями та зонами побутування (див.: [61]). Із американських сучасників англійської письменниці для порівняння ментальних особливостей ми обрали постать Джона Апдайка (нар. 1932), оскільки саме цей автор неодноразово цікавився творчим феноменом Айріс Мердок, стежив за її працею, відповідно висловлювався у пресі, тобто знаходився в зоні її інтелектуального впливу<sup>1</sup>. Джон Апдайк та Айріс Мердок є знаковими постатями вищих щаблів англійської та американської літератур і сучасниками водночас, подібність їхнього стилю художнього мислення дозволяє провести певну паралель.

Звертаючись до зіставного аналізу художніх творів британської письменниці Айріс Мердок та американського письменника Джона Апдайка, завважуємо, що типологічна подібність романів цих англомовних авторів ґрунтується на відмінностях суто ментального характеру. З огляду на те, що вищезгадані письменники користуються однією мовою (з врахуванням її варіантів: British English, American English), їхні художні твори відображають глибинний рівень колективної свідомості своєї нації, помножений на індивідуальне світосприйняття митця. Адже ментальність, як сьогодні визначається, є "усталеною і водночас динамічною сукупністю настанов особистості, демографічної групи у сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо" [118, с. 451].

Отже, ознаки типово американської чи англійської ментальності позначаються не лише на звичаях і традиціях нації, але й зумовлюють її культурно-історичну динаміку, впливаючи на усі сфери життєдіяльності людини, включаючи літературу як її віддзеркалення. У творчості письменників це першочергово позначається на змістовності художніх творів в плані морально-етичних істин та певної філософської наповненості, характерної для окремого письменника як представника своєї нації. Важливо зазначити, що подібний аналіз є певною мірою опосередкованою рецепцією

---

<sup>1</sup> Apdike J. Young Iris // *The New Yorker*. – Apr. 26, 02 // <http://www.d.umn.edu/~revans/Iris%20Murdoch.htm>

людини з зовсім іншою ментальністю, відмінною від двох попередніх – українською, оскільки в такому аспекті деякі латентні особливості англійської та американської ментальностей відчуються більш зримо.

Зіставляючи художні твори Дж. Апдайка та А. Мердок, важливо підкреслити, суттєву різницю в сюжетно-композиційній організації їх романів, проте не можна не помітити певної тематичної подібності, пов'язаної з висвітленням головних релігійно-філософських проблем людини ХХ ст., що відтворюється в романах обох письменників на двох рівнях: сюжетному та символічному (міфологічному). За зовнішніми подіями цілком реалістичного сюжету читач вловлює символічність долі героїв, які дошукуються змісту власного існування. Усе це ускладнює проблемний комплекс їхньої романної тематики і пропонує безліч рішень, власне, згідно з ментальністю читача, оскільки жоден із них свідомо не дає готових відповідей на поставлені питання. Навпаки, ці питання виглядають досить брутальними. Апдаjk і сам визнає, "що не хотів би давати легкі відповіді на складні питання" [див.: 261, с. 12].

Айріс Мердок тяжіє до символічного оформлення змісту своїх філософських ідей – це позначається навіть на назвах її романів, приміром: "Під сіткою" ("Under the Net"), "Дзвін" ("The Bell"), "Одноріг" ("The Unicorn"), "Чорний принц" ("The Black Prince"), "Море, море" ("The Sea, the Sea") та ін., які вже по суті є багатозначними символами. Письменниця широко використовує християнську та східну міфологію, звертається до одвічних питань теології та філософії на сторінках майже всіх своїх двадцяти шести романів із позиції людини скоріше з загальноєвропейською, ніж із суто англійською ментальністю. Романи англійської письменниці є відголоском її власного прийняття чи неприйняття різних філософських течій та напрямків: екзистенціалізму французьких, німецьких, датських філософів (Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, К. Ясперс, С. Кіркегор), феноменології (Е. Гусерль), лінгвістичної філософії (Л. Вітгенштайн, Дж. Остін), античної

філософії (Платон) і т.д. Тобто романи Мердок є своєрідним синтезом європейської інтелектуально-філософської спадщини на тлі англійської традиції, адже місце дії в її романах зазвичай – це Англія, найчастіше Лондон, головний герой – переважно митець, людина інтелігентної професії (письменник, режисер, лінгвіст, філософ тощо).

Джон Апдайк також порушує проблеми інтелектуала в сучасному світі. Проте, на відміну від Мердок, яка поміщає своїх героїв у лабіринти мегаполіса, Апдайк змальовує "одноповерхову Америку", близьку кожному пересічному американцю. У своєму романі "Кентавр" ("The Centaur"), за влучним спостереженням Т.Н. Денисової, "зіткнувши міф з дійсністю, Апдайк викрешує гостре, трагічне відчуження життя, характерне для сучасної західної інтелігенції" [257, с. 15]. Це підкріплюється визнанням самого автора в одному з інтерв'ю, де він висловив думку, що головна драма сучасної Америки криється в "матеріальному благополуччі і одночасній втраті духовних цінностей... втрачено колишню уяву про людину як центр Всесвіту. Мій типовий герой відчуває від цього внутрішню порожнечу" [261, с. 12]. Власне, такої ж думки дотримується й англійська письменниця: "Ми живемо у сцієнтистську, антиметафізичну епоху, коли релігійні догмати, уявлення, заповіді значною мірою втратили свою колишню силу" [171, с. 164]. Як філософ, вона вибудовує власну концепцію на фундаменті платонівських ідей й намагається відокремити ідею добра від марності буденного життя: "Усе марнота" – це початок і кінець етики. Єдиний гідний шлях – бути добрим до тих, хто поряд, коли усяке єство, включаючи власний розум, підкорено випадку, який є необхідністю" [263, с. 71]. Американський письменник також переконаний, що "людина мисляча, така, що розмірковує про духовний бік життя в цьому суто матеріалістичному світі, вже напівбог. Образ кентавра – напівлюдини-напівконя – допомагає мені протиставити світові бруду, споживацтва, присмерку вищий світ натхнення і добра" [260, с. 256]. У цьому ракурсі можна справедливо підкреслити спорідненість між

символікою Апдайка та Мердок, що, найімовірніше, є ознакою специфіки філософії ХХ ст., яка широко послуговується засобами художньої образності. Це свідчить не тільки про ментальність письменників, а й вказує на глобальний характер питань культурної рефлексії ХХ ст.

Ідея всепереможного добра об'єднує романи Мердок та Апдайка, з цього приводу варто детальніше зупинитися на тематичній подібності їхніх романів. Спільними тематичними ознаками є "вічні проблеми" людства: проблема поколінь ("The Centaur" / "Кентавр" – Апдайк, "An Unofficial Rose" / "Дика роза" – Мердок), проблема самотності людини в сучасному світі ("Rabbit Run!" / "Кролику, біжи!" – Апдайк, "The Black Prince" / "Чорний принц" – Мердок), проблема війни і миру – ставлення обох письменників до війни у В'єтнамі ("Rabbit Redux" / "Кролик відроджений" – Апдайк, "An Accidental Man" / "Людина випадків" – Мердок), проблема добра і зла (присутня практично в усіх романах обох письменників), проблема літньої людини – підведення підсумків життя ("The Poorhouse Fair" / "Ярмарок у богадільні" – Апдайк, "Bruno's Dream" / "Сон Бруно" – Мердок) тощо.

Цікаво, що паралель чоловік-жінка, яку письменники розглядають у своїх романах, у творах Апдайка та Мердок акцентується по-різному. Айріс Мердок намагається проникнути в саму суть чоловічої психології, недаремно майже всі її головні герої – чоловіки, в той час як Джон Апдайк не проти заглиблення у жіночу психологію ("The Witches of Eastwick" "Іствікські Відьми").

Невипадково, що й інтерпретації шекспірівської парадигми в романах американця Апдайка та англійки Мердок докорінно відрізняються. Герої Мердок у романі "Чорний принц" тлумачать загальновідомі шекспірівські образи (Гамлета, Гертруди, Клавдія, Офелії та ін.) із позиції сучасної людини, не нехтуючи принципами психоаналізу, проте в межах оригінального твору Шекспіра. Цитати із творів неперевершеного англійського драматурга в А. Мердок використовуються з ушануванням

автора та його творів, хоча інколи їхній зміст у контексті її роману набуває дещо іншого значення, розширюється. Джон Апдайк, внаслідок властивого йому американського менталітету, навпаки відхиляється від англійської традиції, використовуючи легендарну п'єсу Шекспіра як матеріал для літературної полеміки. В його останньому романі "Gertrude and Claudius" / "Гертруда та Клавдій" (2000) головними героями виступають славнозвісні шекспірівські образи. У своїй передісторії "Гамлета" Апдайк пропонує читачам власну версію "сімейної саги" датських королів, й отже, полемізує з Гамлетом Шекспіра. Гамлет по-своєму інтерпретує отруєння батька й викриває Клавдія за допомогою акторів (сцена "мишоловки"). Апдайк із тонким психологізмом розкриває мотиви вчинку Клавдія, змальовує дитинство Гамлета, його відносини з батьками. Своєрідної інтерпретації набуває образ Гертруди як королеви, коханки, матері. У цьому ракурсі письменника Апдайка можна порівняти з режисером, який задумав поставити "Гамлета" й продумав усі зв'язки причин та наслідків у п'єсі. Це наштовхує на несподівані висновки, які закладають фундамент нового тлумачення як традиційних образів, так і п'єси в цілому [258, с. 2].

Отже, стиль художнього мислення обох письменників тяжіє до елементів стилізації, цитування, ремінісценції, алюзії та переінакшення – виразних ознак постмодернізму, зберігаючи при цьому вірність реалістичним традиціям. Порівняння художньої манери цих письменників переконує, що в обох випадках пріоритет надається смислового наповненню, а не лише лінгвістичним інноваціям. Привертаючи увагу читача до стану людської душі в різні моменти життя, загалом і Апдайк, і Мердок зображають стосунки між людьми, як спробу з'ясування сенсу буття, при цьому саме ментальність кожного з письменників відіграє коригуючу роль.

Зрештою, на творах Айріс Мердок яскраво позначилися прикмети національного англійського характеру, узагальнюючими рисами якого є стриманість, інтровертивність, тяжіння до іманентного самоствердження як

гарантії збереження власної сутності. Американська ментальність у творах Джона Апдайка проявляється через широкий погляд на світ у поєднанні з гострим відчуттям власної гідності як етнопсихологічної домінанти нації.

Огляд цілісної картини мердоківського тексту (мається на увазі корпус романної спадщини письменниці під кутом зору жанрової парадигми філософського роману) дає уяву про форми художньої рефлексії як адаптаційні в історико-еволюційному розумінні. Досліджені тексти показують, що прямолінійно оцінити жанрову парадигму мердоківського тексту в типологічному ключі, тобто надати їй певного номінативного статусу (визначити його як психологічний, соціальний, філософський тощо), – означає створити ще одну умовну парадигму, оскільки жоден із романів Мердок не є типологічною матрицею для решти її романів. Звичайно, можна групувати окремі з них за певними ознаками, але й ці групи будуть типовими лише умовно. Виникає загроза створення штучної класифікації. На наш погляд, конструктивною в цьому відношенні видається лише ревізія інтерпретаційного коду терміна "філософський роман" у контексті розглянутого матеріалу. Логіка аналізу привела до усвідомлення мердоківського роману як *світоглядно-філософського*. У контур цього визначення зручно вписуються практично всі наявні номінації. Світоглядний фермент її романів є його домінантною ознакою, тоді як форма її вираження в кожному конкретному випадку модифікується: спостерігається сполучення стійкої домінанти з мінливістю жанрової форми, яка відповідає ідеї так зв. "жанрового метаморфізму". Специфічною для Мердок видається неузгодженість із загальноєвропейською історико-літературною тенденцією, за якою кожна окрема національна література виявляє закономірне тяжіння до певних типових сюжетних моделей (сюжет мандрів – для англійської традиції, сюжет виховання – для німецької, соціально-побутовий сюжет – для французької, соціально-психологічний – для російської тощо). Формуючись

на підвалинах онтологічної проблематики, її романи принципово стоять осторонь класифікаційних моделей за світоглядною сутністю її "імагінативного письма" (вислів А. Мердок). Неповторність мердоківської форми генерується завдяки яскравому сполученню глибоко опрацьованої національної літературної традиції із власним науковим досвідом. Адже він органічно пов'язаний із вивченням європейської філософської рефлексії в контексті відповідного їй культурно-історичного руху, відіграв провідну роль у формуванні її художнього стилю. Зрештою, жанрологічна проблема філософських романів письменниці розглядається в ракурсі рецептивної теорії, тобто еволюція проблематики романного світу А. Мердок простежується із соціокультурної та етико-філософської позицій через призму читацької рецепції.



## РОЗДІЛ 2

### РЕЦЕПЦІЯ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМАТИКИ РОМАНІВ А. МЕРДОК

#### 2.1. Специфіка сприйняття романного тексту в перспективі проблем рецептивної поетики

Дослідження природи художнього твору, зважаючи на естетику його сприйняття, звичайно ж потребує специфічного категоріального апарату та особливих методологічних принципів. Такі принципи розроблялися в межах різних теоретичних дискурсів: семіотики, структуралізму, інформативної та лінгвістичної теорій комунікації, теорії психологічного сприйняття, соціології літератури та історії культури тощо. Базовий поняттєвий арсенал, яким послуговувалися при дослідженні рецептивних процесів, (зрозуміло, що варіативні розбіжності властиві кожному із зазначених методів), попри все, є умовно спільним, завдяки залученню до сфери дослідження читача та його відношення до твору. Ця спільна теоретична база для дослідження феномена рецепції створилася як результат "міжпредметних зв'язків" або ж унаслідок компілятивного запозичення окремих фрагментів з інших концептуальних надбудов: герменевтики, феноменології, структуралізму тощо, що дає підстави розглядати рецептивну естетику назагал не лише як літературний, але й як філософський дискурс.

Отже, у цьому підрозділі обмежимося стислим оглядом історії питання, уточненням і коментуванням функціонально важливого для даної роботи категоріального апарату, презентуємо власну позицію щодо розуміння феномена рецепції.

Історичний поступ естетичного сприйняття як філософської проблеми<sup>1</sup> починається за часів античності (зокрема, сприйняття мистецтва, поезії в діалогах Платона), фрагментарно простежується у XVII ст. (перцепція та

---

<sup>1</sup> О.В. Червінська розглядає історію питання, спираючись на "продуктивну функціональність сприйняття" [208, с. 4-9]; енциклопедична довідка стосовно рецептивної естетики докладно дана А.В. Драновим [209, с. 127-138].

аперцепція Г.-В. Лейбніца), набирає сили у XVIII – поч. XIX ст. (А.Баумгартен, І. Кант, Гегель) [208, с. 4-7]. Та як фундамент сучасної теорії сприйняття та інтерпретації ця проблема постає з поч. XIX–XX ст. завдяки дослідженням у галузях феноменології: йдеться, зокрема, про принцип "інтенціональності" (Ф. Brentano, Е. Гусерль, Р. Інгарден [239]) [209, с. 128-129], герменевтику Ф. Шлейєрмахера [210], "розуміючу психологію" В. Дільтея [211, 212], "онтологічну герменевтику" М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера [72а, 213, 214]), російський формалізм [118, с. 715], празький (Ф. Водічка, Я. Мукаржовський) [209, с. 130] та французький ("іманентні структури" Ж. Женета [225, с.150]) структуралізм.

Проте власне "зміна наукової парадигми" (Г.Р. Яусс) в естетиці відбулася саме завдяки дослідникам "констанцької школи" (Г. Вайнріх [215], Г. Яусс [216-219], В. Ізер [220-223], Р. Варнінг [224] та ін.). "Зміна" полягала у відмові від "іманентної естетики сприйняття" художнього твору як автономної цілісності, що мотивувалося неможливістю реалізації художнього твору без сприймаючого суб'єкта – реципієнта [219, с. 327]. Хоча окремі науковці і не вбачають у цьому "зміни парадигми", наголошуючи лише на "зміщенні акцентів" дослідження [226, с. 159], зокрема Манфред Науман, який, однак, також визначає сприйняття як "зустріч твору у вигляді письмового тексту та сприймаючого суб'єкта у вигляді читача" [226, с. 92]. Зрештою, твір вже не може розглядатися автономно<sup>1</sup>, як "річ-у-собі", а розкривається лише "як елемент взаємодії з реципієнтом" [234, с. 253], або ж "споживачем" (читачем) [229, с. 26].

За М.П. Стафецькою, до "акту споживання" твір є лише можливістю реалізації. Він існує "як матеріалізований знаковий код, як потенційний смисл, що потребує актуалізації, але не як художня цінність" [234, с. 253]. "Цінність" та "розуміння"– "дві крайні точки, між якими пролягає поле інтерпретацій" [209, с. 6] – це головні принципи герменевтики. Теорія

<sup>1</sup> Г.Р. Яусс та В.Ізер розгорнули концепцію інтерпретації як "відповідності" читача та твору.

рецепції конкретизує їх у такий спосіб, що справжня цінність художнього твору конститується лише завдяки акту його сприйняття. Е.А. Цурганова зазначила, що рецептивна естетика доповнює наведені герменевтичні принципи історичним та соціальним контекстами, адже в кожному "розумінні" беруть участь попередні сприйняття твору [209, с. 202]. Завдяки своєму безпосередньому зв'язку з філософією, моралю та іншими формами суспільної свідомості, художня література здатна здійснювати "світоглядний вплив на особистість" [228, с. 17]. Ось чому прихильників рецептивної теорії цікавить весь спектр системи взаємовідносин "автор-твір-читач", зважаючи на її дворакурсність: естетичне сприйняття та естетичний вплив<sup>1</sup>. "Сприйняття" ("Rezeption") та "вплив" ("Wirkung") [227, с. 72] вказують на двосторонній характер взаємовідносин читача з твором. Твір, впливаючи на читача, водночас залишається підвладним йому (його інтерпретаціям). Водночас читач, як суб'єкт рецептивних відносин, попри все, виступає об'єктом впливу інтенцій твору [226, с. 109]. У цьому контексті роль автора також має подвійне значення: з одного боку, теж будучи читачем, він виступає об'єктом впливу творів минулого; з іншого, як письменник, власними творами формує естетичну свідомість своїх читачів. Ось чому, за переконанням Ю.Б. Борєва, кожен художній твір "двоєко вплетений в історичну традицію: як із боку сприйняття читацькою аудиторією, так і з боку історичного формування естетичної свідомості" [229, с. 26]. Обидва "боки" однаково важливі в теоретичному осмисленні проблеми сприйняття в трьох напрямках (за Г.Р. Яуссом – "аспектах естетичного досвіду"): продуктивному (художня творчість), рецептивному (сприйняття твору) та комунікативному (вплив твору на реципієнта) [234, с. 249].

---

<sup>1</sup> Поняття "естетика впливу", запроваджене Г. Вайнріхом, використовується дослідниками "констанцької школи" для позначення методологічного принципу аналізу літературного твору з погляду закладеної в ньому "ролі читача" [215, с. 28].

"Сприйняття" в Яусса постає як проблема синхронних та діахронних зв'язків між літературними творами в рецептивно-історичному читацькому осмисленні. Для позначення об'єктивації рецепції твору його читачами-сучасниками та наступними поколіннями читачів і критиків, дослідник послуговується терміном "літературний обрій очікування"<sup>1</sup>, зважаючи на усталені для кожного історичного моменту уявлення про жанри, форму та тематику вже відомих творів, а також враховуючи, що "історичне життя літературного твору неможливе без активної участі його адресата" [217, с. 173]. У зв'язку з тим, що з розвитком рецептивної теорії з'явилася велика кількість "евристичних термінів" (О. Солоухіна) для позначення різних типів читачів (приміром: "ідеальний читач" (Р. Інгарден) [230, с. 114], "зразковий читач" (У. Еко), "архічитач" (М. Ріфатер), "інформований читач" (С. Фіш), "уявний читач" (Е. Вулф) [233, с. 213], "компетентний читач" (Шобер) [208, с. 25] та ін.<sup>2</sup>), для уточнення терміна "адресат" доцільно приєднатися до твердження М. Наумана, що поняття "читач" та "адресат" не є абсолютно тотожними.

Під "читачем" ми зазвичай розуміємо або конкретну особистість ("соціологічна категорія"), або гіпотетичного читача, вигаданого автором ("психологічна чи ідеологічна категорія"), чи навіть вигаданого персонажа-читача, що є структурним елементом твору ("естетична категорія") [227, с.56]. Ми говоримо про це так розгорнуто, оскільки в романах Мердок зустрічаються практично всі категорії читачів. Саме тому будемо називати "адресатом" лише того "гіпотетичного читача", ту вигадану фігуру, що відіграє певну роль у "момент здійснення акту письма" – "імпліцитного читача" (В. Ізер), на відміну від реального "сприймаючого суб'єкта" – реципієнта чи то "експліцитного читача" – персонажа твору. Фактично імпліцитний читач є тією "текстуальною структурою", що передбачає реакції

<sup>1</sup> К. Барк звернув увагу, що цей термін, який у літературознавстві приписують Г.Р. Яуссу, був вперше запроваджений Карлом Мангеймом [230, с. 127].

<sup>2</sup> У цьому контексті І.П. Ільїн також називає "передбаченого", "іманентного", "інтенційного", "концептуального", "продукованого" та ін. типи читачів [231, с. 145].

реципієнта, не визначаючи його як такого [233, с. 232]. Отже, як вже було визначено науковцями<sup>1</sup>, існує "три рівні відправника й одержувача інформації (адресанта та адресата): конкретний, абстрактний та фіктивний" [231, с. 138]. Проте лише на абстрактному та фіктивному "дискурсивних рівнях" (І.П. Ільїн) діють письмово зафіксовані в тексті твору відповідні "нарративні інстанції" [209, с. 45]. Тобто в кожного конкретного автора є конкретний реципієнт твору; в абстрактного (імпліцитного) адресанта всередині твору присутній свій адресат – імпліцитний читач; у фіктивного автора (наратора, оповідача) – фіктивний, або експліцитний, читач. Сам же художній твір у такому ракурсі розглядається як "континуум безлічі смислів" (А.Я. Зісь, М.П. Стафецька), що по суті є "потенціалом сприйняття" (Rezeptionsvorgabe) [227, с. 38], або "смісловим потенціалом твору" [232, с.189]. Недарма Г.Г. Гадамер [див.: 72а, с. 157] запевняв, що смисловий потенціал тексту поширюється далеко за межі того, що мав на увазі сам автор.

Розгортання кожен раз наново смислового потенціалу одного тексту В. Ізер вважає можливим завдяки наявності у творі "особливих місць" – "прогалин" (Leerstellen). Симптоматично, що подібне розуміння зустрічаємо й у Мердок: "...комунікація може бути непрямую, але неоднозначність (ambiguity) видатного письменника створює проміжки (spaces), які ми можемо досліджувати й насолоджуватися, тому що вони є отворами в реальний світ, а не формальними мовними іграми чи то вузькими щілинами особистої фантазії; і ми не стомлюємося від видатних письменників, тому що істина цікава" [169, с. 25-26]. Саме ці "місця невизначеності" розширюють, змінюють уявлення читачів, сприяють творчому ставленню до тексту. Відбувається "зміна перспектив", процес читання набуває "конститутивності", завдяки чому читач "може стежити за проекцією власного "я" на твір та зробити її предметом аналізу і оцінювання" [232, с. 196-197]. У такий спосіб реалізується славнозвісна ізерівська "інтеракція"

---

<sup>1</sup> І.П. Ільїн тут підтримує концепцію німецької дослідниці Ганнелоре Лінк [242, с. 22].

(взаємини читача з текстом) [208, с. 17], що ще раз підкреслює комунікативну природу художньої літератури.

В аспекті дослідження феномена Мердок та її авторського письма важливо сказати й про психологічні фактори сприйняття. Одним із таких виступає "рецепційна настанова" (Ю.Б. Борев) – попереднє налаштування на сприйняття, що спирається на весь культурно-історичний досвід. Рецепційне "передування", зауважує науковець, часто міститься в поясненнях і визначеннях, що супроводжують твір, а також у самій назві твору (в підзаголовку). Приміром, підзаголовок мердоківського роману "Чорний принц" звучить "свято кохання" – справді, він коректує рецептивну настанову в тематичний бік авторської нарації. Подібна настанова зумовлює "рівень очікування" читача, налаштовує на певну жанрову, стильову програму<sup>1</sup>, визначає потенціал читацького сприйняття, тобто "його готовність сприйняти певний об'єм смислової та ціннісної інформації" [229, с. 31-32]. Отже, "перспективи тексту" (В. Ізер) є тими численими структурами, з яких складається художній твір. О.В. Солоухіна налічує чотири таких перспективи: оповідач, персонажі, сюжет та фіктивний читач [233, с. 233]. За допомогою введення фіктивного читача у творі реалізується спроба автора не лише виявити своє розуміння світу (власний світогляд), але й здійснити на нього (світ) свій вплив.

Цілісність сприйняття твору залежить від спроможності реципієнта з'єднати всі "перспективи" єдиною "лінією обрїю" (В. Ізер) [234, с. 256]. Загальна ж "перспектива" конституювання читачами смислу кожного твору зміщується відповідно до загального смислового контексту епохи та неповторного особистісного досвіду читача. Отже, "феноменологія читання" (В. Ізер) мотивується тим фактом, що читання для реципієнта насамперед є пізнанням самого себе, тобто "читаюча свідомість", поглинаючи текст, "дешифрує" себе. Внаслідок "акту дешифрування" несвідоме піднімається на

<sup>1</sup> У широкому розумінні – літературний код (історично мінливу систему родів та жанрів художньої літератури, літературних течій, стилів тощо) [231, с. 167].

рівень свідомого<sup>1</sup> [223, с. 299]. Проте слід зауважити, що твір, залежно від притаманного йому потенціалу сприйняття, має тенденцію не лише регулювати спілкування з читачем, але й визначати засоби та шляхи свого впливу на реципієнта [227, с. 68]. У цьому контексті Ю.Б. Борев вводить термін "віяло" (розмаїття сприйнятів), адже завдяки зустрічі твору з різними епохами, різними рецепційними групами, особистостями з неповторним життєвим досвідом виникає "віяло інтерпретацій" цього твору [229, с. 34]. Індивідуально-психологічні та соціально-історичні характеристики реципієнта свідчать про мінливий характер читацької реакції, що В. Ізер позначив поняттям "перемінної (блукаючої) точки зору" (Wandelnder Blickpunkt) [220, с. 8]. Усе сказане вище аргументує розгорнуте сприйняття потенцій мердоківського письма.

Необхідно додати, що реакція реципієнта є "останньою ланкою" у складній структурі художньої комунікації й у свою чергу складається з численних факторів [детальніше див.: 232, с. 170]. На підтримку їхньої взаємодії виступав Г.Г. Гадамер, відстоюючи позицію, що відокремлено кожен із напрямків дослідження не в змозі дати цілісного відображення процесу інтерпретації [213, с. 114]. Дослідник підтримує тезу літературної герменевтики про неможливість зрозуміти художній твір як одиничний продукт творчої діяльності, наголошуючи на необхідності його реконструкції та інтерпретації лише в руслі безперервної культурної традиції [72а, с. 8]. Цей принцип є базовим й для рецептивної естетики, проте з акцентом на соціологічному аспекті акту інтерпретації. Оскільки сучасна літературна герменевтика "відштовхується від структуралістських, лінгвістичних і комунікативних концепцій, зважаючи на наявність у творчому акті не лише автора й повідомлення, але й споживача мистецтва" [209, с. 198], рецептивна естетика фактично успадковує й доповнює герменевтичний досвід. Плідне

<sup>1</sup> У цьому питанні В. Ізер послуговується феноменологічними засновками, згідно з якими сприйняття твору здійснюється завдяки специфічним пластам та актам свідомості (Eykmann Ch. *Phänomenologie der Interpretation*. Bern. – München, 1977).

поєднання рецептивно-естетичних та герменевтичних принципів у дослідженні художнього тексту, породженого складною культурологічною ситуацією ХХ ст., вживане щодо спадщини Мердок, дозволяє більш аргументовано дослідити її іманентні риси.

Складність романів А.Мердок полягає в тому, що вони породжені багатим життєвим і світоглядним досвідом авторки з її надзвичайно високим інтелектуалізмом. Її читач зобов'язаний це враховувати, якщо він прагне адекватного сприйняття. Приміром, прочитання фабули "Чорного принца" можна спростити до певної любовної інтриги, однак із позиції теорії рецепції це – як не парадоксально – буде і справедливим, і хибним водночас. Важливо враховувати, що інтерпретаційним прийомом стосовно проблеми естетичного досвіду є "ідентифікація" – особлива форма сприйняття художнього тексту, що полягає у зіставленні реципієнтом реалій тексту із власним життєво-естетичним досвідом. Так, у "Чорному принці" експліцитний автор висловлює думку реального автора роману – самої Мердок, що загалом читач схильний ототожнювати себе з головним героєм [259а, с. 206-208]. Зокрема, йдеться про рецептивний ідентифікаційний ланцюг шекспірівських образів у романному тексті Мердок (детальніше див. пункт 2.3.3).

В історичній перспективі Г.Р. Яусс визначив п'ять основних рівнів сприйняття, кожному з яких відповідає певний тип "ідентифікації": асоціативний, адміративний, симпатетичний, катарсичний та іронічний [218, с. 215]<sup>1</sup>. Зазначена п'ятирівнева комунікативна структура, за переконанням Яусса, є продуктом історичного розвитку естетичного досвіду, однак кожен із цих "зрізів художнього сприйняття" продовжує функціонувати в інтерпретації творів сучасності. Однак, сам Яусс визнавав, що глибоке рецепційне дослідження художнього твору неможливе без доповнення його

<sup>1</sup> Науковці А.Я. Зись та М.П. Стафецька [232, с. 179], зважаючи на наближені методологічні позиції, проводять паралель між "п'ятьма рівнями сприйняття" Яусса та "п'ятьма культурними формулами" канадського літературознавця Н. Фрая: міф, романсеро, високе наслідування, нище наслідування, іронічна поезія (N. Frye Anatomy of Criticism. Princeton, 1957, p.33).



іншими методами дослідження. Зокрема в його концепції спостерігається тенденція до психологізації естетичного досвіду [232, с. 179-181]. На відміну від Яусса, В. Ізер розгортає розуміння тексту не як психічну чи то емоційну, а як "буттєву" реакцію<sup>1</sup>, чим акцентує не суб'єктивну позицію сприймача, а універсальні соціокультурні сутності (феноменологічне осмислення). Внаслідок цього сприйняття тексту здійснюється в такий спосіб, що "реципієнт винаходить нову буттєву структуру". Ось чому, на думку науковців, концепція Ізера є "спробою літературознавчої конкретизації феноменологічних і герменевтичних ідей" [232, с.198].

Однак на сучасному етапі сприйняття художніх творів дедалі частіше вектор дослідження спрямований від традиційної герменевтичної інтерпретації до інтертекстового "читання-письма" [241, с. 417]. Такий погляд на рецепцію художнього твору є результатом досліджень "*на стику дисциплін*" (Р. Барт). Власне, дослідник мав на увазі і зміни стосовно самого поняття "художній твір", які, на його думку, є "лише частиною загального епістемологічного зсуву" [241, с. 413]. У результаті "зсуву" попередніх категорій на зміну традиційному поняттю "твір" приходить новий "об'єкт" – "Текст" [241, с. 414]. За Бартом, "твір, збагнений, сприйнятий та увібраний в усій повноті своєї символічної природи, – це і є текст"<sup>2</sup> [241, с. 417]. Саме в ньому реалізується "множинність смислу", завдяки чому текст "не піддається включенню в жанрову ієрархію, навіть у звичайну класифікацію" [241, с. 415]. Текст, за Бартом, "існує лише в дискурсі (точніше, він є Текстом, тому що усвідомлює це)" [241, с. 415]. Адже стосовно іншого тексту кожен текст виступає "між-текстом", а його "інтертекстуальність"<sup>3</sup> засвідчує, що він

<sup>1</sup> Ізер поділяє герменевтичну позицію Гайдеггера та Гадамера, згідно з якою кожне розуміння є "буттєвою відповідністю".

<sup>2</sup> Зворотний зв'язок простежувала Н. Копистянська: "Він [текст] залишається предметом, артефактом стабільним і незмінним, доки немає сприймача. Лише із появою читача факт перетворюється у фактор, текст у – художній твір, він оживає, починає діяти, "працювати", у сприйнятті читача набуває мінливості, багатовидності і в часі, і в просторі" [236, с. 48-49].

<sup>3</sup> Р. Барт переосмислює запропоновані Ю. Крістевою терміни "міжтекстова компетенція" та "інтертекстуальність" (1967). Для Крістевої "інтертекстуальність – це спосіб, як текст прочитує історію і вписується в неї" [246, с. 443]. Бартівський *твір* є відповідністю крістівського "фено-тексту", а власне *текст* – "гено-тексту" [241, с. 38], [247, с. 280-283].

сам створений з невловимих, проте вже "читаних" цитат – "цитат без лапок" [241, с. 418]. У. Еко, також запевняє, що жоден текст не читається відокремлено від "читацького досвіду спілкування з іншими текстами" [244, с. 21], і вводить поняття "інтертекстуальний діалог"<sup>1</sup> [245, с. 60]. Сучасні вітчизняні науковці (Р. Гром'як [235], Н. Копистянська [236], П. Рихло [248], О. Червінська [208]) висловлюють своє розуміння проблеми співвідношення понять "твір-текст-дискурс", "текст-інтертекстуальність" у ракурсі рецептивної теорії, й зокрема діалогу, як рецептивного прийому: "Авторський монолог, спрямований до імпліцитного сприймача, та діалог з самим собою набувають характеру діалогу читача з текстом, читача з автором, полідіалогу читачів" [236, с. 49].

Стосовно предмета нашого дослідження, відзначимо багаторівневу інтертекстуальність романів А. Мердок. А отже, в її романах саме через діалогічні форми реалізується як несвідома присутність одного тексту в іншому (бартівсько-крістівське розуміння), так і свідоме використання інших текстів (У. Еко). Письменниця часто вдається до прийому стилізації (зокрема, готичного та вікторіанського романів), в її романах помітні ремінісценції, прозорі та завуальовані алюзії як на художні твори, так і на філософські тексти. Однак, найбільш цікавою в ракурсі нашого дослідження є рецепційна інтертекстуальність – така, що емпірично виявляється реципієнтами [118, с. 318]. Попри все, інтертекстуальність у Мердок, у широкому розумінні, крім художніх творів, охоплює також її філософські праці та літературно-критичні есеї, які фактично слугують своєрідним метатекстом творчої діяльності, як відображення складного світорозуміння письменниці.

<sup>1</sup> Барт іде ще далі й пропонує розглядати зв'язок "автор-читач" як комунікативну гру, в якій читач уже сприймається не як конкретний адресат, а як "простір насолоди" у створенні тексту [241, с. 463]. За Бартом, безліч різних видів письма, що походять із різних культур й вступають один з одним у відносини діалогу, пародії, суперечки й тим самим складають текст, ця безліч "фокусується в одній точці", якою є не автор, а читач [241, с. 390]. Дослідник переконаний: "щоб забезпечити тексту майбуття, потрібно перевернути міф про нього – народження читача доводиться оплачувати смертю Автора" [241, с. 391].

### 2.1.1. Письменницька критика як форма рецепції.

**А. Мердок у дискусіях на порозі постмодернізму.** Згідно з естетично-рецептивними концепціями, діалог твору з читачем є зустріччю опосередкованого текстом життєвого досвіду реципієнта з життєвим досвідом автора. В цьому контексті, крім тексту, науковці називають ще одного посередника – критику. Літературна критика як "медіум" у взаємовідносинах "автор-текст" та "текст-читач" виробляє "парадигму прочитання тексту" [249, с. 41-44], чим сприяє формуванню нового рецептивного потенціалу. Зокрема, Р. Барт говорив про "принцип відносності у стосунках скриптора, читача та спостерігача (критика)" [241, с. 414]. М. Науман підкреслював, що коло адресатів літературознавчих текстів не вичерпується лише письменницькою аудиторією, але охоплює і сферу суспільного сприйняття літератури, як минулого, так і сучасності. На його думку, критика не лише допомагає читачеві прокласти шлях до літератури, а й розвиває естетичний смак [226, с. 151].

Проте складність дослідження феномена рецепції полягає саме в тому, що поняття "література" набуває дедалі неоднозначнішого характеру. Невипадково все те, що стосується системи художніх цінностей, донедавна іменувалося "первинною" (початковою) літературою, натомість, критичні міркування – "вторинною" (інтерпретуючою) літературою [228, с. 23]. Однак на сучасному етапі, як приміром у Р. Барта, літературна критика – *вторинна мова*, чи *метамова* – накладається на мову *первинну* (мову-об'єкт) [241, с. 131]. Вона двояко причетна до свого об'єкту: по-перше, виявляє зацікавленість мовою досліджуваного автора, по-друге, враховує причетність мови-об'єкта до світу. Тому, як *метамова*, критика займається встановленням зовсім не "істин", а лише "валідностей" [241, с. 272]; вона намагається "*приладнати* мову нашої епохи (екзистенціалізм, марксизм, психоаналіз) до іншої мови, тобто формальної системи логічних обмежень, яку виробив сам автор відповідно до власної епохи" [241, с. 273]. Ось чому,

за Бартом, визнавши себе *метамовою*, критика "може поєднувати в собі суб'єктивність та об'єктивність, історичність та екзистенціальність, тоталітаризм та лібералізм" [241, с. 274]. Класичне, традиційне диференціювання між літературою та критикою, літературою та філософією наразі втрачає своє попереднє значення, оскільки письменники дедалі частіше є авторами різноманітних літературно-критичних статей, учасниками літературних та філософських диспутів, дають власну інтерпретацію й оцінку літературному процесу, продукуючи велику кількість "текстів про літературу" (М. Науман), подеколи навіть у межах художніх творів. У цьому контексті І.П. Ільїн згадує романістів А. Роб-Грійє та Дж.Барта, як авторів популярних серед постмодерністів теоретичних книг, а також теоретиків М. Бланшо та У. Еко, як авторів художніх творів [209, с. 262]. Безперечно, це стосується й А. Мердок, яка не лише в численних літературно-критичних есе, але й навіть у своїх романах намагалася дискутувати з приводу художніх творів і філософських праць попередників та сучасників.

Отже, як знакова постать літературно-філософського дискурсу, А. Мердок не може не привернути нашої уваги і в ракурсі письменницької критики, її ролі в сучасному літературному процесі. Поставлена мета передбачає виконання таких завдань: а) на матеріалі творчості А. Мердок дослідити збагачення рецептивного потенціалу сучасних художніх творів, завдяки взаємодоповненню дискурсів різних типів: художнього, філософського, культурологічного, критики та теорії літератури тощо; б) простежити переосмислення письменницею постструктуралістських та деконструктивістських теорій як концептуальної основи літературного постмодернізму для виявлення специфічних ознак художнього тексту самої письменниці.

Загалом рецепція світової літератури для Мердок невід'ємна від "ідеї свободи" (*idea of freedom*) [184, с. 216], згідно з якою письменниця виокремлює п'ять фаз розвитку літературних форм. Ці фази, за зауваженням самої письменниці, можна розглядати як у хронологічному порядку, так і

незалежно від хронології. Отже, за Мердок, свобода як критерій дає такі літературні варіанти: "трагічна свобода", відкрита давніми греками, її літературним відповідником є "трагічна драма"; "середньовічна свобода" з такими літературними формами, як "релігійні оповіді, алегорії, мораліте"; "кантіанська свобода" (Просвітництво). Літературна форма – "раціоналістичні оповіді та алегорії, романи ідей (novels of ideas)"; "Гегельянська свобода" (XIX ст.). Літературна форма – "справжній роман" (Бальзак, Джордж Еліот, Діккенс); "романтична свобода" (XIX-XX ст.). Літературна форма – "невротичний сучасний роман" [184, с. 216-217]. З-поміж зазначених варіантів найвищим мистецтвом письменниці вважала саме "трагедію" (не лише в сенсі літературної форми, а й як сюжет, чи навіть пафос). Вона називала її "найважливішою й найнеповторнішою" (the most important and the most individual) [184, с. 218]. У відтворенні трагічного Шекспір та Толстой були для неї просто неперевершеними.

В аспекті рецептивної теорії, Мердок стверджувала, що література "викликає багато різних мотивів у автора (creator) та споживача (client)": робить нас щасливими, показує нам світ; великою насолодою в мистецтві є впізнання того, що було з нами, але ніколи не було нами поміченим [169, с. 12]. Тому, в цьому контексті, письменниці надавала критиці надзвичайно важливої ролі. Вона була переконана, що "старий" доброчесний, літературний критик здатний зайняти по відношенню до художнього твору об'єктивну (open-minded) позицію й зацікавлений робити це усіма можливими шляхами. Всупереч тезам деконструктивістів, позиція такої критики також не виключає сприйняття твору як "вікна в інший світ", персонажів – як реальних людей; виправдовує виявлення своєї симпатії до них або ж акцентує авторське ставлення тощо. Мердок частково підтримувала навіть і психоаналітичний підхід у сприйнятті художнього твору, погоджуючись із З. Фройдом<sup>1</sup>, що "мистецтво – це уявне життя митця,

<sup>1</sup> Стосовно впливу мистецтва на споживача, Мердок пропонує звернутися до таких праць З. Фрейда: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. – vol. XXI. – P. 177; Totem and Taboo (XIII, No. 3; Creative Writers and Day-Dreaming: Standard Edition. – vol IX, 153 p.

яке стимулює уявне життя споживача" (fantasy life of the artist stimulating the fantasy life of the client) [250, с. 20]. Разом із цим, Мердок висловлювала категоричне неприйняття сучасної деконструктивістської критики, яка, на її думку, є "радикальною формою сучасної деміфологізації" (radical form of present-day demythologisation) [250, с. 6], яка немає нічого спільного з традиційною критикою [251, с. 189].

Критик-деконструктивіст ставиться до літературного об'єкта як до "абсолютного феномена", за яким криється щось відмінне від інтенцій "наївного" автора або ж від уявлень про сприйняття "наївного" читача. Для такого критика справжнім твором є лише те, що продукує саме він. Письменниця вважала, що такий підхід загрожує втратою "концепції індивідуального". Вона писала: "Література сповнена цінностей (is full of values), і ми, споживачі, одержуючи її такою, розглядаємо у світлі власних цінностей. Споживання літератури включає постійне (зазвичай, інстинктивне) оцінювання: героїв оповідей, змісту та особливостей віршів, майстерності та інтенцій авторів, тощо" [251, с. 190]. Однак у деконструктивістів цінність і моральність усуваються, зрештою відбувається "переоцінка всіх цінностей" ('revaluation of all values'), за чим насправді ховається метафізична концепція "безмежної надлюдської царини контролю" (vast superhuman area of control) [251, с. 190]. Як приклади Мердок називала "концепцію Буття" Гайдеггера та "теорію мови" Дерріди, які вважала репрезентацією "нових форм детермінізму" [251, с. 187-190].

Мердок зазначала, що у своєму термінологічному значенні слово "текст" дозволяє критику-деконструктивісту ставити себе поряд (to bracket himself) з імагинативним письменником, адже роман і його критика розглядаються як "тексти", причому саме останній із них вважається деконструктивістами потенційно вірним [251, с. 206]. Отже, письменник, використовуючи мову, має "розгорнути" її ('deploy' the language), створити "значущий текст" (meaningful text), з якого читач або критик вилучає власні значення. Ретельне дослідження "текстури" художнього твору є площиною

діяльності критики, згідно з чим література радше розглядається як "мережа значень" (network of meanings), цінована лише своєю "здатністю турбувати" (ability to disturb) [251, с. 205]. Тому, зазначала Мердок, щоб догодити критикам-деконструктивістам, література стає дедалі більш заплутаною та незрозумілою (involved and obscure), тому що її метою наразі є *використання* мови, гра з нею у спосіб змішування, натякання, збентеження, спонукання. Ось чому, на її думку, постмодерністська література сповнена нововведень, перепон, незрозумілостей, наближається до "містичної поезії" (arcane poetry) [251, с. 206].

Як відомо, література постмодернізму є феноменом, що об'єднує різні типи дискурсу: художню літературу, літературну критику, філософію, культурологію, лінгвістику тощо. У такому ракурсі творчість Мердок цілком вписується в окреслені рамки, оскільки вона водночас постає перед читачами і як письменниця, і як теоретик та критик власної творчості й творчості інших письменників; а також як філософ, що вдається до художнього, поетичного способу трансляції думки. Разом із цим, зазначимо, що йдеться про постмодернізм як "характеристику певного менталітету, специфічного способу світосприйняття, світовідчуття" [209, с. 259], а не як про напрямок сучасної літератури чи то літературної критики. Як відомо, становлення Мердок як письменниці, відбувалося на зламі епох модернізму та постмодернізму, що, звичайно ж, позначилося на її художній творчості (в ранніх романах відчутний вплив екзистенціалізму, у пізніх – постмодернізму). До речі, теоретики (У. Еко [253], І. Хасан [254], Д. Лодж [255]) визнають постмодернізм тим явищем, що виникає в мистецтві протягом усієї історії людства в періоди духовної кризи суспільства. Отже, наближення художньої манери письменниці до постмодернізму виявляється не через суто теоретичну філософську рефлексію; це радше напівсвідома чуттєво-емоційна реакція письменниці на кризу сучасного світу (кризу віри в усталені цінності), яку постмодерністи іменують "епістемологічною

невпевненістю" [209, с. 290-293]. Зокрема, в її романах відгомін названої ознаки постмодерністської свідомості реалізується у проявах філософського плюралізму та жанрового метаморфізму.

Мердок не уникнула інтертекстуальності, асоціативності, метафоричності інтуїтивного мислення. Зокрема, інтертекстуальність її романів частково іманентна (несвідома присутність одного тексту в іншому – бартівсько-крістівське розуміння), частково інтенціональна (свідоме використання інших текстів – позиція Еко). Її романами однаково властиві свідомі та завуальовані ремінісценції, алюзії як на художні твори (Зокрема, Шекспіра, Діккенса, Остін, Еліот...), так і на філософські тексти (Платона, Сартра, Ніцше, Гайдеггера та ін.). В романах письменниці вони виступають як "прототексти" та "архетексти" (генетична інтертекстуальність). Вона також часто використовувала прийом стилізації (зокрема, готичного та вікторіанського романів). У широкому розумінні, інтертекстуальність у Мердок, окрім художніх творів, охоплює філософські праці та літературно-критичні есеї, які фактично слугують своєрідним метатекстом її творчої діяльності, відображенням складного світорозуміння письменниці. Її творам притаманні дискретність, фрагментарність оповіді, зміщення хронотопічних реалій, опертя на принцип гри, іронія (самоіронія) та інші "фірмові" ознаки так зв. "постмодерністського роману".

Проте назвати Мердок постмодерністом було б великим перебільшенням або ж навіть помилкою, зважаючи на структуру її романів. На відміну від "різоматичних" постмодерністських творів, романи Мердок подібні до так зв. "деревовидного" типу (Ж. Делез, Ф. Гваттарі), тобто вони мають структуру зі смисловим центром, базуються на міметичних принципах, близькі до класичних зразків. У той час як романи постмодерністів не відображають реальність, а створюють симулякри, нові гіперреальності, незалежні одна від одної [252, с. 229].

Стосовно теоретичної рефлексії, зазначимо, що Мердок, подібно до



письменників постмодерністської орієнтації, досить часто вводить у тканину своїх романів філософські та теоретичні пасажі. Її бентежить усталене сприйняття світу як хаосу без зв'язків причини та наслідку, "децентрованого", позбавленого ціннісних орієнтирів. Однак, на відміну від постмодерністів, які запевняють у "неможливості в "нових умовах" писати "по-старому" [209, с. 262], письменниця переконана, що традиційна реалістична манера перевершує інновації "сучасного невротичного роману" (neurotic modern novel) [184, с. 217]. У свою чергу, Мердок пропонувала повернутися до "справжнього роману" (true novel) XIX ст., роману зі звичайними героями та сюжетами. Цікаво, що вона, як ми вже зауважували, не прагнула тотожного наслідування цінностей минулого, лише акцентувала обережні пошуки нового розуміння традицій.

Як філософ, у своїх романах Мердок намагалася розв'язувати проблеми сучасного світу за допомогою моральної філософії, через що її творчість нагадує своєрідний симбіоз філософської рефлексії, літературознавчого теоретизування та художнього вимислу. Як апологет класичної літератури та традиційної критики, Мердок запевняла, що тенденція постмодерністської (деконструктивістської) критики веде нас геть не лише від "старого" роману, але також від "звичайної прозорої коментуючої прози" (ordinary lucid expository prose). (До речі, ця позиція, на її думку, істотна також для всіх гуманітарних дисциплін і для філософії зокрема [251, с. 206]). Вона висловлювала відверто іронічне ставлення до намагань вважати критика мислителем більш обізнаним та досвідченим, ніж читач, або "наївний, чи то упереджений письменник", оскільки в цьому разі критика, а не художній твір презентується "справжнім витвором мистецтва" [251, с. 205]. "Душа" такого твору" ('soul' of the work) виявляється не у зображенні життя, або глибокому розумінні моральних дилем, але у доречності вживання структури значень (meaning-structure), розпізнаної і презентованої читачам експертом-критиком [251, с. 205]. Ось чому, на її думку, сучасні автори у своїх художніх творах

намагаються взагалі уникати традиційної оповіді з простакуватим референтним застосуванням мови та моральною рефлексією.

Звичайно, Мердок припускала, що "значення" твору мистецтва не завжди адекватне авторській оцінці, хоча і її необхідно враховувати, оскільки твір "відкритий як для правильного, так і для хибного тлумачення" (is open to interpretation as well as to misinterpretation) [251, с. 213]. У цьому питанні позиція письменниці близька до позиції її опонентів, прихильників постмодернізму та його літературознавчої методології (деконструктивізму та постструктуралізму). Зокрема, до позиції Р. Барта, який також переконаний, що художній твір ніколи не буває ні повністю незрозумілим, ні повністю зрозумілим; він ніби "*запліднений* смислами", "безкінечно відкритий для нових розшифрувань" [241, с. 274].

Отже, плідна конвергенція між літературознавчим, лінгвістичним, філософським та художнім дискурсами у творчості А. Мердок безпосередньо позначається на формуванні рецептивного потенціалу її художніх творів. Письменницька критика та авторський коментар, як форми рецепції, відіграють суттєву роль у розумінні змісту її романів і визначенні їхньої жанрової специфіки. Водночас, зазначимо, що як письменниця Айріс Мердок так і залишилася на порозі літературного постмодернізму, незважаючи на окремі спільні з постмодерністами погляди на сучасний літературний процес.

## **2.2. А. Мердок та її читач у ракурсі рецептивної теорії**

Ось уже більше як пів століття парадокси романів Айріс Мердок бентежать читачів та критиків, викликаючи суперечливі тлумачення як щодо їхнього філософського змісту, так і стосовно художнього методу письменниці та жанру її романів. Адже в художній творчості Мердок-філософа, поєднуються різні, якщо не зовсім протилежні, властивості: світоглядна проблематика та витончений психологізм; містицизм, схильність до надприродного й банальна життєва конкретика; іронія, почуття комічного у співіснуванні зі стилістикою "готичного" роману. Проте саме така

антиномія її творів заінтригує читача, спонукає його до роздумів над порушеними письменницею проблемами.

Дослідники творчості письменниці (В. Івашова [27-30], І. Левидова [37], М. Урнов [145]) звертали увагу на те, що певна жанрова своєрідність романів Мердок детермінується злиттям окремих жанрів 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 хитросплетінь, викликаючи тим самим безліч рецептивних відображень на рівні індивідуального сприйняття тексту кожним окремим читачем.

Складається враження, 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 і філософських концепцій, до представників "масової культури", любителів "легкого читива" [145, с. 81]. Письменниця визнає, що її книги "можна читати і без філософського ключа" [цит. за 29, с. 171], хоча, очевидно, що Мердок добре знає свого потенційного читача. На думку М. Урнова, "вона не вихваляється перед ним своєю обізнаністю, лише ділиться "високою матерією", й робить це в такій формі, в таких дозах й так довірливо, що він, її читач, відчуває себе заохоченим до елітарної інтелектуальної сфери, опиняється на короткій нозі з її функціонерами й, отримавши у готовому вигляді декілька формул філософської думки та прикладів їх життєвого застосування, сам стає здатним розмірковувати про "високу матерію" й ознайомлювати з нею менш обізнаних" [145, с. 81].

Отже, 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 сам автор, а читач намагається зрозуміти те, що він хотів передати. Безумовно, автор завжди сподівається, що його читач відгукнеться, збагне, усвідомить усе сказане у творі, сподівається на зустріч з "ідеальним читачем". Однак це є утопією<sup>1</sup>. 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 розв'язати окреслену проблему.

Для досягнення своєї мети Мердок не цурається давати реальному читачу підказки, 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 є підтвердженням тези В. Ізера стосовно концепції літературного тексту, що, "нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви" [267, с. 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" [267, с. 350]. Таке розмаїття інтерпретаційних ходів романів Мердок є іманентною властивістю художньої манери письменниці. Не випадково важливою деталлю цієї манери можна вважати присутність практично в усіх її романах кількох "антиномічних пар": "егоцентризм – співчуття, егоїзм – самовідданість, свобода – приреченість, прекрасне – добре", запропонованих В. Скороденко. В романах Мердок вони співіснують з "подвійністю, двозначністю єдиного: життя – жорстоке та ніжне, огидне та сповнене краси; смерть як втілення тотального безглуздя життя та смерть як кінцева міра його абсолютної цінності" [269, с. 5].

<sup>1</sup> Сучасні науковці (зокрема, О.В. Солоухіна) вже зазначали, що "ідеальний читач (якщо він справді ідеальний) повинен мати абсолютно ідентичний код з автором, проте, якщо би це було можливим, комунікація була би зайвою" [233, с. 213].

Отже, огляд творчості Айріс Мердок стосовно взаємин письменниці з читачем неодмінно зміщується у бік філософських діалогів, в яких автор, у різних формах і за допомогою різноманітних прийомів, пропонує читачеві певну морально-етичну проблематику. Вона змінюється від роману до роману відповідно до еволюції світоглядної системи самої авторки (від екзистенціалізму до неоплатонізму через традиції християнської етики та відголоски східних 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 та фінал цього роману перегукуються між собою, а "коментарі" діючих осіб (експліцитних читачів) надають реципієнтові ще більше матеріалу для роздумів і тим самим вносять сумбур у сприйняття образу головного героя (експліцитного автора), що вже склався в уяві реального читача. Назагал 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), "Учень філософа" (1983) та ін.), але найбільш виразно воно розгортається саме тут, у "Чорному принці". Персонаж цього твору письменник Бредлі Пірсон піднімає на розсуд читача проблеми, що хвилюють інтелектуалку Мердок: про долю митця, про роль мистецтва та духовних цінностей у середовищі, позбавленому духовності. За твердженням М. Урнова, роман Пірсона є інтимною сповіддю, адресованою й призначеною лише одній особі. Проте цей єдиний адресат виявляється видавцем, і те, що призначалося лише одній особі, стає надбанням усіх. Урнов вважає цей "давній прийом" традиційним способом запевнити недовірливого читача, що "все, що відбувається під книжковою палітуркою, – правда" [145, с. 85].

Саме як апелятиви онімізації використовує Мердок асоціоніми

"Правда" та "Мистецтво". Вони підсилюють чуттєво-образне сприйняття художнього твору, спонукають читача до роздумів про істину. Як читаємо у романі: "Мистецтво має справу з Правдою, й не головним чином, а винятково. Ці два слова – по суті синоніми. І митець шукає особливу мову, щоб висловити нею Правду" [259а, с. 67]. У пошуках істини письменниця сама шукає власну мову для спілкування з читачем, свій шлях та прийоми, щоб наблизитися до нього, зацікавити його. Можливо, саме тому експліцитні автори в її романах досить часто є творчими особистостями: літератор Джейк Донаг'ю ("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 адресата (читача, глядача). Переважно такий герой-оповідач страждає від болісних рефлексій, прагне розвіяти неправдиві, на його думку, уявлення оточення про себе. Водночас 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". Адже при заглибленні у рецепцію інтенцій автора, неможливо збагнути його позицію, відкинувши комунікативну концепцію. Ще М. Бахтін наголошував на тому, що "письменник – це той, хто володіє даром непрямого говоріння. Виразити себе самого – означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого ("дійсність свідомості")... Побачити і зрозуміти автора твору означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт... Розуміння певною мірою завжди діалогічне" [265, с. 289-290].

Колись у листі до В. Івашової 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, які крають серце того, хто пише" [28, с. 391]. Але ж це саме ми

чуємо від Джейка Донаг'ю: "Варто було мені такими зусиллями навести лад у своєму всесвіті й розпочати в ньому жити, як він вибухав, знову розлітаючись на друзки" [268а, с. 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 із самим собою, й перетворити її на діалог було б рівнозначно самогубству" [268а, с. 42]. Проте діалог все одно відбувається, причому в кількох проекціях: як з імпліцитним читачем, до якого звертається Джейк у своїй розповіді, так і між героями роману (Джейком і Г'юго Белфаундером). Це навіть не просто діалог, а ціла низка філософських розмов із приводу питань життя і смерті, правди, якої більше в мовчанні<sup>1</sup>, ніж у слові. Безумовно, читачі пам'ятають, що саме внаслідок цих розмов і з'являється книга Донаг'ю, створена саме у формі діалогу. Ось ще один літературний прийом, завдяки якому письменниця доводить, що говорячи про правду, її герой далеко не завжди сам достатньо правдивий. Незважаючи на це, реципієнт вибачає Джейкові таку неправдивість, навіть симпатизує цьому англійському "пікаро", сміючись над його витівками, іноді сумуючи разом з ним чи розмірковуючи над примхами кохання.

Голос першого літературного героя Мердок, за словами І. Левидової, прозвучав "із довірливою та відстороненою, трішки ліричною іронією, націленою не тільки на зовнішнє, але й на самого себе" [37, с. 209]. Саме тому нам цікавий цей літературний герой та його міркування про випадковість буття та проблему вибору в абсурдному світі з позиції людини, яка справді любить цей світ. Таке ставлення до життя відрізняє його від

<sup>1</sup> В цьому контексті на нашу думку відчутний вплив Платона: "Покажи мені свою небагатослівність, а просторікуватість покажеш іншим разом" (Горгій, 449 с) [125, с. 480], який доповнює інший ракурс у розумінні концепції мовчання (тиші) в романах письменниці ("Під сіткою", "Чорний принц"), висвітлений С. Павличко [49, с. 12-22]. Роздуми над теорією Вітгенштайна та постулатами екзистенціалістів імагинативно втілені в романах Мердок за допомогою експліцитних носіїв "філософії тиші" (театр пантоміми Анни Квентін, "німе кіно" Г. Белфаундера, книга "Мовчальник" Джейка Донаг'ю та власне роман "Чорний принц" "мученика мистецтва" – Бредлі Пірсона, на прикладі яких Мердок доводить безперспективність мовчання як у житті, так і в мистецтві.

героїв періоду 50-60х ("Замок з піску" (1957)) і, ще більше, від "демонічних" персонажів "готичних" романів письменниці ("Єдиноріг" (1963), "Італійка" (1964), "Пора ангелів"(1966) , "Дзвін" (1968) 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 весь жах нашого сучасного світу, в якому панують насилля та зло" [27, с. 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 порушення та спроби розв'язання інших, більш фундаментальних загадок, пов'язаних із дослідженням багатогранної стихії людського духу, і, перш за все, глибин підсвідомості" [55, с. 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 міту, бо її мітичний взірець, як звичайно, більше натякає на демонічний, а не на апокаліптичний світ, хоча іноді він продовжує романтичну традицію стилізації" [270, с. 150].

У своїй статті "Проти сухості" Мердок писала: "Ми живемо у сцієнтистську, антиметафізичну епоху, коли релігійні догмати, уявлення, заповіді значною мірою втратили свою колишню силу". Письменниця вважає за доцільне знову, поки ще не пізно, повернутися до "ідеї людської особистості, яка стала надто слабкою та беззмістовною" [171, с. 164]. Цю ідею вона повною мірою втілює в романі "Пора ангелів"<sup>1</sup>. "Смерть Бога звільнила ангелів. І вони жахливі" ("The death of God has set the angels free.

<sup>1</sup> Загальний контекст цього роману становлять старозавітні алюзії. Зокрема йдеться про Книгу Притч Соломонових (див.: Глава 17, с. 11 "Возмутитель ищет только зла; поэтому жестокий ангел будет послан против него"), а також сучасні варіації про відсутність (смерть) Бога в душі Ніцше та Достоевського.



And they are terrible"), – говорить протестантський священик Карел Фішер [264, с. 164]. Втративши віру в Бога, він страждає сам і примушує страждати близьких йому людей. Під владою "демонів" Фішер вступає у кровозмісні стосунки зі своєю позашлюбною дочкою й покінчує 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" [цит. за 28, с. 408].

У художніх творах А. Мердок 60-х років відповідно представлені обидві форми образності: апокаліптична та демонічна, проте демонічна – значно більшою мірою. Феномен такої техніки Н. Фрай називає "демонічною модуляцією", тобто "зумисною зміною напряму прийнятих моральних пов'язувань архетипів" [270, с. 150]. При такому впливі демонічні образи статевих стосунків розглядаються з погляду кровозмішування, гомосексуальності та перелюбства, на відміну від апокаліптичних одруження чи невинності [270, с. 164]. У демонічному розумінні людського життя суспільна самореалізація відбувається між двома полюсами: "на одному полюсі знаходиться тиран-провідник, незбагнений, жорстокий, меланхолійний із ненаситною волею, який підпорядковує собі вірність підлеглих тільки тоді, коли він є достатньо егоцентричним, щоб представляти колективне "ego" своїх послідовників. Другий полюс представлений фармакосом, або жертвопринесенням, яке повинно скріпити інших" [270, с. 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.

Виходячи з цього, вигаданий антураж мердоківської готики слугує яскравим фоном, що підсилює трагізм самотності, відчуження людей у реальному світі. Керуючись термінологією Фрая, символи Мердок належать до апокаліптичних та демонічних структур, згідно з якими місто в романах

письменниці (зазвичай Лондон) має "форму лабіринтного модерного метрополіса, де основні емоції потрясіння виникають унаслідок самотності та браку комунікації" [270, с. 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). Із позиції рецептивної естетики цей антураж знаходить у свідомості читачів безліч рецептивних відображень, оскільки світ філософських символів та алегорій, зловісних демонів і руйнівних сил є багатим підґрунтям для численних форм суб'єктивного сприйняття. Адже практично кожен роман письменниці сповнений абстрактної символіки, майже кожен образ – то символічний шифр, над розгадуванням якого доводиться потрудитися "проникливим читачам". "Сітка", "море", "дзвін" – ці та інші символи мають філософську наповненість, що базується на позахудожніх потребах езотеричного знання, яке, в свою чергу, тяжіє не до повного визначення змісту, а до його можливого розширення. Отже, рецепція творів А. Мердок не може зводитися лише до розгадування авторської символіки, певних прихованих смислів тексту, тому що сам собою художній текст є іманентно невичерпним за своїм змістом і значенням. Саме тому її текст залишається "відкритим"<sup>1</sup> (У. 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 і розуміння" [266, с. 531].

Твори Мердок передбачають об'ємне сприйняття, коли читач відтворює та утримує в уяві картини кількох майже "голографічних" площин. Унікальна внутрішня структура романів Айріс Мердок із додатковими

---

<sup>1</sup> До речі, А. Мердок дала власне пояснення "відкритого" роману ('open' novel). Такий роман містить багато персонажів, кожен з яких по-своєму ексцентричний, проте всі вони вільні; сюжет поєднує їх лише певною мірою, однак ніколи не інтегрує в єдину систему. А щодо міфів і символів, то їх використання письменниця вважає цілком природним, оскільки, на її думку, ми постійно живемо в міфі та символі ("we live in myth and symbol all the time") [169, с. 25].

рівнями композиції надає нам право стверджувати, що в її творчості помітне відлуння меніппеї. Саме про це свідчить наявний в її романних текстах "прийом кодування: наділення оповідача особливими функціями та психологічними характеристиками", коли читач бачить "подвійне ієрархічно супідрядне зображення однієї й тієї ж події" [120, с. 1]. За словами прихильника бахтінської концепції про меніппею Альфреда Баркова, новий рівень композиції з'являється саме за рахунок особливої позиції оповідача, що у свою чергу дозволяє говорити про наявність у романі як мінімум двох фабул: першою з них є фабула оповідача, вона описує його стратегію оповіді, психологічні характеристики та його інтенцію як "істинного автора твору". Друга – фабула справжнього автора твору, в ній він висловлює своє ставлення до дій оповідача, в такий спосіб даючи "ключі" для розуміння суті того, що відбувається [120, с. 5]. Такими "ключами" в романі Мердок "Чорний принц" є "позатекстові структури" ("коментарі" фіктивних читачів, вступ так зв. "видавця" роману та його експліцитного автора). У романі "Море, море", на відміну від попереднього, письменниця використовує прийом "зменшення дидактичності", коли реципієнт бачить усі описані події тільки очима оповідача. В цьому випадку 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 все 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 меніппею" [120, с. 4]. Можливо саме тому фабули романів Айріс Мердок сприймаються свідомістю читачів, як єдина суперечлива фабула, в чому і полягає парадокс сприйняття цих художніх творів. Адже внутрішня структура кожного твору письменниці потребує від реципієнта її реконструкції на інтелектуальному рівні та певної готовності до її психологічного сприйняття.

Сучасні дослідники дедалі частіше схиляються до "прочитання тексту з позиції "імпліцитного" читача", звісно зважаючи, що реальний читач "не є статичною фігурою: читання відбувається на тлі його постійно мінливого навіть протягом дня життя" [208, с. 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.

Зазначимо, що репродуктивні можливості творів письменниці включають не лише розгадування витонченої авторської символіки, вони передбачають повноправний діалог тексту й читача й повинні досліджуватися з позицій суб'єктивності читацького сприйняття та інтерактивності комунікації. В цьому ракурсі рецепція розглядається як філософський дискурс й спирається на певні контекстуальні зв'язки, а також вимагає врахування певних рівнів сприйняття (ментального, аксіологічного, культурологічного тощо).

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

### **2.3. Тематичні феномени-парадигми художнього тексту А. Мердок**

**2.3.1. Парадигма моря.** Філософська спрямованість художньої творчості Айріс Мердок відображає спробу письменниці розвинути власну теорію роману в поєднанні зі створенням нової концепції людини. Таке

поєднання філософської проблематики із самотньою манерою письменниці лежить в основі її роману "Море, море" (1978).

Життєва історія головного героя роману режисера Чарльза Ерроубі, яку розповідає він сам, постає перед читачем як суперечлива суміш рефлексій героя щодо подій різних етапів його життя в зіставленні з реальністю. Сам Ерроубі називає їх сумішню думок і повсякденних спостережень, своєю філософією, якою він прагне поділитися з "гіпотетичним" читачем [117, с. 6].

Для того щоб "рецептивна зустріч" (О. Червінська) відбулася, читачеві необхідно в цій суміші визначити основну лінію розвитку духовного та морального образу вищезгаданого персонажа (експліцитного автора), не тільки щоб зрозуміти сутність його особистості, але й щоб наблизитися до розуміння задуму реального автора та його позиції по відношенню до свого героя. Важливу роль тут відіграє семантична наповненість назви роману із безліччю рецептивних рішень.

Одним із таких рішень, за підказкою самої А. Мердок, є "море кохання". Недаремно рефлексії Ерроубі незмінно пов'язані з його першим коханням – коханням усього його життя: *"On n'aime qu'une fois, la premiere"* [117, с. 80]. Проте велике кохання, змальоване Чарльзом Ерроубі, в рецепції читача перетворюється на brutальне почуття. Одержимий коханням Чарльз перевтілюється у злого "демона", коли переслідує свою колишню кохану Хартлі. Він скоює моральний злочин, силоміць тримаючи її у своєму будинку, намагаючись вирішити за неї її долю. "Скільки ж слабкості в силі кохання! Здається, що можеш підкорити коханого своїй волі, але це ілюзія" [117, с. 51], – зізнається одна з героїнь, хоча насправді читач відчуває, що ця коментуюча репліка радше належить реальному автору – власне Мердок.

У романі море, як стихія, репрезентує різноманітні стани людської душі (зокрема, експліцитного автора): від гранично глибоких, рефлексійних до бурхливо-небезпечних чи то безтурботливо-споглядальних. Стихія води

тут набуває широкого спектра відповідних символічних значень<sup>1</sup>. (До речі, стосунки "чоловік-жінка" теж можна передати через символіку води: людина не може жити без води, але й у воді жити не може). Море рівнозначно символізує як творчі засади наратора, так і деструктивні принципи його поведінки. Завдяки своєму безперервному рухові, море сприймається не лише як джерело життя, але й як хаотична сила реальності.

Письменниця не цурається й міфологічних вкраплень у текст роману ("– Гей, море, море, – продовжував Джеймс. – Ти знаєш, що по лінії батька Платон походить від Посейдона?" [117, с. 175]); письменниця досить часто вдається до використання містичних метаморфоз як до засобу інтерпретації реального життя (пробудження "демонів"; чудовисько-примара, що підіймається з морських глибин; чудодійне спасіння Чарльза з морської безодні). Усій цій містиці експліцитний автор згодом сам пропонує цілком реалістичні пояснення, але в уяві реципієнта на той момент уже існує власна інтерпретація стосовно кожного зі згаданих епізодів. Зокрема спасіння Чарльза, в контексті буддійських вірувань його кузена, сприймається, як позбавлення ілюзії кохання (у крайній формі деструктивного, брутального почуття). Тоді як у християнському дусі можна говорити про символічний обряд хрещення – оновлення, очищення почуттів.

У такому баченні "море" сприймається читачем ще як біблійний символ. Пригадаймо, приміром, Апостола Петра [МФ:14. 22-23]. Саме віра тримає людину на поверхні, й не дає їй піти на дно "житейського" моря. Пошуки Бога займають значне місце в художній творчості філософа Мердок, і такі підтекстові ремінісценції з Біблії виконують у неї стимулюючу функцію в читацькій рецепції. У цьому ж таки ракурсі рецептивним парадоксом сприймається й те, що навіть імена у родичів Чарльза суто біблійні (Адам та Авель), хоча самого Ерроубі не можна назвати релігійною

<sup>1</sup> Вода як амбівалентний символ є знаком потенційного й актуалізованого буття. Тема народження та смерті, створення світу й водний апокаліпсис пов'язані з водою. Вода сприймається як очищуючий й відроджуючий первень [276, с. 391].

людиною.

А. Мердок цікавить увесь спектр філософсько-психологічних проблем людини в сучасному світі. Недаремно інша ремінісценція роману "Море, море" нав'яна творами Шекспіра. Театральний режисер Ерроубі завдячує своєю професією, як і загалом своїм життям, саме Шекспіру, про що пише в своїх автобіографічних спогадах, згадуючи, як владно цей "Бог" скеровував його кроки [117, с. 33]. Пригадаймо, народився герой поблизу Стратфорда-на-Ейвоні, жив поряд зі знаменитим театром, у школі грав у п'єсах Шекспіра [117, с. 30]. Саме завдяки Шекспіру обрав професію режисера і став відомим постановником шекспірівських спектаклів. Його любовні колізії теж пов'язані з п'єсами видатного драматурга. Не без іронії ілюструє Мердок один із таких епізодів: "Вона закохалася в мене під час "Ромео і Джульєти", я збагнув це під час "Дванадцятої ночі", ми зблизилися під час "Сну в літню ніч". Згодом (але це було пізніше) я покохав її під час "Бурі", але зрештою покинув під час "Міри за міру" [117, с. 52].

Ерроубі вважає Шекспіра не просто *primus inter pares*, а якісно відмінним від інших письменником [117, с. 40]. Очевидно, що цю думку поділяє і справжній автор роману. Вона, як і її герой, відверто захоплюється майстерністю видатного драматурга у змалюванні "моря людських пристрастей", яке нуртує в його п'єсах [63, с. 167-168]. Сакраментальні вислови Шекспіра в рецепції Ерроубі набувають певного варіативного сенсу: "Почуття, якщо розібратися, існують або глибоко всередині людини, або на поверхні. На середньому ж рівні їх лише грають. Ось чому увесь світ – сцена" [117, с. 37].

Шекспірівська парадигма є одним із ключів до розуміння заплутаного світосприйняття Чарльза Ерроубі, так само, як й до розуміння світосприйняття самої письменниці, однією з багатьох таких підказок, адже море її героїв таке мінливе: спокійне та лагідне, й водночас, бурхливе та небезпечне; пустотливе море та немилосердне море-вбивця; словом – море

людських пристрастей.

Отже, відокремлюючи уявне та реальне як певні рецептивні виміри авторського письма, можемо констатувати їхні взаємокорегуючі "горизонти очікування" замість очікуваного їх протистояння.

**2.3.2. Парадигма Печери.** Віддавна образ печери породжує велику кількість культурологічно значущих інтерпретацій (архетекст). Відсутність дискретності в культурній традиції, за твердженням С.С. Аверінцева, проявляється в тому, що вже знані образи постійно "вступають поміж собою у калейдоскопічно-неповторні комбінації" [274, с. 60]. Так, ще з античної доби космос зображували як печеру (трактат "Про печеру німф" неоплатоніка Порфірія). Сюди ж належить використання образу печери, що символізує світобудову (культ Мітри), а також біблійне уявлення про "небесну твердь", що куполом вкриває землю (інтер'єр східнохристиянської церкви символізує єдність світобудови) [274, с. 59] тощо. Крім того, у К.Г. Юнга, скажімо, печера символізує основний атрибут материнського архетипу (увійти до печери – повернутися в лоно Матері-землі) [276, с. 386].

Оскільки на сучасному етапі розвитку науки наявна загальна конвергенція між філософським та літературознавчим дискурсами, наука має привід звернутися до цього феномена в мистецтві. Приклади ми знаходимо в дискурсивному досвіді таких значущих постатей ХХ ст., як У. Еко та Ю. Габермас, у творах яких взаємовплив художнього та філософського компонентів набуває подальшого розвитку на якісно новому рівні. Зокрема, до образу-символу печери в різні часи зверталися філософи, митці та письменники. Не обминула його у своїй творчості і Айріс Мердок. В своїх художніх творах письменниця активно послуговувалася культурологічними парадигмами, зокрібно й парадигмою *печери*.

Зауважимо, що зазначена проблема раніше досліджувалася переважно в гносеологічному (Г. Анікін (1971), І. Мізініна (1991), С. Павличко (1993)),



гендерному (Д. Джонсон (1987)) та хронотопічному (О. Алісеєнко (2001)) ракурсах. Проте етико-естетичний аспект висвітлювався недостатньо: поза увагою залишалася художня форма як така, її художня структура. Тому вважаємо за необхідне дослідити специфіку втілення парадигми *печери* через жанрологічну структуру світоглядно-філософського роману. Дослідження означеної парадигми в такому ключі дозволить усвідомити ресурси авторського стилю, зацентрує зв'язок авторської етики з естетикою її художнього втілення.

Прикладом опосередкованої біблійної інтерпретації парадигми *печери* (пекло/рай) у романі А. Мердок "Море, море" (1978) може слугувати епізод, в якому експліцитний автор роману (театральний режисер) Чарльз Ерроубі, занотовуючи свої спогади, порівнює власні рефлексії з блуканням темною печерою, куди світло попадає лише через різні отвори. Серед тих плям світла є одна найбільша, до якої він напівсвідомо наближається, хоча не відомо, чим вона для нього може виявитися: "вікном", за яким сяє день (рай), чи щілиною, з якої виривається полум'я з центру землі (пекло) [272, с. 79]. За допомогою цього епізоду письменниця намагається зблизити традиційний християнський світогляд зі світорозумінням свого найулюбленішого філософа – Платона. В даному випадку прототекстом виступає славнозвісний міф Платона про печеру (Республіка; 514). В'язні, що знаходяться в печері спиною до вогнища, прикуті біля стіни так, що в змозі бачити лише імітацію справжніх об'єктів – тіні на стіні (свої та інших предметів). Згодом їм допомагають зняти кайдани, повернутися й побачити вогонь й об'єкти, що кидають тіні. Вони спромагаються вийти з печери, бачать навколишній світ у сонячному світлі й, зрештою, бачать саме сонце [273, с. 114-117].

Метатекстом для виявлення рецепції Мердок щодо цього міфу (чи то алегорії, за визначенням самої письменниці) та його інтерпретацій в її романах слугують власні праці письменниці: "Верховенство Добра над іншими поняттями" [204, с. 376], "Вогонь і сонце: чому Платон вигнав

митців" [205, с. 389], "Концепції Єдності. Мистецтво" [250, с. 10]. На думку письменниці, ця алегорія "зображує духовне паломництво від видимого до реального" [250, с. 10]. На кожній стадії, коли ми обертаємося, підводимося, підіймаємо голови, ми насамперед бачимо тіні того, що є більш реальним та вірним. У цьому контексті "Теорія Форм" Платона для неї символізує певні логічні та моральні питання: "(містичні, постульовані) Форми (чи Ідеї) є моделями, архетипами: універсаліями, загальними поняттями, на відміну від окремих сутностей, і їхня етична роль, моральні ідеали дієві в нашому житті, світосайні ікони, відображення доброчесності" [250, с. 10]. "Моральні Форми", з погляду Мердок, взаємопов'язані. Ось чому для неї "Форма Добра", зображена в міфі про печеру у вигляді сонця, є "верховним рушієм", що об'єднує решту<sup>1</sup>. Читаємо у Платона: "в тому, що доступно для пізнання, ідея блага – це межа, й вона ледь піддається розпізнанню, проте варто її там лише розпізнати, як звідси напрошується висновок, що саме вона – причина всього істинного і прекрасного. У царині видимого вона породжує світло і його володаря, а в царині умоглядного вона сама володарка, від якої залежать істина й розуміння" [273, с. 117].

Сонце – уособлення Добра – в печері невидиме для людей, звідси і справжнє розуміння Добра в інтерпретації Мердок: приховане, незбагненне для людини, яка не хоче його прийняти. І лише той, хто прагне побачити справжнє світло, спроможний вирватися з полону ілюзій та егоїзму [204, с. 376]. Сонце не випадково представляє "Форму Добра", в його світлі видно істину і "воно показує світ (reveals the world), досі невидимий; воно також є джерелом життя" [205, с. 389]. Порівняймо, що з цього приводу думає Платон: "правильно було б вважати світло та зір сонцеподібними, але визнати їх Сонцем було би неправильно, так і тут: правильно вважати, що пізнання та істина містять образ блага, проте визнати будь-що з них благом

<sup>1</sup> Мердок фактично погоджується з М. Гайдеггером у тому, що Платон говорить про моральне Добро. Це дозволяє "мислити" його в етичному плані [282, с. 33], а зображення Добра через образ сонця засвідчує верховенство цієї ідеї як першопричини інших ідей [282, с. 35].

було б неправильним: благо завдяки його властивостям потрібно цінувати ще більше" [273, с. 114]. До речі, метафора печери, за С. Павличко, складається з таких чинників, як зір і погляд. Дослідниця, зокрема, наголошувала, що в романах Мердок "зір – прийом, а його фокусом часто виступає твір мистецтва" [49, с. 32]. Недаремно Мердок у своїх есе підтримує платонівську критику мистецтва, адже мистецтво (вона підкреслює – посереднє мистецтво) "підміняє реальність виявами, відволікає від дійсності" [49, с. 33], й лише "добре мистецтво", яке втілює ідеї вищої моральної категорії – Добра, є правдивим, надихає, дає творчий поштовх своїм сприймачам.

Розгортаючи метафору сонця як розуміння Добра Мердок вважає її надзвичайно багатою: сонце "реальне, але надто віддалене. Воно дає світло й енергію та надає змогу пізнати істину. У його світлі ми бачимо особливості світу і їхні справжні взаємозв'язки. Проте дивитись безпосередньо на нього надзвичайно важко, зовсім інша річ дивитись на предмети, освітлені ним" [204, с. 376]. Отже, ми бачимо різницю: ми знаємо, що Добро є десь "по той бік" нашого "я", яке радше є місцем ілюзії. Ось чому в тезі "Добро є трансцендентною реальністю", в розумінні письменниці, воно невід'ємне від добродетності (virtue) як "спроби пройти крізь пелену егоїстичної свідомості і з'єднатися зі світом, яким він є насправді" [204, с. 377]. Однак і тут Мердок застерігає, що й у цій спробі, як "емпіричному факті людської природи", немає гарантії цілковитої успішності, тому *печера* – це, імовірно, "магічний простір".

Зазначена розбіжність між "магічним простором" і реальним є тим негативним моментом, який, як слушно зауважила С. Павличко, стосується і творчості самої Мердок: "Інтелектуалізм Мердок, котрий виявився в бажанні досягнути певні умоглядні ідеї, насамперед моральні, поглинув її настільки, що вона виявилася засліплена ним, як ті в'язні, котрі вийшли з печери в її улюбленій платонівській притчі. Вона побачила сонце, тобто розкрила для себе головну ідею і мету своєї творчості, але, засліплена його яскравим

промінням, випустила з поля зору контури реального світу" [49, с. 38]. До речі, про печеру як про "магічний простір" говорив свого часу О. Шпенглер: "Ідея Логоса в найширшому розумінні видобута з магічного світловідчуття Печери, є точною паралеллю цього відчуття в магічному мисленні. Вона означає, що від недосяжного божества сходить його дух, його "Слово" як носій світла і дарувач добра, й вступає у відносини з сутністю людини, щоб її звеличувати, наповнювати, спокутувати" [274, с.40].

Є й інші аспекти. Приміром, Дебора Джонсон (прихильниця феміністичної критики) досліджує романи Мердок (і образ печери зокрема) переважно в гендерному ключі [23], спираючись на праці Л. Іригерей [278] та С. Гілберт, С. Губар [277]. Відтак специфічні образи печери, як театрального простору (*enceinte théâtrale*), транслують статево відмінність (чоловіче-жіноче) в серію ієрархічно організованих опозицій (жінка стає тінню чоловіка чи його дзеркальним відображенням) [23, с. 92].

Загалом представниці феміністичної критики активно послуговуються ідеєю З. Фрейда про печеру як "жіноче місце", замкнений простір жіночого лона, таємничий і часто сакральний [275, с. 379]. Зокрема, для Л. Іригерей печера Платона – метафора чоловічого уявлення про лона; образ Печери тут об'єднує цілу низку опозицій, відмінностей між зовнішнім і внутрішнім, високим і ницим, денним світлом і світлом вогнища, втікачем і в'язнем, істиною і тінню, істиною і пеленою, реальністю та уявою, умоглядним і чуттєвим, добром і злом тощо. Ці опозиції в Іригерей знаменують сходження (*ascension*). В цьому контексті значення "жіночого місця" (печери) зводиться нанівець завдяки єдиному принципу – божественному *parental logos*, зображеному в міфі у вигляді сонця [278, с. 306]. Сонце засліплює того, хто виходить із печери, і він не в змозі нічого побачити, однак, повернувшись до печери, він знову нічого не бачить у темряві. С. Гілберт та С. Губар, у свою чергу, цікавилися, як жінка-письменниця з її образним мисленням "примирює метафорично-негативний потенціал печери з її позитивними

містичними можливостями"; як вона відрізняє свою творчу сутність від нереальних тіней власної уяви [277, с. 95].

На відміну від теоретичних викладок, у своїх художніх творах, за зауваженням Д. Джонсон, Мердок "іронічно грає" з міфом Платона. Якщо в інших романах Мердок Печера сприймається радше як "місце ініціації" (Д. Джонсон) [23, с. 92] молодих героїв, які входять до неї (небезпечне сходження Тома МакКаффри ("The Philosopher's Pupil") до джерела (Lud's Rill) під Спа-курортом, яке він уявляв собі у вигляді печери (grotto) [281, с. 520-523]; смертельно небезпечне випробування юнака Пірса ("The Nice and the Good"), який через кохання без взаємності зважується пересидіти в печері (Gunnar's Cave) час припливу [280, с. 227-228]; Дора ("The Bell") переживає відчуття ототожнення себе з містичним дзвоном, що в її рецепції постає як "заселена печера" (inhabited cave) [279, с. 267]; то в романі "Море, море" Печера є "і замкненим театральним простором (theatrical enclosure), в якому ми живемо, і місцем роздумів, зіткнення з духовною істиною, місцем випробування (place of contemplation, of confrontation with inner truth, a testing-place)" [23, с. 91].

За визнанням наратора-режисера Чарльза Ерроубі, всіяке мистецтво спотворює життя, підмінює його собою, а насамперед – театр [272, с. 164]. Топос театру в романі – помешкання ілюзій, а не реальний простір. Це для героя той "храм нещирості", який він залишає, щоб відновити "справжні почуття". Однак і це – чергова ілюзія. Тут Мердок радше підтримує позицію кузена Чарльза – Джеймса, який переконаний, що від себе не втечеш, адже людина – створіння незбагненне, спрямоване всередину свого "я": "Ця спрямованість усередину і є в нас найбільш дивовижною, більш вражаючою, ніж наша свідомість. Але ми не можемо просто увійти до печери і роздивитися. Майже все, що ми, як нам здається, знаємо про свою свідомість, це – знання недостеменне... Ми самі, якими себе знаємо, – підробки, фальшування, суцільні ілюзії" [272, с. 174]. Така художня інтерпретація фактично ілюструє теорію К.Г. Юнга, який вважав, що печера також утілює таємницю,

недоступність несвідомого, мотив переборювання внутрішніх сил [276, с. 386].

Сонцем у "містичній" печері Чарльза Ерроубі є його уявна кохана – Хартлі. Для Чарльза в порівнянні з нею всі інші жінки є лише "блідими тінями" [272, с. 80]. Ось чому платонівська алегорія печери тут сприймається саме як "метафора людського стану *eikasia*, підкорення примарній ілюзії" [23, с. 86], й порівнюється Джонсон із Печерою Сивілли (*Sibyl's Cave*), як образом ілюзії [23, с. 87], чи "келією Просперо" (*Prospero's cell*), де можна пізнати істину і де ілюзії влади (ілюзії театру) нарешті починають зникати [23, с. 90-91], – це відбувається, коли Чарльз вирішує стати відлюдником; недаремно свій віддалений будиночок на березі моря він називає "печерою" [272, с. 6].

Іншою, проте не менш важливою, на наш погляд, інтерпретацією платонівського міфу, як у контексті зазначеного роману, так і всієї творчості письменниці є момент смерті. У сприйнятті Джеймса, приміром, ця мить уподібнюється яскравому спалаху світла (засліплення на виході з печери), "коли людині дано побачити всю реальність в цілому... Для більшості з нас це і є... так би мовити... лише яскравий спалах... щось жахаюче, засліплююче, неосяжне. Але якщо ти в змозі збагнути й утримати його, тоді ти вільний" [272, с. 369]. Звідси, життя – ілюзія, смерть – позбавлення ілюзій. У такий спосіб, вважає не лише герой, але й реальний автор, людина звільняється від своїх уподобань, пристрастей, бажань, усього, що прив'язує її до світу ілюзій, – звільняється від "Колеса" (черговий символ письменниці). Загалом письменниця, артикулюючи власні ідеї мовою свого героя, лише ще раз доводить, що метафори та символи, хоча й дуже зручні для постановки філософських питань, проте не здатні пояснити істину, "істина ховається глибше" [272, с. 370].

Отже, в широкому розумінні доцільно погодитися з С. Павличко, Г. Анікіним та І. Мізініною, які справедливо вважають метафорику печери в Мердок відображенням "процесу пізнання" [48, с. 7], "людського шляху до знання, до істини" [49, с. 31], що також підтверджується самою

письменницею: "пізнання вищої реальності починається з вивчення її у формі тіней та образів" [205, с. 389]. Проте, назвати це лише відображенням "процесу пізнання" ще недостатньо для висвітлення суті проблеми. Адже парадигма завжди вписується в контекст сучасної культури, вона актуалізується цією культурою і звичайно потребує опису (естетичний аспект). Мердок, як представник класичної культури, виявляє потенції парадигми *печери* на класичних зразках. Аж ніяк в її художньому тексті ми не бачимо бруду як компонента сучасної постмодерністської естетики. Зважаючи на те, що у творах письменниці присутні практично всі сучасні теми, їхнє естетичне втілення залишається надзвичайно коректним. Авторська парадигма *печери* в даному разі виявляється переконливо своєрідною, гідною справжнього філософа: це вже не реальний топос, а свідомість героя як така<sup>1</sup>, з усіма її лабіринтами, тінями, темними кутками, неусвідомленими до кінця ілюзіями.

Тобто *печера* є не стільки "формою", скільки "змістом". У такий спосіб Айріс Мердок апелює до морального аспекту людської особистості, з розвитком якого вона пов'язує можливість гармонійних відносин із зовнішнім світом. Саме в такому компромісі жевріє надія на примирення моральних істин із правдою життя. Отже, сенс цієї парадигми полягає в зіставленні на перший погляд не сумісних речей матеріального (топос) та духовного (логос) гатунку.

**2.3.3. Шекспірівська парадигма. Навколо Гамлета: рецептивна рефлексія Айріс Мердок.** У розвитку філософського роману Великобританії ХХ ст. значне місце займає один із найзнавідоміших творів А. Мердок – "Чорний принц" (1973). У жанровому відношенні практично всім романам письменниці властиві риси філософської притчі, сповненої полівалентної символіки, і "Чорний принц" є яскравим прикладом

<sup>1</sup> Підтвердження чого знаходимо в багатьох романах письменниці, наприклад у "Чорному принці": "наша свідомість, що би там не казали філософи, справді темна печера, в якій плавають численні істоти" [315, с. 233].

такого роману. В ньому Мердок розглядає проблему творчої особистості з різних позицій: мистецтво та кохання, кохання та шлюб, життя та мистецтво, й за допомогою інтерреляції цих позицій з погляду самовираження й самопізнання, та свободи й істини (правди) в житті митця.

Стосовно принципів сприйняття, що враховують та досліджують стосунки між героями твору, між героями та автором, між автором та читачем, суб'єктом та об'єктом впливу виступає письменник Бредлі Пірсон, носій нарративної функції. Саме з його позиції читач сприймає події, що відбуваються в романі. Хоча інколи, у філософських роздумах головного героя та водночас експліцитного автора, ми відверто впізнаємо світоглядну позицію самої Айріс Мердок. Окрім того, своє ставлення до вчинків фіктивного наратора реальний автор передає через "гру" з різними обличчями оповідача, що втілюється у формі коментарів діючих осіб роману (експліцитних читачів), хоча з деякою іронією по відношенню до них.

Отже, постає питання про співвідношення позиції автора з позицією оповідача, а також рецепцію читача щодо названих позицій. У даному випадку йдеться саме про багаторівневу рецепцію, оскільки роман "Чорний принц" називають також "високохудожньою меніпсеєю"(А. Барков).

У цьому аспекті, парадигматичного значення у творі набуває трансформація традиційного образу Гамлета. Процитуємо дослідницю, яка звернула на це увагу: "Проблема шекспірівської трагедії слугує внутрішньою основою подій, які відбуваються з Бредлі Пірсоном. Унаслідок цього романна ініціація Бредлі Пірсона здійснюється в момент, коли він привласнює собі почуття Гамлета в усій його нез'ясованості" [285]. Поза тим, що шекспірівські алюзії в "Чорному принці" не тільки виявляються засобом характеристики персонажів (Пірсон, Джуліан), вони ще й функціонально значущі: слугують основою для протиборства злих і добрих сил у морально-етичній концепції світосприйняття Айріс Мердок. Письменниця майстерно використовує властивий Шекспіру прийом ретардації, щоб показати



внутрішню боротьбу свого героя в процесі прийняття ним важливих рішень.

Цікавого розвитку шекспірівська парадигма набирає з погляду рецептивної теорії, що базується на осі "автор-читач", оскільки ретроспектива шекспірівських образів пропонується читачеві у вигляді роздумів та діалогів між персонажами, і вимагає від реципієнта власної інтерпретації. Дуже функціональна назва твору "Чорний принц", яка може інтерпретуватися по-різному. Свого часу полісемантизм цієї назви викликав гостру полеміку, адже ця назва-символ має кілька контекстуальних та інтертекстуальних значень. На думку дослідниці (З. Гражданської), англійський читач насамперед згадає славнозвісного полководця, сина англійського короля Едуарда III, відомого в історії Англії як Чорний принц. Зіставлення цієї історичної постаті з жалюгідним податковим інспектором, смішним та нещасним старим, який мріє про славу та кохання, просякнуте іронією [33, с. 86-87] (до речі, Айріс Мердок вважає її обов'язковим принципом творчості). Іншої думки дотримується М. Урнов, який називає цю гіпотезу безпідставною. Дослідники М. Урнов, З. Гражданська, Н. Демурова пропонують інші інтерпретації назви, більш імовірні в контексті роману.

Мовою оригіналу "The Black Prince" може також інтерпретуватися ще як Гамлет (принц, одягнений у чорне) та як диявол (володар темряви) [259а, с. 442]. У романі можна знайти посилання автора на обидва ці тлумачення. В душевних переживаннях Пірсон розмірковує: "До моїх страждань додалися нові, набагато страшніші. У шаховій партії з Чорним принцом я, можливо, зробив хибний і фатальний хід" (In my chess game with the dark lord I had mad perhaps a fatally wrong move) [259, с. 252]. Спадає на думку, що своє життя Пірсон розкладає на шахівниці у грі з невідомою йому темною силою.

Парадокси сприйняття полягають у тому, що в А. Мердок гра персонажів у шахи слугує лише фоном взаємин автора з читачем, між якими насправді відбувається "гра". Принагідно зазначимо, що образ шахової гри у світовій літературі далеко не новий. Пригадаймо роман В. Набокова "Дар"

(1937). У цьому романі, набагато раніше, ніж у Мердок, ідея взаємин автора з читачем реалізується як своєрідна шахова партія, що відбувається не між "білими та чорними", а між письменником та уявним читачем. Одним з елементів такої "шахової стратегії" (О. Червінська) у Мердок є збіг образів письменника Пірсона та Гамлета як загальноновизнаного втілення мистецтва.

За словами Пірсона, Гамлет – "багатостраждальна, грішна людська свідомість, обпалена яскравим променем мистецтва, жертва бога-живодера, що танцює танок творіння" (is the tormented empty sinful consciousness of man seared by the bright light of art, the god's flayed victim dancing the dance of creation) [259, с. 199]. Але ж і самого Шекспіра Пірсон називає порочним утіленням таємничого бога. На це звертає увагу й Н. Демурова: "Так, ніби у фокусі, в імені Темного бога, Володаря півми та Принца у чорному з'єднуються метафори Бредлі Пірсона" [259а, с. 443]. Отже, в комунікативному процесі рецепції Айріс Мердок спонукає читача до визначення власної, індивідуальної позиції, властивої йому саме як реципієнту.

Специфіка застосування автором шекспірівської парадигми полягає ще й у тому, що герої Мердок дозволяють собі тлумачити загальновідомі шекспірівські образи на власний розсуд. Коли Пірсон розкриває Джуліан своє розуміння цих образів, ми здогадуємося, що за ним "ховається" сама Айріс Мердок, водночас художник та мислитель. Філософ за освітою, вона викладає псевдоекзистенціальну концепцію свого героя, не нехтуючи й принципами психоаналізу. Письменниця намагається розворушити читача, показати стосунки між хрестоматійно відомими персонажами в іншому світлі (зокрема, між Гамлетом та Гертрудою, Гамлетом та Офелією, Гамлетом та Клавдієм тощо), проте робить це з позиції сучасної людини.

Стосунки Гамлета з матір'ю, в рецепції Пірсона, виходять за рамки традиційних сімейних відносин:

– Тобто Гамлет ревнує? Ти вважаєш, що він закоханий у власну матір?

(Hamlet is jealous, you mean he's in love with his mother?)

- Ну, це загальна позиція, на мою думку, знайома до нудьги. (That is the general idea. A tediously familiar one I should have thought)
- О, ти про *це*. (Oh *that*)
- Так, про це (That) [259, с. 195]

Незавершена думка, натяк на Едіпів комплекс Гамлета дають можливість читачеві "пристосувати текст під свою свідомість" (О. Червінська), перевести процес рецепції в русло критичної інтерпретації й завершити його власним прийняттям чи запереченням. Помітно, що в рецепції Пірсона явно простежуються фрейдистські мотиви<sup>1</sup>, оскільки рефлексію своїх стосунків із батьками Пірсон здійснює за моделлю сімейних відносин Гамлета. Пірсон вважає, що Гамлет "любить матір й ненавидить батька", тому що саме такими були його власні почуття до батьків: "Мати дуже багато для мене значила. Я любив її, але завжди якось болісно <...> За свою заблудлу матір я відчував біль та сором, які не зменшували, а доводили мою любов" (My mother was very important to me. I loved her, but always with a kind of anguish <...> I felt for my misguided mother pain and shame which did not diminish but qualified my love) [259, с. 82]. Ставлення Гамлета до Офелії<sup>2</sup> для Бредлі Пірсона є проекцією стосунків з Гертрудою:

- Він надто самовдоволений й прискіпливий. Як потворно він поводить з Офелією (How nasty he is to Ophelia).
- Це частина одного й того ж (That's part of the same thing).
- Чого саме? (How do you mean?)

<sup>1</sup> Цікаво, що Зігмунд Фрейд також згадує численні спроби тлумачення цієї драми Шекспіра (зокрема і тлумачення Гете) й пропонує власний варіант того, що заважає Гамлету виконати прохання, висловлене тінню батька. На погляд Фрейда, "Гамлет" Шекспіра та "Цар Едіп" Софокла побудовані на одному "базисі", однак із тією різницею, що в "Едіпі" бажання дитини здійснюється, як у сновидінні; у "Гамлеті" ж воно залишається "витісненим". Гамлет не здатний помститися тому, хто усунув його батька й зайняв його місце поряд із матір'ю, чим здійснив його власне приховане дитяче бажання. Адже на зміну ненависті з'являються докори сумління, які говорять, що він сам нічим не кращий від того, кого він має покарати [275, с. 171-172].

<sup>2</sup> Очевидні натяки експліцитного автора на визначену Фрейдом "сексуальну відразу" в розмові Гамлета з Офелією, яка, на думку Фрейда, в наступні роки все більше і більше панує над душею самого Шекспіра. Фрейд переконаний, що "в "Гамлеті" втілюється лише власне душевне життя поета" [275, с. 172].

- Він ототожнює Офелію з матір'ю (He identifies Ophelia with his mother) [259, с. 206].

Принцип тотожності розповсюджується в Пірсона й на паралель Гамлет – Клавдій: "Клавдій – це продовження брата на рівні свідомості" (Claudius is just a continuation of his brother on the conscious level) [259, с. 205], тому Гамлет "ототожнює Клавдія з батьком".

Така рецептивна реакція на образи Шекспіра розгортається як психологічний процес: свідомість Пірсона психологічно реконструює ці образи стосовно реальності. Пірсон, з усіма його сумнівами та докорами сумління, є "сучасним варіантом Гамлета" (Є. Генієва), який намагається знайти самого себе й, на глибинно-психологічному рівні, пізнати цінність буття. В даному контексті Пірсон виступає інтерпретатором шекспірівських образів, які трансформуються його свідомістю.

Трансформованим варіантом образу Гамлета у А. Мердок, на думку З. Гражданської, також є образ Джуліан. В її житті розігрується трагедія датського принца (її батька також вбито при нез'ясованих обставинах, під підозрою близькі їй люди) [33, с. 87]. У зв'язку з цим доцільним буде звернути увагу на псевдоототожнення Джуліан з Офелією:

- Чому Офелія не врятувала Гамлета?
- Тому, моя люба Джуліан, що цнотливі та неосвічені молоді особи, всупереч їх оманливим уявленням, взагалі нездатні врятувати менш молодих та більш досвідчених невротиків-чоловіків...
- Я знаю, що неосвічена й не можу заперечувати, що молода, але з Офелією себе не ототожнюю! (I do *not* identify myself with Ophelia!)
- Певна річ. Ти уявляєш себе Гамлетом. Як і всі (Of course not. You identify yourself with Hamlet. Everyone does.) [259, с. 196].

Пірсон стверджує, що загалом "читач схильний до ототожнення з головним героєм" [259, с.196], так само, як і автор посередніх творів. Але, якщо йдеться про видатний твір, про справжнє мистецтво, то така тотожність

набуває особливого змісту. На думку Пірсона, яскравим прикладом і є Шекспір: "В "Гамлеті" Шекспір особливо відвертий, відвертіший навіть, ніж у сонетах ... "Гамлет" – це акт відчайдушної хоробрості, це самоочищення, самопокарання перед Богом <...> Шекспір тут перетворює кризу своєї особистості в основну матерію мистецтва" (Hamlet is a wild act of audacity, a self –purging, a complete self-castigation in the presence of the god <...> Shakespeare here makes the crisis of his own identity into the very central stuff of his art) [259, с. 200]. Отже, читач постійно наштовхується на умови опосередкованої рецепції, коли образи шекспірівської трагедії сприймаються ним через призму рецепції "автор-наратор". У рядках про Шекспіра читач відчуває шанобливе ставлення справжнього автора до видатного драматурга. Це ставлення висвітлюється постійно, текстуально й втілюється у словах оповідача. Недаремно в розмові з Н. Бушмановою Айріс Мердок говорила: "Шекспір увесь у мені, як ніякий інший письменник. Напевно тому, що він дає романістам прекрасний приклад того, як усе це можна зробити. Тобто в обмеженому просторі п'єси ми можемо показати найрізноманітніших героїв, розгорнути всесвітні конфлікти й описати надзвичайно глибокі моральні пориви душі. А це вже духовність... Його п'єси розповідають про добро й моральне буття, про те, як люди ставляться один до одного" [63, с. 167-168]. А чи не цього прагне досягнути у своїй творчості А. Мердок? Чи не до цього все життя прямує її герой-письменник?

Цитати з Шекспіра у Мердок використовуються з ушануванням автора та його творів, хоча інколи їхній зміст у контексті її роману набуває дещо іншого значення, розширюється. Яскравим зразком окресленої думки є варіація гамлетівської репліки "Слова, слова, слова". Вона вживається Пірсоном одночасно як характеристика самого Шекспіра, його п'єси, та Гамлета як персонажа: "Він здійснив найвизначніший творчий подвиг, створив книгу, що нескінченно думає про себе, не між іншим, а по суті, конструкцію зі *слів*, як сто китайських куль, одна в одній, висотою з

Вавилонську вежу, роздум за темою бездонної мінливості розуму та про спокутувальну роль *слів* в житті тих, хто насправді не має власного "я", тобто в житті людей. "Гамлет" – це *слова*, і Гамлет – це *слова*" (курсив мій – А.М.) (*Hamlet is words, and so is Hamlet*) [259, с. 199].

Аналогічної імпровізації зазнає не менш відомий вислів із монологу Гамлета "Бути чи не бути". Його варіативний сенс у цьому разі наближає читача до усвідомлення образу головного героя роману. Найважливіші питання буття і смерті трансформуються тут у рецепції Пірсона з позиції митця: "Бути – означає грати. Ми – матеріал для численних персонажів мистецтва, і при цьому ми – ніщо" (*Being is acting. We are tissues and tissues of different personae and yet we are nothing at all*) [259, с. 200]. Ці слова Пірсона наводять на думку, що для нього "бути" означає постійну гру, намагання показати себе у вигідному ракурсі. (Згадаймо його не випадковий вислів про шахову партію).

Отже, в романі "Чорний принц" виробляється визначена парадигма образу Гамлета в новій інтерпретації. У Шекспіра трагедія Гамлета – це трагедія благородної людини, що стикається з торжеством зла в житті. Гамлет самотній, він весь час роздумує, як йому діяти, і все ж діє не найкращим чином. Бредлі Пірсон вважає себе "пуританином" у почуттях та в мистецтві й не раз говорить про свою свідомість, проте він також надто самотній, його вчинки здаються незрозумілими оточуючим, що врешті-решт призводить до трагедії. Розглядаючи аналогії між Гамлетом і Пірсоном до певної межі, читач наближається до фіналу. Пірсон опиняється на лаві підсудних за вбивство свого друга й батька своєї коханої (Згадаймо, що Гамлет випадково вбиває батька Офелії Полонія).

Ще одна проблема, цікава в ракурсі рецептивної теорії, – ставлення до кохання творчої людини, митця. Невипадково розповідь Бредлі Пірсона названа "Чорний принц. Свято кохання", що вже є своєрідною "рецептивною настановою". Адже свято у житті Пірсона з'являється тоді, коли він

закохується у Джуліан. Пірсон вважає, що його "Ерот – це джерело мистецтва". Він ще не знає, що це кохання буде згубним, трагічним для нього. Проблема боротьби кохання із сексуальним потягом, як стверджує З. Гражданська, розв'язується Мердок згідно із філософською концепцією Платона, за якою в Ерота дві сутності: ница та висока [33, с. 91], та її героя перемагає "демон чуттєвого кохання, якого він із жахом боготворить" [33, с. 87]: "Чорний Ерот, якого я любив і боявся, – це лише незначна тінь більш великого та грізного божества" (black Eros whom I loved and feared was but an insubstantial shadow of a greater and more terrible godhead) [259, с. 390].

Як бачимо, автор виносить на розсуд читача ще одну метафору, й читацька реакція буде цілком залежати від різних факторів: "психології сприйняття", інтелекту читача, його освіти тощо. Це стосується й об'єднання метафор Чорного Принца та Чорного Ерота, які фокусуються на образі наратора. Важливу роль у відтворенні внутрішнього світу головного героя відіграють певні символи, невизначеність змісту яких може мати різні варіанти тлумачення. Деякі з таких символів у романі зв'язуються з літературними творами, в тому числі й з "Гамлетом". Шкільне видання "Гамлета", яке Джуліан залишила у Бредлі Пірсона, та костюм Принца датського, в якому вона грала цю роль у шкільному спектаклі, викликають у Пірсона певні образи, асоціації та думки, надають йому можливість доторкнутися до надчуттєвого світу. Пірсон закохується у Джуліан, коли бачить її Гамлетом у своїй уяві. Адже, за його словами, "Гамлет" – це п'єса з підтекстом. "П'єса про когось, кого кохав Шекспір" (*Hamlet is a piесе à clef. It is about someone Shakespeare was in love with*) [259, с. 202].

Відомо, що з часом у свідомості кожної людини відбувається необхідна переоцінка цінностей. Логічно, що такі зміни відбуваються і з персонажами Айріс Мердок, зокрема з Пірсоном і Джуліан. Спочатку, під впливом Пірсона, дівчина захоплюється його манерою інтерпретації шекспірівських образів, але пізніше, після трагедії, різко змінює свою думку й, у своїй

післямові до книги Пірсона, пише, "що в Шекспірі він бачив лише вульгарну сторону" (he understood only the vulgar side of Shakespeare) [259, с. 409]. Внаслідок такої переоцінки в рецепції Джуліан відбулося зміщення акцентів, зумовлених орієнтацією на іншого реципієнта (на себе).

Зауважимо, що шекспірівські алюзії у творі все ж проектуються на кінцевого реципієнта – реального читача, збуджують його емоції, підтримують увагу й спонукають до суб'єктивних оцінок із подальшим їх осмисленням. Адже, за словами сучасної дослідниці, "мистецтво відбувається в повному розумінні цього слова тільки тоді, коли увага читача (чи глядача, слухача) приймає в себе і відтворює, виліплює у себе в душі творіння автора" [208, с. 21]. Згадуючи естетику впливу, важливо також враховувати динаміку сприйняття художнього твору в історичному контексті, зважаючи на естетичні цінності відповідної епохи, оскільки "всезростаюча часова дистанція між текстом і його сприйняттям заповнюється новим досвідом, який значною мірою змінює сприйняття старих зразків" [208, с. 19]. Багато чого читач домальовує сам, сприймає асоціативно, відповідно до свого життєвого досвіду, розуміння людських стосунків.

Отже, ми маємо підстави стверджувати, що процес рецепції шекспірівських образів у даному творі залежатиме від суб'єктивного досвіду реципієнта, що автор і доводить на прикладі своїх персонажів. Як бачимо, Айріс Мердок залишає читачеві широкий простір для різних тлумачень запропонованих нею образів, символів, у тому числі й назви твору, які іманентно заперечують однозначні визначення.

#### **2.4. Інтертекстуальний російський фермент роману А. Мердок "Дилема Джексона"**

Дослідження літературного тексту, як відомо, безпосередньо пов'язане з проблемою рецепції, тобто з проблемою розкриття іманентної багатозначності смислу цього тексту на рівні його індивідуального



сприйняття [157, с. 6]. Згадуючи рецептивну поетику художнього твору, ми маємо на увазі практичне рішення, конкретну рецептивну позицію читача (дослідника). Такий підхід свідчить про потенційну можливість зміни перспективи дослідження, внаслідок чого з'являються різні, інколи навіть суперечливі, рецептивні реакції на один і той самий твір, різноманітні варіанти його прочитання, змінюється "горизонт очікування".

Особливу цікавість у цьому контексті викликає останній роман А. Мердок "Дилема Джексона" (1995). Традиційна камерність ранніх романів письменниці тут піднята на якісно новий рівень, буквально просякнута інтертекстуальними зв'язками. Інтертекст роману багатоаспектний, насичений різноманітними темами та компонентами. Серед аспектів інтертекстуальності (музика, живопис, театр, художня література, філософія, релігія та ін.) найбільш чітко акцентовані філософсько-релігійний та літературний. Хоча й вони переплетені настільки, що роз'єднати їх, мабуть, неможливо.

Так, головний герой роману Бенет Барнелл (відзначимо очевидну схожість із біографічним моментом самої письменниці) свого часу "вивчав класичну літературу, однак був схильним радше до філософії" [287, с. 15]. Ця зацікавленість у зрілі роки переросла у спробу написати книгу про Мартіна Гайдеггера, до якого герой відчуває своєрідну "любов-ненависть" [287, с. 21-22]. Однак філософські рефлексії Бенета про Гайдеггера постійно зісковзують у площину літератури, розкриваючи віяло алюзій та інтерпретацій, пов'язаних з іменами Гельдерліна (улюбленого поета Гайдеггера) [287, с. 287], Кафки [287, с. 33], Целана<sup>1</sup> [287, с. 71], Достоєвського [287, с. 16]. Інші персонажі також не проти проявити ерудицію у сфері літератури: вони часто цитують, інтерпретують, сперечаються про твори давніх греків, російських класиків, представників німецькомовної літератури і, звичайно ж, про своїх співвітчизників, що певною мірою ілюструє сферу інтересів самої

<sup>1</sup> Поліфонічне звучання поезії Пауля Целана, її багатошарові інтертекстуальні зв'язки з текстами різних літературних традицій: німецької (у тому числі з творами Гельдерліна та Кафки), російської та ін. досліджував П.В. Рихло [див.: 248].

письменниці. Як і Мердок, її герой Бенет, відчуває душевний неспокій і шукає відповіді на посталі питання то в літературі, то в філософії: "Ну чому я не обрав світло і не зайнявся поезією замість філософії! Адже замолоду, до спокушання цією філософією, я писав вірші. А тепер це вже неможливо" [287, с. 71]. Поступово ми розуміємо, що образ Бенета є дзеркальним відображенням самої письменниці. Образ дзеркала постійно з'являється в романі. Однак зрозуміло, що образ-символ дзеркала далеко не єдиний у романі. Серед парадигматичних символів твору – ключ, міст, павутина та ін.

Бенет вважає, що втягнув себе в "гігантську павутину інтелекту" Гайдеггера. А в читача, у свою чергу, виникає відчуття, що це саме його обплутано "павутинням", але вже інтелекту Мердок, інтертекстуальні ниточки якого тягнуться далеко вглиб різних національних літератур світу: давньогрецької, німецької, англійської, російської тощо. Зважаючи на саму природу інтертексту Мердок, зазначимо, що кожен його компонент уже не може розглядатися відокремлено, тобто лише в річищі визначеної національної літератури, оскільки, представлений у сукупності з іншими компонентами, вплетений у своєрідну "сітку", "павутину" художнього тексту письменниці. Зачепиш одну нитку – затріпоче вся павутина. До того ж Мердок часто дає власну інтерпретацію різних художніх образів і навіть творів. Отже, реакція читачів наперед опосередкована рецептивною реакцією самої письменниці.

Розглянемо подібне явище на прикладі російського компонента, найменш дослідженого і водночас найбільш близького для читачів зі слав'янською ментальністю. Необхідно зазначити, що раніше російська тема у творчості Мердок досліджувалася вибірково, зокрема стосовно творів Ф.М. Достоевського [288, с. 277-293]. Хоча, очевидно, що діапазон цієї теми значно ширший, що помітно навіть на прикладі "Дилеми Джексона". Окрім алюзій на твори Ф.М. Достоевського, російський контекст тут представлений також і творчістю О.С. Пушкіна, Л.М. Толстого, В. Набокова.

Про російський вплив свідчать і деякі композиційні моменти. В композиції персонажів роману "Дилема Джексона" помітна побіжна схожість з "Євгенієм Онегіним" О.С. Пушкіна; в композиції сюжетики – з романом Л.М. Толстого "Війна і мир". Містичний компонент нагадує нам романи Ф.М. Достоевського, проглядає навіть натяк на набоківську "шахову стратегію"<sup>1</sup>.

Мердок щиро захоплюється Пушкіним, "атмосферою великої поезії". Подібне захоплення відчуває і її головний герой Бенет. Він визнає, що "його російська мова була надто недосконалою, але Пушкін завжди допомагав йому, звеличував душу" [287, с. 137]. Бенет Барнелл засмучений смертю свого дядечка Тіма, тим, що недостатньо добре пізнав його за життя. Бенет (як і Євгеній Онегін) живе в домі дядька. Він та Едвард Ленніон, як Онегін і Ленський, – сусіди (відзначимо певну схожість прізвищ: Ленніон-Ленський). Подібно до Пушкіна, Мердок розповідає про двох сестер (Розалінду та Меріен), проте композиція сюжетики епізодично нагадує "Війну і мир" Толстого. Недарма персонажі в складній ситуації обговорюють саме цей роман. Втеча Меріен напередодні її весілля з Едвардом Ленніоном викликає нерозуміння близьких, виявляючи такі риси суто англійської ментальності, як стриманість, схильність до недомовок, прихований ліризм [289, с. 243]. Підтвердженням тому слугує епізод, в якому розмова про Меріен у вузькому колі обізнаних "за мовчазною згодою" переходить у суперечку, але вже з приводу образу Соні з "Війни і миру" [287, с. 92]. У такий спосіб Мердок демонструє англійський варіант прояву почуттів, про який писав В.В. Овчинніков: "За зовнішньою стриманістю англійця ховається емоційна тонка натура. А оскільки заведені правила поведінки не дозволяють відверто проявляти свої почуття, в англійців – як дотик у сліпих – надзвичайно розвинута чутливість до натяків і недомовок... у бесіді першорядну роль відіграє не сам по собі словесний обмін, а його підтекст..." [289, с. 338]. А

<sup>1</sup> Головну загадку шахової теми в романі "Дар" В. Набокова розкрила О.В. Червінська [див. 157, с. 106-109].

отже, етичні критерії в англійців превалюють над емоційними, на відміну від росіян, які не вважають за потрібне приховувати свої емоції. Російських письменників Мердок називала видатними майстрами непередбачуваного (great masters of contingent) [170, с. 295]. І російський контекст у даному випадку – значуща підказка у виявленні справжніх почуттів, старанно прихованих інтелектуалами-англійцями.

У такому ж ключі вибудовує письменниця й власні інтерпретаційні моделі. Вона дуже тактовно пропонує читачеві на вибір одразу кілька інтерпретацій образу Соні. Художник Оуен переконаний, що Толстой зображує Соню дурненькою, яка живе чужим розумом, Ніколенька це розуміє і незабаром кидає її. А Наташа взагалі називає Соню "нерозумною кішкою, що принизливо плазує перед родиною" [287, с. 92]. За припущенням іншого персонажа (Туана), Толстой "виявляв зневагу і до обох дівчат, і до Ніколенькі, а всю свою любов, без сумніву, віддавав маленькому сину князя Андрія як безгрішному образу майбутньої Росії" [287, с. 93]. Абсолютно іншої думки дотримуються Мілдред і Джексон. Мілдред пристрасно захищає Соню – "розважливу й безкорисливу дівчину", яку обдурив Ніколенька і не зрозуміла невдячна Наташа. Для неї Соня – "це образ мовчазної і самовідданої доброчесності!" [287, с. 93]. Мимоволі виникає відчуття, що вустами Мілдред заговорила сама Мердок (стільки пафосу в її промові).

Однак запропонований вибір інтерпретацій образу російської героїні лише підтверджує той факт, що й інші варіанти мають право на співіснування. В такий спосіб Мердок стимулює читацьку реакцію, надаючи читачеві право на власну думку. Ставши на бік читачів, вона писала: "Ми самі прагнемо контролювати твір і дати йому свою кінцівку (необов'язково щасливу у звичному розумінні). Ми хочемо зробити висновок, *наш* висновок" [290, с. 105]. Письменниця умисно залучає читачів до дискусії, підкидаючи їм все нові й нові питання. Начебто ненароком вона зазначає:

"Згодом сперечання переключилися на "Листи Асперна" – чи вкрав Генрі Джеймс сюжет пушкінської "Пікової Дами", дізнавшись його від Тургенєва? І нарешті, вони повернулися до зникнення Мерієн" [287, с. 93]. Далі ні Мерієн, ні наведений сюжет не згадуються, а отже, питання адресоване тим читачам, хто не проти взяти участь в інтелектуальній грі й поміркувати над окресленою проблемою. Значущим моментом для нас стає те, що подібну позицію ми зустрічаємо й у шанованого письменниці Ф.Достоевського. З поглядом Мердок, зокрема, суголосний такий фрагмент із його приватного листа щодо протилежних читацьких інтерпретацій злочину, скоєного у "Братах Карамазових": "Не один лише сюжет роману важливий для читача, але й певне знання душі людської (психології), чого кожний автор вправі очікувати від читача" [341, с. 129].

Романи Мердок розраховані на активну рецепцію, про що свідчать численні літературні алюзії, в тому числі й приховані, які необхідно розгадувати, домислювати. Як приклад наведемо епізод, в якому Бенет говорить про книги та розповіді дядечка Тіма. Герой зізнається, що з віком, дослухаючись до історій Тіма, "він почав відчувати в них щось на кшталт теплих, дзвінких обертонів, відблиску чи то відлуння доброго співчуття, відчуття трагедії людського життя – добродесного чи ганебного, – злочину і кари, *каяття, докорів сумління*" [287, с. 16]. Свідченням однієї з подібних алюзій на романи Достоевського є згадка про "моралі дядечка Тіма" – цитати та висловлювання його улюблених письменників, серед яких і Достоевський [287, с. 14]. Коли Бенет говорить, що "в книгах і "моралях" Тіма було щось магічне" [287, с. 15] і замислюється, чи був дядько "і справді володарем небесних дарів" [287, с. 18], ми поступово починаємо розуміти, про яку магію, чи то містику, йдеться. З магією та містицизмом письменниця асоціює не лише художню літературу, але й релігію: "істинна релігія має бути тою чи іншою формою містицизму" [287, с. 186]. Вона неодноразово повторювала, що, в порівнянні з сучасним романом, їй більше імponує роман ХІХ століття,

мотивуючи тим, що це був "видатний продукт релігії" (a great product of religion), а письменники XIX ст. "були релігійними людьми і приймали як належне релігійне підґрунтя життя" (were religious people and took for granted a religious background to life) [182, с. 255]. Мердок повністю погоджується з "вражаюче великодушною ідеєю Толстого, що мистецтво є фундаментально релігійним, що воно повинно виражати найвище релігійне сприйняття епохи і переформулюватися кожним поколінням" [182, с. 248]. Достоевського вона взагалі називала "сучасним теологом" (modern theologian) [59, с. 444]. Саме релігійні почуття, на її думку, чи не найкраще допомагають письменникові усвідомити трагізм людського життя, доказ тому – романи Достоевського, Толстого; "з більш пізніх" Мердок називала Пастернака ("Доктор Живаго").

Особливість величі (the quality of greatness) російських письменників вона окреслювала співчуттям, любов'ю: "несилуваним розумінням іншого" (the non-violent apprehension of difference) [184, с. 218]. Ось, що для неї було "справді величним" (true sublime), і такий діалог з "іншою" автохтонною (російською) культурою відкриває ще один вимір інтеркультурної творчості письменниці.

У контексті літературно-філософського дискурсу творчість Айріс Мердок являє собою оригінальну модель взаємодоповнення різних дискурсивних практик: художньої літератури, критики та теорії літератури, філософії й культурології. Плідна конвергенція зазначених дискурсів у фреймі творчості цієї письменниці розгортає багатий рецептивний потенціал її власних художніх творів.

У межах кожного мердоківського роману простежується рецепційна інтертекстуальність як діалог з іншими текстами світової культури через численні ремінісценції, явні та приховані алюзії на художню літературу (прозу й поезію), біблійні тексти та філософські праці. Окрім того, наявна

суголосність романів письменниці з її власними літературно-критичними та філософськими есе (метатекст романів). Як рецепція сучасного літературного процесу, теоретичні та критичні погляди Мердок висвітлюють певні моменти творчості письменниці. Зокрема, відверте неприйняття теоретичної бази постмодернізму (постструктуралізму та деконструкції) лише доводить, що вважати Мердок постмодерністом доречно лише стосовно окремих ознак постмодерного менталітету та неординарного світосприйняття, але не стосовно літературного постмодернізму. В цьому контексті доцільно розглядати художню творчість письменниці як осібне явище, що не вписується в контекст жодного окремого літературного напрямку (модернізму, екзистенціалізму, реалізму, постмодернізму), проте частково послуговується стилістикою кожного з них. У своєрідний спосіб поєднуються деякі риси постмодерністського роману (іронія та самоіронія, фрагментарність наративу, принцип гри, зміщення часопросторових реалій тощо) із символізмом романтичної атмосфери та "деревовидною" структурою її романів, наближених до класичних зразків реалістичної літератури.

У своїх художніх творах письменниця активно послуговувалася культурологічними парадигмами. Але буде похибкою стверджувати, що було окреслено все тематично-парадигмальне коло романної стилістики А. Мердок. Ми можемо тільки наголосити на тому, що парадигмальність є однією з суттєвих домінант мердоківського стилю. Необхідно докласти великих зусиль, щоб розкрити повний реєстр задіяних письменницею парадигмальних зразків. Хотілось би сподіватися, що ми виокремили найбільш істотні з них, за аналогією з якими можна продовжити аналіз в обраному напрямку.

У дослідженні інтертекстуальних чинників мердоківського письма ми детальніше зупинилися на аналізі "Дилеми Джексона" – останнього з її романів, оскільки цей твір фактично підводить ризику під усією творчістю письменниці, для якої в цілому інтертекстуальність була найбільш

характерною рисою. По суті, в романі "Дилема Джексона" ми спостерігаємо особливо віртуозну суголосність різних інтертекстуальних сфер, серед яких контрапунктами постають національне та інонаціональне. Останнє розкривається в аспекті кількох провідних традицій (зокрема, як найбільш яскравих, німецькомовної та російськомовної), причому акцентуємо перевагу філософії над літературою в німецькій інтертекстуальній версії та літературної – в російській. Цей момент потребує уточнення: Мердок сприймає російських класиків як умоглядних філософів.

Важливим моментом у дослідженні інтертекстуальності видається аспект англomовності, який дозволяє вивести проблему світоглядності на більш глибокий рівень. Так, зіставлення творів англomовних Мердок та Апдайка виразно підкреслило розбіжності, спровоковані різною ментальністю. Зазначимо, що, незважаючи на подібний тематичний діапазон творів цих письменників, а також символічне (міфологічне) оформлення їхнього змісту, за своїм світосприйняттям, англійка А. Мердок значно ближче до умоглядних представників абсолютно іншого лінгво-культурного часopостору – Ф. Достоевського та Л. Толстого, ніж до англomовного сучасника-американця Дж. Апдайка. В цьому письменниця знову постає представником загальноєвропейської культурної традиції.



### РОЗДІЛ 3

## ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТА ДОМІНАНТИ У ЦІЛІСНІЙ СТРУКТУРІ ПРОЗИ А. МЕРДОК

### 3.1. Стратегія гри у творчості А. Мердок

Однією з особливостей художньої манери Айріс Мердок є використання феномена гри як художнього прийому та способу рецептивного аналізу основних питань філософії та історії людства. До "теорії гри" свого часу зверталися такі видатні постаті, як Ф. Ніцше, Л. Вітгенштайн, М. Гайдеггер, М. Бахтін, Й. Гейзінга, Г.-Г. Гадамер, Ж. Дерріда, Р. Барт та ін. [291, с. 787-788]. С. Павличко вважала гру навіть більш ніж художнім прийомом чи сюжетною моделлю [292, с. 10]; на її думку, в художній прозі ХХ ст. гра є радше філософською категорією<sup>1</sup> [292, с. 11]. Проблему новітніх інтерпретативних моделей ігрових стратегій у літературознавстві досліджує М.Б. Лановик [293]. Гра була й залишається невід'ємною складовою поведінки людини, адже, як зазначав Йоган Гейзінга, "людська культура виникає й розгортається у грі, як гра" [294, с.19]. Нідерландський історик і культуролог Й. Гейзінга, спираючись на досвід людства, історію розумового і психічного складу людей, світову культуру, саме існування людини, дає їй визначення *Homo Ludens*, тобто "людина, що грається". Таке визначення видається цілком придатним не тільки з погляду філософії чи культурології, але й, звичайно, в контексті художньої літератури як відображення життєвого процесу людства. Саме тлумачення гри в Гейзінги налаштовує на асоціацію з художнім твором: "Гра знаходиться у сфері естетичного. Гра... схильна бути красивою. Цей естетичний фактор, можливо, не що інше, як нав'язливе прагнення до створення впорядкованої форми, яке пронизує гру в усіх проявах. Терміни, якими позначаються

<sup>1</sup> Аналізуючи розуміння мистецтва як гри, дослідниця зверталася до романтичної естетики І. Канта та Ф. Шлегеля, а також її інтегрованої екзистенційною філософією варіанта у С. Кіркегора – іронії, що "припускає будь-яке ставлення до реальності як ігрове" [292, с. 11].

елементи гри, більшою мірою належать до сфери естетики. За їх допомогою ми намагаємося відобразити ефекти прекрасного. Це напруга, рівновага, коливання, чергування, контраст, варіація, зав'язка і розв'язка й, нарешті, завершення. Гра зв'язує і звільняє. Вона вабить, полонить і зачаровує" [294, с. 30]. Все це певною мірою стосується й художнього твору, його організації та структури, його властивостей і впливу на читача.

Отже, доцільно звернути увагу на використання письменницею принципу гри як універсальної парадигми існування людини, що присутня в усіх сферах культури, в тому числі й в літературі. Гра стає джерелом побудови художнього світу романів Мердок на різних рівнях: філософському, композиційному, образному. Гра як літературний прийом у А. Мердок різнопланова й різнобарвна: гра з читачем за допомогою тексту та гра з текстом і контекстом, гра з різними обличчями оповідача<sup>1</sup>, гра змісту і форм, "мовна гра" (Л. Вітгенштайн) тощо.

Сучасні науковці помітили, що "ігровий характер організації художнього тексту в Мердок виявляється насамперед зовні, за допомогою встановлення змістової синонімії між таємницею як законом світобудови та життям як спектаклем, театром" [55, с. 43]. Театральність людського життя майстерно показана письменницею в романі "Зелений лицар" (1993), який слугує підтвердженням відомої шекспірівської сентенції. Один із головних героїв роману й справді актор, Клемент Графф, на прізвище Арлекін, проте його гра в театрі ніщо в порівнянні з театральним видовищем реального життя. Клемент все життя мріє зіграти Гамлета, бачить себе Гамлетом уві сні, однак втіленням образу Гамлета в реальному житті є його товариш Белламі. Постійно одягнений у чорно-біле вбрання, він весь час переймається питанням "бути чи не бути" йому священиком, на що врешті-решт так і не

<sup>1</sup> Згадаймо приміром введення в текст роману "Чорний принц" післямов діючих осіб твору ("Dramatis Personae"). В романі "Учень філософа" наратор також є частиною дії твору. Такий "ігровий прийом" ("gamesome trick"), на думку Е. Диппл, притаманний не лише А. Мердок, але й М. Емісу та Дж. Фаулзу [Dipple, с. 153].

наважується. Всі герої роману "носять маски"<sup>1</sup>: в Белламі – це "печальна маска", у Клементя – маска блазня, в Лукаса, Клементового брата, – злого демона, в таємничого Пітера Міра – психоаналітика, у Джоан – маска Цирцеї тощо.

Письменницю цікавлять стосунки між людьми, ставлення до близьких людей, яке не завжди є щирим та приязним, хоча для оточення все виглядає бездоганно, що нагадує маскарад, гру. Про це свідчать і взаємини між названими братами Лукасом і Клементом, кульмінацією яких є спроба братовбивства. Мердок знову ставить одвічне питання: "Чому Каїн вбив Авеля? Чому Ромул вбив Рема?" [295, с. 88]. На перший погляд, відповідь проста – заздрість, проте психологічні корені надто глибокі; біблійні та середньовічні алюзії поглиблюють читацьке сприйняття, вони покликані допомогти не тільки з'ясувати причину цієї заздрості, але й позбутися її. Невипадковою є поява в "життєвій драмі" братів Графф ще однієї діючої особи – "Зеленого лицаря"<sup>2</sup> Пітера Міра, який приймає на себе смертельний удар, переживає клінічну смерть, частково втрачає пам'ять. Сестри Андерсон вважають його інкарнацією вищої істоти, адже після його появи в душі кожного з персонажів роману настає мир і спокій. У цьому ракурсі прозорим з ономастичного погляду видається саме прізвище Мір, що, як наголошує й сама письменниця, російською означає "мир" і "світ". Ім'я Пітер є натяком на Христового апостола Петра, Лукас – на біблійного Луку, що вже було помічено науковцями [22, с. 161, 164-165], [55, с. 48]. На цьому гра іменами ("name game" (визначення Е.Діппл)) не завершується. Імена інших персонажів також прозорі, як, приміром, у сестер Андерсон: грецькі імена

<sup>1</sup> Символічна природа маски надає їй власнику чарівної можливості перетворюватися на іншого персонажа й здійснювати вчинки, неможливі для його звичного іміджу.

<sup>2</sup> Образ лицаря має свою символіку – це майстер, дух, Логос. Лицарство символізує вищий шлях (перетворення звичайної людини на духовну особистість). У літературі відома традиція поєднання образу лицаря і святого, короля і лицаря (кроль Артур), мандрівного лицаря (Дон Кіхот). Стосовно образу лицаря цікава також символіка кольорів. Зокрема, "зелений лицар" (саме цей колір фігурує в однойменному романі Мердок) – "це початкуючий лицар, який запрягнувся лицарському кодексу, або зброєносець" [276, с. 433-434].

Алфея (з гр. *Alethea* – істина), Софія (богиня мудрості) та Мойра<sup>1</sup> (богиня долі) в побуті не вживаються, хоча й зберігають своє етимологічне навантаження й справді пасують зовнішності та характеру дівчат, які називають себе Алеф (перша літера гебрійської мови<sup>2</sup>), – вона найстарша та найвродливіша, а отже, завжди перша; Сефтон (Софія) – найбільш поміркована серед сестер; Мой (Мойра) – найбільш загадкова: малює картини, розуміє тварин і має дар телекінезу.

Айріс Мердок намагається реконструювати міфологічні сюжети, надає їм нового значення, влітаючи в реалії буденного життя героїв християнські мотиви, біблійні образи, літературні алюзії та історичні ретроспекції. Так, на думку С. Толкачова, образ Пітера Міра є втіленням в романі саме християнської традиції. Пригадаймо, його таємничу загибель, не менш таємниче воскресіння, сяйво перевтілення, "таємну вечерю", неочікувану появу Тесси (Іуда). Проте рецепція образу на цьому не вичерпана. В кожного з персонажів роману своє враження про нього. Герої навіть намагаються зіграти в таку гру, де кожен називає літературного персонажа, якого йому нагадує Пітер Мір: Містер Піквік (Луїза), Просперо (Сефтон), Зелений лицар (Алеф), Мінотавр (Мой), Мефістофель (Клемент). Як бачимо, образ неоднозначний, однак те саме можна сказати й про інших персонажів роману, адже кожен із них з'являється перед читачем у різних іпостасях: Пітер Мір (Христос, Іов, Будда), Клемент (Авель, Гамлет, сер Гавейн), Лукас (Каїн, Антихрист, Фауст), Алеф (принцеса Карпаччо, Прекрасна Дама із середньовічної поеми "Сер Гавейн та Зелений лицар"), Тесса (Єва, Іуда), Гарві (Адам, Орфей) [55, с. 48]. До вищезгаданих іпостасей, що свідчать про використання письменницею мотиву двійництва персонажів, додамо ще декілька варіацій-натяків самої письменниці: Пітер Мір згадується як Лазар,

<sup>1</sup> У Гомера Мойра – "невідворотний рок" [302, с. 328].

<sup>2</sup> Гебрійське Алеф означає волю як владу, а також людину, мага [276, с. 16]. Пірамідальна форма цієї літери співвідноситься з першопричиною, її числове значення – одиниця. Пентальфа, чи п'ятикінечна зірка (символ мікрокосму, людини), відтворює цю літеру на кожній зі своїх сторін в п'яти положеннях. Християнські кабалісти пояснюють Алеф як Трійцю в Єдності [276, с. 15]. У романі Алеф і справді об'єднує та примирює сестер.

Вішну, Зелений лицар, дракон із картини Карпаччо; Лукас – як святий Георг.<sup>1</sup> Отже, в романному просторі відбувається зіткнення різних міфологем: міфологем Зеленого лицаря та Святого Грааля з міфологемами християнської та східних релігій.<sup>2</sup>

Образи театру, маски, гри в "Зеленому Лицарі" Мердок з'являються постійно в прямому та переносному смислі: виготовлення масок до дна народження Мой; жорстока дитяча гра Клемент та Лукаса; гра у взаємну приязнь братів, "дуель" Лукаса та Пітера; сцена викриття лиходійства Лукаса, до якої Клемент готується не лише як актор, але й як режисер ("Вони хотіли театру, вони цей театр отримують. Це була його містерія, він її поставить" [295, с. 279]). Клемент визнає, що життя є містифікацією й таємницею водночас.

Елемент таємниці присутній практично в усіх романах письменниці: починаючи з "готичних" ("Втеча від чарівника" (1956), "Дзвін" (1958), "Єдиноріг" (1963), "Пора ангелів" (1966)), він проходить лейтмотивом через "платонівські" романи 70-х років ("Чорний принц" (1973), "Дитя слова" (1975), "Людина випадків" (1976), "Море, море" (1978)), еволюціонує і стає обов'язковим у романах 80-90-х років, зливаючись з містичним.

Письменниця виявляє надзвичайну винахідливість, балансує на грані реального життя та світу ілюзій. Містичне з'являється в житті її персонажів як марення, сон, галюцинація, гра уяви, й часто самі персонажі не розуміють, чи вони сплять, марять, чи з ними насправді відбувається щось неординарне. Так, театральний режисер Чарльз Ерроубі, головний герой та оповідач у романі "Море, море" зображує свої враження від зустрічі з морською потворою: "Я розігнув спину та всівся лицем до моря, мружачись від сонця. Й ось, не одразу, а за якусь мить, коли очі пристосувалися до

<sup>1</sup> Святий Георг(ий) та дракон символізують приборкання нищої сили, підкорення вищому принципу. Приборкання дракона означає перемогу космосу над хаосом, Духа над матерією [276, с. 164].

<sup>2</sup> У християнській символіці святий Грааль – це чаша останньої Вечері, що передає ідею добровільної жертви та спокути. В індуїстській символіці Грааль – третє око Шиви ("орган вічності") – також пов'язаний з темою спокути та перетворення [276, с. 134].

яскравого світла, я побачив, як із моря піднялося чудовисько... Спочатку воно було схожим на чорну змію, потім за довгою шиєю з'явився продовгуватий товстобокий тулуб із хребтом гострих шипів... Голову було видно досить чітко – зміїна голова із гребенем, зеленими очима й роззявленою зубатою рожевою пащею... Охоплений жахом, я не міг поворухнутися" [117, с. 21-22].

Отямившись, розмірковуючи з приводу побаченого, герой приходять до висновку, що розгадка цієї таємниці може мати цілком реалістичне підґрунтя: "Я не алкоголік і не наркоман. Міцних напоїв майже не вживаю, гашиш курив в Америці лише зрідка. Проте один раз, кілька років тому, я, дурень, впорснув собі дозу ЛСД... Звісно, більше ЛСД я не торкався... Але можливо припустити, що морська потвора, яку я "бачив", була галюцинацією, частково викликаною й тим єдиним випадком, коли я, як ідіот, спробував цей мерзенний наркотик" [117, с. 24].

Таке припущення, хоча й здається оповідачеві ймовірним, його повністю не задовольняє, й сумніви щодо побаченого з'являються знову і знову. Отже, таємниця не розкрита і припущення залишається лише припущенням, відданим на розсуд читача. Адже міфологічний образ-символ змія<sup>1</sup> може знайти безліч відгуків у читацькій рецепції, починаючи з біблійного змія-спокусника й завершуючи змієм-утіленням мудрості, поширеним у всіх східних народів. Змій як міфологічний персонаж неоднозначний за подобою та характером (з одного боку, це символ земний і хтонічний, з іншого – символ водної стихії) [276, с. 200]. Часто змія вважають за злу та згубну силу. Змій-дракон загалом вважається істотою небезпечною й ворожою людині. В індуїзмі змії є втіленням бога Шиви, символом смерті та руйнування. Водночас образ змія часто пов'язують із водою, сонцем, а також із домашнім вогнищем, вогнем взагалі (особливо

<sup>1</sup> Міфологічний образ морської потвори, першого змія є символом космічних вод, світу тіней, ночі та смерті. Його андрогинний принцип полягає в тому, що він містить у собі нерозлучними елементи п'тьми та світла, творення та руйнування, чоловічого та жіночого; має позитивну та негативну атрибутику [276, с. 161]. На Сході дракон, що підіймається з моря, є позитивним знаком й асоціюється з творчим первнем [276, с. 163].

небесним). Змій також згадується й у зв'язку з фалічною символікою, з чоловічим запліднюючим первнем, любовним запалом тощо [296, с. 193-194], хоча це також і жіночий символ. У Китаї, зокрема, він об'єднує землю і воду, і є втіленням жіночого началом *Інь* [276, с. 200]. За В.Я. Проппом, міфологічний образ змія генетично пов'язаний із мотивом викрадення жінки [339, с. 252-253]. Так викрадення головним героєм колишньої коханої й утримування її силоміць у своєму будинку має багате міфологічне підґрунтя, пов'язане, зокрема з образом змія. Отже, уявний образ змія слугує ключем до розуміння внутрішнього стану головного героя, а також показує суперечність між доброю та злою сторонами людської природи взагалі, і ще раз доводить, що використання таких багатозначних символів цілком у дусі А. Мердок.

Слід зазначити, що Мердок ніколи не повторюється у введенні містичних епізодів у тканину своїх романів, хоча їм властиві "фірмові" ознаки стилю письменниці. В останньому романі А. Мердок "Дилема Джексона" ситуація схожа: один із головних героїв роману Бенет Барнелл здійснює звичайну пішохідну прогулянку сонячною Венецією й раптом помічає поряд із собою постать юнака, хоча щойно вулиця була зовсім безлюдною. Напруживши зір, Бенет бачить, що незнайомиць обличчям та статурою нагадує Христа. У стані запаморочення Бенет входить до храму: "Він відчув себе як Товія, який ішов поряд з Ангелом... Потім, коли Бенет заплющив очі, навколо нього стали виникати й інші образи, він бачив їх: дочка фараона, яка витягує Мойсея із заростей очерету, свята Маргарита, оплетена жахливими зміями, боса, з високо здійнятим хрестом. І потім заплаканих людей, які несуть покійника, жахаючий тягар мертвого Христа" [287, с.121].

Після таких випробувань, Мердок, вдосталь награвшись із зоровими відчуттями свого героя, приводить його до тями, й він починає одразу підшукувати чергове реалістичне пояснення своїм видінням, списуючи їх на рахунок палючого сонця, іскристої води та відсутності капелюха. Втім, у

читацькому сприйнятті залишаються не ці пояснення, а саме біблійні алюзії. Спадає на думку, що недаремно Мердок дозволяє своєму герою порівняти себе з Товією, сином благодійного Товіта, якому, за Апокрифічним Старим Заповітом, Бог посилає в супутники архангела Рафаїла в образі юнака. Архангел доносить до Бога їхні молитви, й Бог зцілює сліпого Товіта. Так і Бенет, повернувшись до Англії, дізнається, що його дядько Тім був серйозно хворий, проте з появою Бенета почав одужувати.

У цьому ракурсі містика та реальність переплетені настільки, що не тільки персонажі втягнені в цю гру, а й читачі долучаються до неї й прагнуть розгадати всі таємниці, коди та символи. Адже, за словами Ролана Барта, "одна річ читання в розумінні споживання, а зовсім інша – гра із самим текстом. Слово "гра" тут слід розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст, і читач також грає, причому подвійно: він грає у Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом" [297, с. 495]. Отже, читач ніби кидає виклик літературним персонажам, ніби грає з ними у гру на випередження: хто скоріше розгадає всі таємниці. Висловлюючись термінологією Жака Дерріди, художній текст є "зцентрованою структурою", а "концепція зцентрованої структури за своєю сутністю – це концепція вільної гри" [298, с. 618].

Відомо, що ідея "вільної гри" належить Платону, який поділяв власне гру на "гру" та "вільну гру". "Вільна гра" визначалася ним як неструктурована гра без чітко встановлених правил та визначеної мети, відповідно, "гра" мала певні правила та визначену мету [291, с. 787].

Щодо читацької антиципації у грі з текстом та грі в текст, доцільно застосовувати обидва вищезгадані терміни, що сприятиме актуалізації тексту й перетворюватиме його на "відкритий твір". Залучаючись до такого прочитання художнього тексту, згідно з теорію "відкритого твору", розуміємо, що "твір мистецтва – це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднаних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку



задумав автор. (При інтерпретації відбувається гра відповідей, саму ж інтерпретацію розглядаємо як стимул розвитку розумових здібностей та сприйнятливості)" [266, с. 526].

Варіацій у мердоківській грі може бути безліч, як і прийомів її поживлення. Одним із найбільш властивих для письменниці, є прийом кодування, коли гра з читачем відбувається за рахунок перерозподілу меж між сферами реального та нереального, що знаходить відображення в побудові художнього твору, у вигляді "тексту в тексті". Така побудова, на думку Ю.М. Лотмана, "загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований зміст тощо" [299, с. 71]. Науковець переконаний, що гра на протиставленні "реального/умовного" властива будь-якій ситуації "текст у тексті", коли певні частини твору закодовані тим самим, проте подвоєним кодом, що й увесь простір цього твору, внаслідок чого з'являються театр у театрі, роман у романі, картина в картині, книга в книзі. Завдяки подвійному кодуванню, окремі ділянки тексту набувають умовного характеру, в той час як основний простір твору сприймається як "реальний" [299, с. 72]. У класичному варіанті А. Мердок застосовує цей прийом у романах "Чорний принц", "Під сіткою", "Зелений лицар", однак найбільш показовою для письменниці є така побудова твору, коли один текст подається як безперервна оповідь, інші ж вклинюються в нього фрагментарно – у вигляді цитат, посилянь, епіграфів тощо. Лотман передбачає, що допитливому читачеві цілком під силу розгорнути всі "ці зерна інших структурних конструкцій в тексті" і в такий спосіб „розширити горизонт сприйняття твору" [299, с. 77].

Іншим важливим моментом у розкритті теми "реального/умовного" стосовно мистецтва Ю. Лотман вважає мотив дзеркала, і зазначає, що його "літературним адекватом" є тема двійника. Двійник, на його думку, – відсторонене віддзеркалення персонажа. "Змінюючи за законами

дзеркального відображення (енантіоморфізму) образ персонажа, двійник являє собою поєднання рис, які дозволяють побачити їхню інваріантну основу, та зсувів (заміна симетрії правого-лівого може набувати надзвичайно широкої інтерпретації різноманітного плану: покійник – двійник живого, не-сущий – сущого, потворний – прекрасного, злочинний – святого, нікчемний – видатного тощо), що створює поле широких можливостей для художнього моделювання" [299, с. 74]. Наявність численних пар таких двійників в романах письменниці – тому підтвердження: Джейк Донахью – Хьюго Белфаундер ("Під сіткою"), Клемент Графф – Пітер Мір ("Зелений лицар"), Хіларі Берд – Ганнер Джойлінг ("Дитя слова") та ін. Проте в деяких романах проблема двійництва не обмежується лише парою двійників. Приміром, у романі "Чорний принц", унаслідок реалізації авторської метафори, з'являється цілий ланцюг двійників-письменників, який також розбивається на перехресні пари, що схематично можна зобразити так:

Шекспір → реальний автор роману "Чорний принц" (А. Мердок) → експліцитний автор та оповідач (Бредлі Пірсон) → персонаж роману, письменник (товариш оповідача та його літературний антипод – Арнольд Баффін) → поетеса (Джуліан Беллінг (Баффін) – дочка Арнольда Баффіна та кохана Пірсона). Звідси відокремлюємо такі пари:

Шекспір – Мердок;      Мердок – Баффін;  
 Шекспір – Пірсон;      Мердок – Пірсон;      Пірсон – Баффін;  
 Шекспір – Джуліан;      Мердок – Джуліан;      Пірсон – Джуліан.

Вищенаведені пари дозволяють краще висвітлити авторську позицію, щодо професії письменника (прагматичний план) та щодо його покликання (обдарованість письменника; художня цінність його творів). Недаремно в романі з'являються ремінісценції з "Гамлета" В. Шекспіра. За допомогою таких ремінісценцій та алюзій Мердок черговий раз доводить, що Шекспір є ідеалом англійської традиції, неперевершеним майстром художнього слова, вплив якого на наступні покоління письменників і читачів важко

переоцінити. Адже, як неодноразово зазначала письменниця, свої твори вона теж писала під впливом його творів, й спробувала себе не тільки як письменниця, але й як поетеса та драматург. Під впливом Шекспіра перебуває й уявний автор роману Бредлі Пірсон, літературний критик і письменник, який прагне творити лише високу літературу, докладає до цього неймовірних зусиль й спромагається лише на кілька романів, серед яких єдиний відомий читачам – той роман, право на який йому надає автор реальний. Антиподом Пірсона в житті та в літературі є Арнольд Баффін – посередній, проте плідний письменник, книжки якого мають великий попит у читачів, що викликає в Пірсона приховану заздрість. Але, як би він не намагався її приховувати, для оточення та й для читачів це очевидно, тому не дивно, що саме його звинувачують у вбивстві Арнольда Баффіна. Цікаве таке прочитання твору, коли Баффін є лише символічною фігурою, двійником, alter ego Пірсона, й Пірсон, вбиваючи Баффіна, тим самим вбиває в собі посереднього письменника, щоб присвятити себе високому мистецтву. У цьому ракурсі запрошується аналогія з Айріс Мердок, адже кількість її творів свідчить про те, що письменниця досить плідно працювала, проте й вона поступається щодо популярності в масовій аудиторії на користь справжньої літератури та інтелектуалів-читачів. Таким чином вбивство в романі є віддзеркаленням уявного образу вбивства посереднього письменника у свідомості реального автора.

Як переконуємося, *гра* як художній прийом у Мердок, на відміну від постмодерністської стратегії письма, аж ніяк не "ставити під сумнів сам принцип реальності" [300, с. 348] і тим більше не постає постмодерністським "інструментом руйнування всіх ієрархій та упривілейованих позицій у системі вартостей" [301, с. 62]. Навпаки, мердоківська гра покликана провокувати читача до усвідомлення важливості цих вартостей для гармонійного співіснування особистості й соціуму. Отже, інтелектуальна гра Мердок, як тип світосприймання і світобачення, дає й читачам змогу

моделювати імовірні світи в їхній цілісності.

**3.1.1. Онірична домінанта як відображення феномена гри.** Цікавою з огляду на опозицію "реальне-уявне" видається ідея Хосе Ортеги-і-Гасета, коли він порівнює читання роману з поринанням у сон й змальовує відчуття читача: "Пригляньмось-но до себе тієї миті, коли дочитуємо якийсь великий роман. Ми немов виринаємо з іншого життя, залишаємо світ, ніяк не сполучений з нашим, автентичним... Існує якась невловима й хистка мить. Іноді рвучкий помах крила спогаду вмить повертає нас у вир життя роману, і ми мусимо борсатись у ньому, намагаючись добутись до берега нашого існування. У таку мить ми немов скидаємось зі сну" [303, с. 296]. Єднання реального життя і світу мрій та ілюзій, на думку іспанського мислителя, надто нагадує стан сну, коли автор зваблює читача замкненим простором свого роману, й "роман, в який ми поринаємо мов у сомнамбулічний сон, породжує в нас розмаїття життєвих відгуків" [303, с.298]. Читач добровільно занурюється в цей ілюзорний світ і починає грати за правилами автора. До речі, сучасні дослідники відносять сновидіння до усталених літературних прийомів, що зустрічаються навіть у Святому Письмі: "...божественне керування через сни та видіння є звичайним літературним прийомом" [340, с.146].

Значно ширшого смислу набуває парадигма сну як поєднання реального та ірреального в романах А. Мердок. Письменниця розвиває вже усталену в історії літератури традицію сприйняття сну як своєрідного відображення дійсності, "плоті буття", за якою сприйняття навколишнього світу є вторинним, віддзеркаленим через призму конкретної людської душі, а тому неповторним і специфічним. Дослідження цього "холотропного стану" (С. Гроф) переносить нас у сферу міфології. Найбільш яскраво втілено цей принцип у романах "Єдиноріг" та "Сон Бруно", де "сон" є базовою міфологемою.

Таємнича героїня Ханна Крін-Сміт – втілення міфічного єдинорога<sup>1</sup> в однойменному романі – вважає своє життя сном: "Страждати, весь час, постійно, молитися, розмірковувати, в усьому собі відмовляти – і бути нічим, лише сном!" [305, с. 255]. І справді, Ханна живе відлюдно у своєму замку, вона оточена такими ж загадковими персонажами як і сама, для яких "грає роль Бога". Атмосфера "нової готики" підсилює відчуття містичного: "Чаклунство починалося спочатку, перші слова заклинання вже проголошені; і, що найжахливіше, нове чаклунство буде сильнішим, небезпечнішим від попереднього. Воно вбере в себе попереднє і стане іще більш неосяжним, величним, страшним. Чаклунські рухи, магичні слова..." [305, с. 256].

Ханна грає свою роль, проте вона сама не розуміє для чого, її гру скеровує невидимий "режисер", якась таємна сила, і вона сама нічого не може вдіяти, не може вийти з цієї "гри": "Ваша віра у зміст мого страждання живила мене. І як же ви всі були мені потрібні! Я таємно жила з вами, як вампір... Мені потрібна була публіка. Фальшивий бог. А ви дивились і не бачили. Але фальшивого бога чекає покарання – стати нереальним. І я стала нереальною." [305, с. 256]. Ханна вважає себе сном, проте навіть із загибеллю Ханни сон не розвіюється, це починають розуміти й інші. Меріан – компаньйонка Ханни – усвідомлює, що гру не завершено доки й вона знаходиться у цьому "сні". "Я сплю, і все це мені сниться", – в напівсні бурмотіла вона. Але біль, який поступово, проте невпинно охоплював її, заперечував: "Ні, все сталося в реальності..." [305, с. 289]. Наведений епізод засвідчує, що художній сон "істотно ближчий до марення, мрійно-фантазійного стану, видіння, загалом до екстатичного стану, з яким у художній дійсності його буває важко розрізнити" [306, с. 163]. А точніше, літературний сон – це "псевдосон", одна з форм створеної авторською свідомістю художньої ілюзії.

<sup>1</sup> Здебільшого ця міфічна істота представляє жіночий аспект світу і втілює перемогу чоловічого первня над жіночим; у християнстві Єдиноріг сприймається як символ чистоти та непорочності, використовується як алегорія Благовіщення та втілення Христа, народженого Дівою Марією [276, с. 179].

Отже, авторка роману переконана в тому, що сон є проекцією реального в людській свідомості, інколи проекцією спотвореною та перекрученою, проте саме таким ми хочемо бачити своє життя чи, навпаки, боїмося його побачити, в залежності від обставин. Тому сон можна розглядати як гру підсвідомості зі свідомістю. Фактично письменниця ілюструє фрейдівську теорію підсвідомого щодо "тлумачення сновидінь" та поглядів на реальність, адже, "зіштовхуючись із підсвідомими бажаннями в їх найбільш чіткому та істинному відображенні, ми змушені стверджувати, що психічна реальність – це особлива форма існування, яку не можна плутати з матеріальною реальністю" [307, с. 552]. Отже, у плані співвіднесення свідомості та психіки сон є "зсувом" певної частини свідомості у сферу підсвідомого.

Образ сну також допомагає А. Мердок розкрити свою філософську концепцію недосяжності Добра, яку вона запозичує в Платона, розвиває в своєму дусі й утілює на сторінках власних романів. Мердок переконана, що лише віра в Любов і Добро може врятувати людство у сцієнтистську добу відвертої й бруталної секуляризації. У романі "Сон Бруно" (1969) ця ідея набуває глибокого та багатозначного змісту, позначаючись і на метафоричності назви роману<sup>1</sup>.

Старий Бруно Грінслів повільно помирає від тяжкої хвороби, його реальне життя зведене до фізіологічного мінімуму, переважно він знаходиться у стані сну під дією знеболюючих і снодійних препаратів. Бруно не боїться смерті, він боїться реальності: "найбільше за все він боявся того, що відбувалося з ним тепер, свого жалюгідного, немічного життя, яке чинило опір смерті" [309, с. 173]. Безпорадність реальності, її сірі кольори протиставляються у свідомості хворої старої людини яскравим "живим

---

<sup>1</sup> Винесення оніричного концепту в заголовок твору, на думку сучасних дослідників, має принципове значення для розуміння природи й закономірностей буття літературного сну. Тут сон – не тільки домінуючий прийом зображення, але й "єдино можливий спосіб" розуміння твору, в якому "присутній притлумлений смисл діалогічності з дійсністю" [306, с. 165-166].

картинкам" із минулого, які з'являються в його снах. Спогади і сон – життя Бруно, повертатися від якого до "ектоплазматичного буття" справжня мука. Реальність не має для нього вже жодного значення, з'являються сумніви, чи взагалі є щось "по той бік сну".

Рефлексії головного героя спрямовані на з'ясування головних світоглядних питань: що є Любов, Добро, Смерть, Життя. Такі роздуми звеличують душу Бруно, він розуміє, що не все у своєму житті робив правильно, не так сильно любив дружину і сина, міг зробити набагато більше добра людям: "Невже лише перед смертю стає зрозумілим, якою має бути любов? Якби тільки це знання, що прийшло тепер, це абсолютне знання того, що немає нічого важливішого, могло б перенестися назад, в минуле і очистити його від егоїстичних дрібних пристрастей, розплутати все, що він заплутав. Але цього не дано" [309, с. 175]. Тяжкі думки не дають йому спокою і він знову поринає в рятівний сон, щоб наблизитися до знайомих образів, які "оживають" у його свідомості: "Вони частина мого життя-сну, вони занурені в мою свідомість, ніби препарати в розчин формаліну. Жінки вічно молоді, а я старий, як Тіфон<sup>1</sup>" [308, с. 7]. Бруно згадує життя, яке прожив, і воно видається йому сном: "Все це сон, думав він, життя кожної людини – сон, як це не жорстоко. Смерть доводить безпідставність індуктивного методу, оскільки немає нічого, що надавало би смислу нашому існуванню. Все тільки сон, атрибути сну, його наповнення, і ми, йдучи, продовжуємо існувати у сні іншої людини, тінь усередині тіні, яка поступово блідне, блідне, блідне" [308, с. 7]. Перебування героя в стані сну експлікує усвідомлення ним тих моментів, які недосяжні для нього в реальності, проте стають ясними та прозорими саме в цьому оніричному стані. Бруно надає перевагу ірреальному над реальним, дійсність для нього нестерпна, він прожив життя уві сні й просинатися надто пізно. Адже саме у стані сну

<sup>1</sup> Порівняння з Тіфоном у цьому контексті не випадкове, адже Тіфон є символом Космічної Дисгармонії. Ця хтонічна істота в індійській, єгипетській та грецькій міфології втілює принцип зла та цикл руйнування [276, с. 494]. Почуття провини перед рідними (мертвими та живими) викликає в старого Бруно саме таку асоціацію.

відкривається близькість і причетність свідомості до буття, на відміну від людської екзистенції, що виявляє себе лише як присутність у ньому. Ось чому перехід у підсвідоме, у забуття, допомагає Бруно миритися з гіркою реальністю, існувати в ній.

Забуття нівелює межу між реальністю та ілюзіями, адже свідомість віддзеркалює реальне самосприйняття. Невипадково дзеркало є постійним супутником образу і стану сну. Бруно вже давно не дивиться у дзеркало<sup>1</sup>. Від нього забрали всі дзеркала, в яких він міг би побачити своє спотворене обличчя та деформовану хворобою голову. Старий Бруно дивиться на себе у своїх снах, які для нього такі ж реальні, як улюблені книги про павуків<sup>2</sup>. Але інколи настають миттєвості прозріння, коли він розуміє, що в його житті-сні є і дещо справді реальне – це любов і смерть, які "такі ж несумісні, як і нероздільні". Тому "Бруно приречений брати участь у цій грі – грі, що називається боротьбою за виживання, – до самого кінця" [309, с. 173].

Отже, сон – це метафора, символ життя (пригадаймо кальдеронове "життя є сон") й із погляду концепта смерті як кінцевого моменту зупинки всіх життєвих ілюзій, життя сприймається як одна суцільна ілюзія, як сон.

Аналізуючи використання письменницею образу сну як засобу до розуміння однієї з категорій психоаналізу варто долучити й ракурс неофройдизму. Дослідники постмодернізму (зокрема І.П. Ільїн) звертають увагу на лаканівську взаємодію "уявного" та "символічного", що позначилася на ототожненні підсвідомого зі структурою мови. "Сон є текст" – один із головних постулатів Лакана, який реінтерпретує ідею З. Фройда про два основних процеси всередині сну: конденсацію та заміщення в лінгвістичному

<sup>1</sup> Полівалентний символ дзеркала свідчить як про реальне відтворення світу, так і про уявне відображення свідомості та пізнання. За давніми концепціями, дзеркало є символом душі, що зберігає всі враження, здійснюючи в такий спосіб зв'язок зі світом [276, с. 196]. Відсутність дзеркал у помешканні Бруно символізує втрату зв'язку з реальним світом.

<sup>2</sup> Символ павука також значущий в контексті роману. Павук як символ космічного порядку часто порівнюється з Майєю, що безперервно плете "павутиння ілюзій світу почуттів". Це також символ "пожираючого аспекту часу, який єднає тимчасове з вічним" [276, с. 368]. В іншому розумінні він пов'язаний з ідеєю долі й асоціюється з Парками та нитями людського життя, тому цей символ ще містить ідеї лабіринту та колеса життя (павутиння), центром якого є потенційне джерело смерті (сам павук) [276, с. 370].



плані. Конденсація розглядається ним як накладання одних означників на інші, що виражається в метафорі, заміщення ж використовується підсвідомістю для введення в оману самоконтролю й виражається в метонімії. Так, Лакан порівнював сновидіння з грою в шаради, в якій глядачам доводиться здогадуватися про значення слова чи виразу на основі побаченого. [див.: 108, с. 61]. Таке порівняння сну з текстом, а тексту з грою є характерним принципом організації постмодерністського твору, якому притаманні іронічність, самопародія, стилізація, "подвійне кодування", опертя на принцип гри тощо.

Стосовно оніричної поетики такого твору, сучасні дослідники підкреслюють, що її постмодерна інтерпретація "базується на оперуванні симулякром як специфічною онтологічною проекцією перцептивно-символічного буття" [310, с. 20]. За Ільїним, "химеричність постмодерну зумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непокдане: підсвідоме прагнення, нехай й у парадоксальній формі, цілісного світоглядно-естетичного пізнання життя та чітке усвідомлення первісної фрагментарності, подрібненості людського досвіду ХХ ст., що принципово не синтезується" [108, с. 5]. Подібно до постмодерністських творів, сон в романах А. Мердок постає як "особлива форма текстової містифікації або дуалізму (реальне-ірреальне)" (Т. Бовсунівська) [310, с. 21]. Зокрема, в романі "Сон Бруно" сам сон виливається у втечу від відповідальності перед Богом, родиною, друзями тощо. Однак "полюси дуалізму" (оніричні фрагменти та реальне життя) тут не стерті, навпаки, чітко окреслені. Оніричні візії хворого Бруно розгортаються в площині ірреального й не набувають значення симулякрів (не створюють нової "реальності").

Отже, художній світ романів Айріс Мердок є оригінальним поєднанням реалізму з його об'єктивністю, прагненням правдоподібного всеохоплюючого відображення навколишнього світу та окремих проявів постмодернізму з міфологізацією дійсності, багаторівневою організацією

тексту, прийомами гри, інтертекстуальною побудовою творів з елементів культур минулого й сучасності.

### 3.2. Дитяча класика як світоглядний фермент романів А. Мердок

В історії літературознавства рецептивний статус дитячої літератури тривалий час перебував у рідній традиційного прочитання, адже адресатом такої літератури була передусім дитина. Чи не єдиним винятком у цьому контексті стали казки в стилі "нонсенс" англійського математика Льюїса Керрола "Аліса в Дивосвіті" та "Крізь дзеркало" ("Alice's Adventures in Wonderland" (1865), "Through the Looking Glass and What Alice Found There" (1871))<sup>1</sup>. Завдяки керролівському "нонсенсу", зрушився процес функціонування "дитячого" контексту в "дорослій" літературі; відбувається "втягування" (Н.М. Демурова) дитячих казок у літературу для дорослих.

Розглянемо приклад такого "втягування" на матеріалі художньої творчості Айріс Мердок. Рудиментарні ознаки літературної казки помітні практично в кожному романі письменниці, насамперед, це, звичайно, вражаюча техніка авторського письма з містифікаціями, таємницями, балансуванням на межі реальності та ілюзії, а також алюзії безпосередньо на діалогію про Алісу Керрола та п'єсу "Пітер Пен" Джеймса Метью Баррі, художні інтерпретації окремих образів з цих творів.

Отже, цікаво дослідити творчість А. Мердок в дворакурсній площині рецептивної естетики. В одному ракурсі (естетичне сприйняття) письменниця постає як об'єкт впливу дитячих творів, в іншому (естетичний вплив) – власними творами формує естетичну свідомість своїх дорослих читачів-інтелектуалів. Спробуємо простежити, які літературні прийоми та принципи побудови твору "успадковує" Мердок від улюблених класиків англійської літературної казки; в який спосіб відбиток дитячої казки, залишений у

<sup>1</sup> Казки в стилі "нонсенс", зважаючи на оригінальну художню та жанрову потенційність, отримали одразу декілька адресатів. До дитячої аудиторії, безпосередньо для якої і писав Керрол, завдяки глибокому природознавчому та філософському підтексту цих казок, з часом додалася ще й доросла (наукова) [311, с. 12]. Відтоді дивакуваті пригоди Аліси невпинно впливають на поважну літературу різних галузей знань. Як зазначають сучасні дослідники, в англійському світі казки Керрола за кількістю цитат та посилань поступаються лише перед Біблією та творами Шекспіра [312, с. 279].

свідомості письменниці, трансформується в авторську манеру оповіді.

Насамперед виникає питання: на чому перетинаються романи письменниці з творами автора кумедних дитячих казок, Л. Керрола? Відповідь, на перший погляд, проста: у творах обох письменників присутні значні нашарування з інших художніх творів у вигляді цитат, запозичень, художніх обробок, алюзій тощо; проте використовуються вони з різною метою. Для Керрола – це водночас і дитяча забавка, і "Логічна Гра" [313, с. 236]. Для Мердок – спосіб літературної полеміки та філософської рефлексії. Іншим об'єднувальним моментом є метод "дифузної" метафори, властивий не лише обом авторам, але й Шекспірові [312, с. 312], твори якого вони чудово знали, що відчутно вплинуло на їхню творчість. І ще один беззаперечний факт стосується наукового типу мислення математика Керрола і філософа Мердок, що в літературному плані породжує багатовимірний художній текст. Зокрема романи Мердок відзначаються складним композиційним задумом, кількома сюжетними лініями й містять одразу декілька провідних ідей. Однією з них є переконання письменниці, що життя, яким ми його собі уявляємо, – суцільна ілюзія людської свідомості. Для реалізації своєї ідеї вона часто звертається до керролівської "інтелектуальної інверсії" (Г.К. Честертон). Найбільш усталеною асоціацією в цьому контексті є метафорика часопростору дзеркального світу (світу, трансформованого свідомістю її героїв).

Ось кілька прикладів із творів письменниці. "Анетта пильно вдивлялася в ці предмети. Такі, як і раніше, але разом з тим... з'явилося в усьому щось нове. Вона почувалася так, ніби пройшла крізь дзеркало. І раптом вона зрозуміла – вона вільна!" [314 с. 5], – в такий спосіб у романі "Втеча від чарівника" змальовує Мердок психологічний стан вісімнадцятирічної дівчини, яка вирішила залишити коледж й розпочати доросле життя. Зрозуміло, що об'єктивний світ для неї не змінився, змінилося лише його сприйняття. І застосування полівалентного символу дзеркала свідчить не про

реальне відтворення світу, а про уявне відображення свідомості та пізнання героїні. Або, візьмемо інший роман і інший варіант використання символу дзеркала: "Чи мала ти право дозволити Ханні цю можливість – керувати життям на власний розсуд? В ту мить, коли Ханна зрештою захотіла розбити дзеркало і вийти за браму – чи не мала би ти, як наглядач у в'язниці, стати в неї на шляху?" – докоряє собі Меріан, героїня роману "Єдиноріг", за смерть таємничої Ханни Крін-Сміт; читаємо далі: "І якщо ти цього не зробила, причина, мабуть, у тому, що це той самий образ свободи полонив твою уяву" [305, с. 289]. За давніми концепціями дзеркало є символом душі, що зберігає всі враження, здійснюючи в такий спосіб зв'язок зі світом [276, с. 196]. Розбити дзеркало – втратити цей зв'язок. Отже, перед нами два різних варіанти використання образу дзеркала, які ґрунтуються на запозиченому з казки сподівання, що за дзеркалом існує інший світ. Недаремно, розвиваючи цю ідею, Мердок поєднує образ дзеркала з ідеєю свободи: пройти крізь дзеркало – звільнитися від жорстокої, чи набридлої реальності, зазирнути в інший вимір (можливо, навіть ціною власного життя).

Романам Мердок взагалі властива тропова природа образів і прийом дзеркального відображення (енантіоморфізму) персонажів також вдало це демонструє. Тема двійника, на думку Ю. Лотмана, є "літературним адекватом" мотиву дзеркала, коли двійник постає як відсторонене віддзеркалення персонажу [299, с. 74]. Розглянемо, як письменниця застосовує прийом енантіоморфізму в романі "Дилема Джексона". Головний герой роману Бенет Барнелл часто дивиться у дзеркало, але цікавість до власної зовнішності "пов'язана з глибшими питаннями: Хто я? Що собою являю?" [287, с. 18]. Герой прагне самоідентифікації, намагається зрозуміти, для чого живе<sup>1</sup>. Відчуття невизначеності власного "я" Бенет вважає знаком

<sup>1</sup> В наведеному епізоді простежується вплив платонівсько-аристотелівської етики: "Узнать самого себя – это и самое трудное, <...> и самое радостное, но самих себя своими силами мы не можем видеть <...>; при желании видеть свое лицо, мы смотримся в зеркало <...>, при желании познать самих себя, мы можем познать самих себя, глядя на друга. Ведь друг, как мы говорим, - это "второе я". <...> Узнать себя невозможно без помощи друга" (Аристотель "Большая этика" II, 15, 1212a) [338, с. 373].

глибокої істини: "Я – ніщо", далекої від "містичного стану "відсутності" тут і тепер" [287, с. 18]. Віднайти себе, своє "я" йому допомагає загадкова особа, такий собі таємничий слуга Джексон, котрого інші персонажі називають "чарівником" [287, с. 230], "ясновидцем" [287, с. 280], "живим втіленням божества" [287, с. 296], чи то "реінкарнацією божества" [287, с. 251]. Саме в ньому відбивається alter ego Бенета, недаремно він часто з'являється як "фігура в отворі дверей" [287, с. 73, 110], що візуально нагадує портрет чи зображення у дзеркалі. Джексон – це ніби істота з іншого (кращого) світу. Саме з його появою налагоджуються стосунки між персонажами, життя набуває звичного ритму. Для всіх, окрім Бенета: як тільки пристрасті вщухають, Джексон зникає.

Треба зазначити, що в цьому романі простежується декілька планів інверсії. Схема стосунків "господар-слуга" між Бенетом і Джексонем радше передає інтерреляції свідомості та підсвідомості головного героя, втілені через психоделічні образи. В оніричних візіях Бенет впізнає у своїй тіні Джексона: "Я бачив сон: дядечко Тім подивився на мене, потім перевів погляд униз – на підлозі лежала довга чорна тінь... Це був... Джексон" [287, с. 270]. Бенет важко переживає розрив із Джексонем, шукає собі виправдань, що відштовхнув його, але разом із тим "це зовсім не полегшувало того пекучого болю, що стискав серце, й не гамувало нестерпного бажання повернути дещо, що здавалося втраченим назавжди. Він любив Джексона і він же його вбив чи, точніше, вбив самого себе" [287, с. 300]. Отже, письменниця натякає, що інший світ можна знайти не лише ззовні, але і всередині себе, і так само його можна втратити, втративши близьку людину, власне alter ego.

У своїх романах Мердок показує, наскільки їй зрозуміла і близька тема дзеркального світу, як і неповторний, суто англійський, гумор казок математика Керрола. Наше життя, якщо його сприймати без ілюзій, стає безглуздим, і насміхання із зовнішньої абсурдності буття дає змогу краще

зрозуміти метафізику життя і смерті. Можливо саме тому, перед смертю літній дядечко Бенета Тім читав "Алісу в Задзеркаллі" [287, с. 16-17]. Бенет також пригадує, що Тім казав щось про "магію математики, про дивовижні властивості чисел, про непізнанні глибини людського інтелекту, непідвладні вербальному висловленню і непідвладні логіці... Бенет лише згодом збагнув, чому Тім ретельно уникав гри в шахи" [287, с. 17]. До речі, шахова партія – ось ще один приклад "дифузної метафори", запозиченої в Керрола. Окрім цього роману, натрапляємо на неї також у "Зеленому лицарі" [295, с. 133-134], "Втечі від чарівника" [314, с. 281], "Чорному принцові" [315, с. 304, 348-349]. Як і в Керрола, "шахова партія" в Мердок часто є частиною оніричного компоненту твору. Пригадаймо хоча би прийом подвійного віддзеркалення (дзеркальне відображення іншого дзеркального відображення): сон Чорного Короля [316, с. 156-157] (Аліса бачить уві сні шахового Короля, який уві сні бачить Алісу), чи пісню Білого Лицаря (шахова фігура – білий кінь) [316, с. 205-207]. Білий Лицар згадує дивакуватого дідуся, який, за припущенням дослідників, є карикатурою на самого Керрола. Зокрема цієї думки дотримуються знавці його творчості: "можливо, що так Керрол бачив себе: самотнім старим, якого ніхто не любить" [312, с. 202]. До подібного прийому вдається і Мердок: Джексон є кращою стороною Бенета, який у свою чергу, – літературним відповідником Мердок. Зауважимо принаймні те, що її герой, як і авторка, "вивчав класичну літературу, проте був схильним, радше, до філософії", виявляв "зацікавлення до греків" [287, с. 15] й намагався написати книгу про Мартина Гайдеггера, до якого відчував своєрідну "любов-ненависть". У цьому ракурсі цікаво відзначити метатекстуальний зв'язок "Дилеми Джексона" (останнього роману письменниці) з філософською працею Мердок, присвяченою М. Гайдеггеру, що через хворобу і смерть письменниці так і залишилася незакінченою [58, с. 13-21]. Тобто такий перегук різних контекстів, їхня трансформована рецепція постають відображенням авторської моральної

рефлексії, спрямованої на творення суб'єктивної "картини світу" в площині власного художнього твору. Адже, погодьмося, "рецепція – це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала відіграє чужий текст" [208, с. 43].

Не менш цікавим видається розгортання шахово-оніричної метафори у "Чорному принці". Своє кохання до юної Джуліан оповідач Пірсон називає "шаховою партією з Чорним Принцом", у якій він припускає, що "зробив хибний та фатальний хід" [315, с.304]. Читаємо в романі: "Всю ніч, уві сні та наяву, мене краляли думки про Венецію. Якщо її відвезуть туди, я звичайно поїду услід. Важко сховати дівчину у Венеції. Але, цієї ночі, моя левогрива кохана була невловимою. Я без упину наздоганяв її вздовж чорно-білих набережних, осяяних місяцем, біля глянцевиx вод, завмерлих, як на гравюрах. Ось вона увійшла до бару "Флоріана", а я ніяк не міг відчинити двері. Коли, зрештою, мені це вдалося, я опинився в Академії, а вона втекла до картини Тінторетто і вже гуляла по устеленій плитами площі Святого Марка. І ось ми вже разом на площі Святого Марка, яка перетворилася на величезну шахову дошку... Джуліан була пішаком і завзято рухалася вперед, а я – конем, який хід за ходом переслідував її, але, так і не наздогнавши, змушений був звертати то праворуч, то ліворуч. А вона підійшла до іншого краю дошки і, перетворившись на королеву, озиралася на мене" [315, с. 348-349]. Завдяки прозорій алюзії на Алісу, яка рухається Задзеркаллям з пішаків у королеви, наведений епізод засвідчує, що підсвідомо Пірсон розуміє недосяжність свого кохання. Спадає на думку, що не лише кохання, але й усе своє життя він розглядає як шахову партію Добра зі Злом, у якій вважає себе опонентом Чорного принца, протилежною стороною зла – Білим принцом. Він виправдовує свої вчинки, перекладаючи власну вину на Чорного принца – "злий фатум". Проте, зазначимо, що "шахова стратегія" в Мердок окреслює інтертекстуальний зв'язок не лише з твором Керрола, вона реалізується у дискурсивному взаємозв'язку й з іншими художніми творами (згадаймо, "Дар" В. Набокова).

Ще одною варіацією дзеркального світу (уявного світу мрій) є баррівська "країна Небувальщина" (Never-never land), алюзії на яку виявляємо в романах "Людина випадків" ("An Accidental Man") [262, с. 24], "Учень філософа" ("The Philosopher's Pupil") [281, с. 241], "Дитя слова" та ін. Окремі герої Мердок майже постійно перебувають у вигаданому, уявному світі. Реальність для них надто жорстока, некомфортна. До прикладу, подружнє життя в родині Гібсон Грей ("Людина випадків") не складається внаслідок того, що Остін і Доріна живуть в різних "реальностях": "За межами видимого світу, завжди прямо на порозі можливості сприйняття, була інша, жахливіша реальність" ("Behind the visible world, always just upon the threshold of some possible mode of perception, there was another and more terrible reality" [262, с. 22-23]). Мердок розводить подружжя по різних світах, об'єднуючи метафори задзеркалля та країни мрій. Якщо чуттєва Доріна живе в країні мрій ("her never never land, her fairy domain of false light" [262, с. 24]), то невдаха Остін ("Looking-glass man" [262, с. 23]) ніяк не може вибратися із дзеркального світу ("He had fallen through the looking-glass and could never get back" [262, с. 26]). Все, щоб він не робив, виходить не так, як йому би хотілося. "Якщо б я тільки міг вивернутися навиворіт і зробити уявне реальним, а реальне уявним" ("If only I could turn myself inside out and make the fantasy real, the real fantasy" [262, с. 23]), – мріє Остін Гібсон Грей, для якого кохана Доріна залишається тільки "хорошим сном", до якого він сам аж ніяк не може потрапити.

Фактично в названих романах у художній формі реалізуються філософські тези Мердок стосовно розуміння платонівського поняття *eikasia* (підкорення примарній ілюзії). Метатекстом виступають філософські есе письменниці "Вогонь і сонце: чому Платон вигнав митців" [205, с. 389-390], "Концепції Єдності. Мистецтво" [250, с. 10], в яких висвітлюється концепція "затіненої (затьмареної) свідомості" (shadow-bound consciousness).

Загалом, у романах Айріс Мердок не бракує персонажів, що "живуть"



ілюзіями, – це і Хетті, дочка філософа Джона Розанова ("Учень філософа") [281, с. 241], і той самий Бредлі Пірсон ("Чорний принц"), і Бруно Грінслів ("Сон Бруно") [308, с. 7] та багато ін. Однак не лише метафору "країни мрій" "запозичує" письменниця у Дж. М. Баррі. Не менш яскраво обігруються й аналогії з образом Пітера Пена, на якого часто схожі її герої: Джеймсі з "Єдинорога" ("Він влетів, як витівний дух, як Пітер Пен, граційний, юний, відважний" [305, с. 246]) і Том з "Учня філософа" ("раптом з вікна, неначе Пітер Пен, з'явилася постать" [281, с. 386]). Навіть побіжно згадується належність зовсім не юного Пірсона "до типу Пітера Пена" [315, с. 478], який, на думку експліцитної читачки та водночас авторки однієї з післямов роману "Чорний принц" – Рейчел Баффін, прагнув створити високохудожній твір, а "виявився здатним написати лише якусь дитячу маячню", далеку від реальності [315, с. 476]. Тут, образ Пітера Пена – це не лише уособлення людини, що не хоче морально стати дорослою, а й узагальнення наївно-дитячого світосприйняття. Адже "перетворитися на дітей, – писала В. Вулф, – означає сприймати все буквально, бачити все таким дивним, що не дивуватися з нічого; бути безсердечним, безжальним і водночас таким вразливим, що легкий смуток чи глузування занурюють увесь світ у темряву" [317, с. 249].

Письменниця не обмежує бачення світу одним фокусом, навпаки, розсуває рамки інтелектуальних, психологічних, духовних пошуків. Важливо підкреслити, що "дитяча" баррівська "країна мрій" та керролівське "задзеркалля", як інтертекстуальні джерела ілюзорного світу героїв Мердок, функціонують у художньому тексті письменниці не лише як дифузні метафори та багатозначні символи; вони розширюють парадигматичні виміри авторського письма, зокрема, зливаючись з оніричним компонентом, трансформуючись через "шахові стратегії", моральну рефлексію письменниці, являють органічну частину оригінальної мердоківської манери оповіді.

Важливість розгорнутого аналізу цілісного корпусу зразків англійської дитячої літератури як значущих елементів інтертекстуальності не викликає сумніву й потребує подальших ґрунтовних розвідок.

### **3.3. Онтологічний зміст художнього часопростору А. Мердок**

Важливе місце у формуванні картини світу для кожної культури, кожної нації й окремого індивіда відіграють такі фундаментальні характеристики реальності, як час та простір. Адже власне світогляд є тією системою уявлень про світ і місце людини в ньому, що безпосередньо визначає характер взаємозв'язку цієї людини з її оточенням, її ставлення до цього оточення й до самої себе. Все це позначається на виборі життєвої позиції, переконаннях, ідеалах, аксіологічних орієнтирах кожної окремої особистості. Тому можна говорити, що у свідомості не лише відображається зовнішній, а й твориться внутрішній, суб'єктивний світ.

Оскільки нереально відокремити буття від його просторово-часових властивостей, то й неможливо говорити про художній твір, як відображення світогляду письменника чи його трансформацію без урахування хронотопічних чинників. Сприйняття художнього часу та простору як найважливіших атрибутів буття не тільки формується свідомістю письменника, але й відповідно впливає на мислення й уяву читачів. Отже, художній часопростір є "формально-змістовою категорією літератури" (М. Бахтін), своєрідним індикатором сприйняття дійсності, художнім аргументом.

Як відомо, поняття часопростору (або хронотопу) було спочатку обґрунтоване А. Ейнштейном у "Математичних основах теорії відносності" і лише згодом перенесене М. Бахтіним в площину літературознавства. Бахтін не відкидав досвід філософії та природознавчих наук, проте наголошував, що в літературі "хронотоп визначає художню єдність літературного твору в його зіставленні з реальною дійсністю" [318, с. 391]. В художньому творі, на його думку, хронотоп завжди містить у собі аксіологічний момент, який може

бути відокремлений від цілого художнього хронотопу тільки завдяки абстрактному аналізу, адже література просякнута хронотопічними цінностями: "Кожен мотив, кожен окремий момент художнього твору є такою цінністю" [318, с. 391-392]. М. Бахтін не заперечував того факту, що завдяки абстрактному мисленню час та простір можуть досліджуватися окремо в межах визначеного твору, проте для його цілісного сприйняття вважав за доцільне акцентувати увагу саме на їхньому злитті та взаємозалежності: "Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-візуальним; простір інтенсифікується, долучається до руху часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом" [318, с. 235]. Отже, з огляду на це, автор художнього твору, згідно зі своїм світобаченням, змінює суттєві характеристики часу й простору, завдяки чому досягається своєрідний естетичний ефект у системі художніх цінностей твору.

Сучасні науковці (скажімо, М. Новікова) підкреслюють, що "фіксація уваги на актуалізації миттєвості чи конкретизації, максимальній деталізації, збільшенні тощо, а також на їх тісному переплетенні, що наповнює семантичний простір тексту, зумовлюють його багатовимірність, об'ємність та ієрархічність" [322, с. 61]. Тому цілісне сприйняття художнього твору безпосередньо пов'язується зі сприйняттям його хронотопічних реалій, завдяки яким твір набуває об'ємності та багатовимірності.

На матеріалі романів Айріс Мердок цікаво простежити як виникають, від чого залежать просторово-часові характеристики художнього твору, оскільки творче мислення англійської письменниці ґрунтується на глибоких професійних знаннях із філософії, культурології, історії літератури, а не лише репрезентує її життєвий та письменницький досвід. Власне, романи письменниці стали прикладом взаємодії між літературою й певними філософськими, етичними та естетичними теоріями, що дозволяє говорити про "міждисциплінарну конвергенцію" в межах художнього тексту

А. Мердок.

Письменниця інтерпретує досвід індивідуального буття як невід'ємну частину буття всесвітнього (у вузькому розумінні – суспільно-історичного), тобто – мікрокосм як складник макрокосму, та постулює іманентне панкосмічне (Бог) у пізнанні світу як самопізнання. Як слушно зазначалося, Мердок "пов'язує можливість істинного знання про світ з істинним знанням про людину, шлях до якої лежить через усвідомлення власної індивідуальності і власної належності до зовнішнього світу" [47, с. 33]. Ця ідея фактично є головною в художній творчості письменниці, і неабияк вона розкривається у площині хронотопу.

Отже, спробуємо розкрити роль хронотопу, його зображальні можливості у процесі художнього пізнання дійсності у творах Мердок. Оскільки саме в часі та просторі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли, доцільно говорити про множинність хронотопних структур у межах окремого художнього твору А. Мердок. Кожен суттєвий та об'ємний хронотоп "може містити в собі необмежену кількість дрібних хронотопів: адже кожен мотив може мати свій особливий хронотоп" [318, с. 400]. Такі хронотопи можуть співіснувати, переплітатися, зіставлятися, протиставлятися, чи бути у більш складних взаємовідносинах, загальний характер яких Бахтін називав *діалогічним* у широкому розумінні цього слова [318, с.401]. З цього приводу варто вказати на той факт, що романи Мердок не є винятком, скоріше навпаки – вони слугують прикладом саме такої складності взаємовідносин хронотопів та їх складників у межах цих романів.

Для зручності встановлення таких взаємовідносин скористаємося схемами, запропонованими Н. Копистянською з метою "теоретичного вивчення проблеми художнього простору та практичного вибіркового застосування при аналізі твору" [319, с.174-178], і класифікацією М. Новикової [322, с.64-68], яка вважає, що складники хронотопу бувають не тільки очевидними, яскраво вираженими в художньому творі, а й

прихованими, проте іманентно йому властивими:

*1. Символічний план реалістичної часопросторової панорами втілюється в безіменній чи вигаданій топографії.*

Цей пункт класифікації знаходить підтвердження в романі Мердок "Учень філософа" (1983). Події в романі відбуваються в місті, назву якого оповідач, з особистих міркувань, вважає за потрібне не вживати. Слід також згадати, що себе цей оповідач іменує N. (Ніхто), Nemo чи просто Narrator (оповідач), за власним визначенням – "спостерігач, який вивчає людську природу, мораліст" [281, с. 16]. Відповідно і місто, де він живе, називає "N's Town" чи Енністоун ("Ennystone"), що знаходиться на річці Ен ("the Enn"). Проте це безіменне місто, за словами оповідача, крім розпливчато визначеного географічного розташування ("на півдні Англії, не дуже далеко від Лондона") має давню історію та багату культуру.

Оповідач посилається на історичні пам'ятки давньоримської культури та на рештки ще більш давньої цивілізації – кілька мегалітів, відомих як Енністоунське Кільце ("the Ennystone Ring"), а також згадує архітектурні пам'ятки середньовіччя та доби Відродження. У місті збереглася значна кількість споруд XVII-XVIII ст. – церкви різних конфесій, вікторіанські будівлі, деякі з готичним оздобленням тощо, які мають історичну цінність. Проте сучасний Енністоун живе своїм життям; попри все, це ще й курортне містечко із цілющими мінеральними джерелами, куди приїзять хворі, письменники та студенти. Отже, така строката панорама в поєднанні з безіменною топографією свідчить про умовність, розширення простору; складається враження, що координати часопростору охоплюють увесь світ та світову історію.

Згідно зі *схемою 2* [319, с. 175], цілком імовірно стверджувати, що такий суспільний і культурний простір відкритий для індивідуума, й відіграє коригуючу роль в індивідуалізації та типізації персонажів.

*2. Актуалізація реальної топографії шляхом відсторонення,*

*символізації географічного простору.*

Айріс Мердок досить часто у своїх романах використовує прийом переходу від реального простору до його образного, символічного, відстороненого бачення, щоб знову повернутися в реальність, збагачену індивідуальним сприйняттям цієї реальності. Зазвичай втіленням такої топографії в романах письменниці є Лондон, з його вулицями, площами, парками, церквами, станціями метро, назви яких Мердок завжди дуже скрупульозно вказує при пересуванні її героїв містом. Проте це не просто згадка про зазначені місця – це завжди особливе, інколи незвичайне, ставлення героїв до свого міста: "Я сховав листа і підняв обличчя до Біг-Бену – світло від Біг-Бену впало на нього. Лондон, який до цієї хвилини здавався хаотичним, байдужим, гуркітливим нагромадженням безглузких похмурих страждань, раптом наповнився життям, посвітлішав, заспівав" [321, с. 291].

Неабиякого значення набуває в її романах Темза, яку письменниця часто персоніфікує, наділяє рисами живої істоти: "...Темза несла мене вперед, стискаючи своїм крижаним холодом, ніби витискаючи з мого тіла рештки тепла, вона вертіла мною, штовхаючи уперед, намагаючись убити, задушити на смерть у своїх холодних обіймах..." [321, с. 398]. Звісно, події, що відбуваються з героями, впливають на сприйняття хронотопу, і навпаки, хронотоп накладає відповідний відбиток на сприйняття подій: "Скільки часу вже триває ця боротьба, скільки фаз вона пройшла! Я подумав, що міг би вже зараз скласти значний список битв, як на пам'ятнику тим, що полягли у війну: Ленінградський сад. Сходи нашого офісу – перша зустріч. Вестмінстерський міст. Статуя Пітера Пена. Сходи нашого офісу – друга зустріч. Причал неподалік од Чейн-Уок. Вітальня на Чейн-Уок. Площа Парламенту... І скільки буде ще таких битв, перш ніж скінчиться війна" [321, с. 311]. Проте ні про яку війну в романі не йдеться – це лише художній образ, символ складних людських взаємовідносин, коли "відсторонені топоніми набувають на фоні географічної конкретизації символічного значення,

відтворюють просторово-часову картину світу" [322, с. 65]. У такому ракурсі Лондон сприймається як метафізичне дзеркало світу: зовнішній простір персонажа трансформується у внутрішній, індивідуалізований, та, відповідно, соціальний – у свій чи чужий (*схема 2*) [319, с. 175]. Хоча, можна застосувати й інший підхід, враховуючи ігровий момент простору персонажа (авторська гра символами), тоді поняття "свій/чужий" слугують для відбиття розщеплення "я" персонажа (*схема 3.2*) [319, с. 177].

Наведемо ще один фрагмент: "Я тримав обидві її руки у своїх. Ми тихо розмовляли, сидячи в церкві (для уточнення – у церкві святого Катберта у Філбіч-гарденс)... Позаду масивної металеві огорожі в західній частині церкви похмура, увінчана голубкою рака загороджувала купель, чи, можливо, печеру якоїсь сивіли, чи вівтар одного з найбільш грізних утілень Афродіти. Здавалося, сили, давніші за Христа, тимчасово заволоділи місцем" [315, с. 352]. У даному контексті актуалізація реального простору відбувається за допомогою символічних структур для усвідомлення безмірності космічного часу та швидкоплинності людського життя.

*3. Зображення простору за допомогою опозиції "загальне - окреме", як філософської категорії.*

З огляду на зазначений пункт класифікації цікаво простежити, як відбувається розширення замкненого простору (кімната, будинок, метро тощо), перенесення значення у непросторовий план. Опис такого побутового простору зазвичай свідчить не тільки про спробу героя сховатися від зовнішнього світу, але й про суперечність між внутрішнім світом персонажа та його позицією в зовнішньому світі. Пригадаймо, як герой-письменник у романі "Чорний Принц" змальовує свою крихітну квартиру: "Моя вітальня (власне, це не кімната, а лише пів-кімнати, інша половина, гола і необжита, слугувала спальнею) була обшита панелями того благородного попелясто-зеленкуватого відтінку, який з'являється лише після п'ятдесяти років поступового вицвітання. Це помешкання я вщент заповнив меблями,

вікторіанськими та східними дрібничками, різноманітними дрібними *objets d'art*, диванними подушечками, інкрустованими тацями, оксамитовими скатерками, навіть серветочками, навіть мереживом" [315, с. 20]. Різкий контраст між загромадженою вщерть вітальною та голою і необжитою спальнею в межах однієї кімнати, розділеної на дві частини, свідчить про двоїстість природи героя, його невизначеність, розгубленість, спробу з'ясувати для себе, що є добро і що – зло, що також може інтерпретуватися і як зіставлення духовного (сфера діалогу, спілкування – вітальня) та тілесного (спальня). Таке "правдошукацтво" є безпосереднім наслідком світосприйняття героя й, опосередковано, світосприйняття самого автора.

Зазначимо також, що специфічними художніми топонімами у творах Мердок стають *пори́г, коридор, ліфт, сходи*<sup>1</sup> (схема 3.2), які, власне, є місцем "межової ситуації", там відбуваються несподівані зустрічі, які радикально впливають на розвиток сюжету. Такий хронотоп М. Бахтін назвав "хронотопом кризи і життєвого перелому". За словами Бахтіна, саме слово "пори́г" поряд із реальним значенням має й метафоричне, яке асоціюється з моментом перелому в житті, кризи, моментом рішення, що може змінити все життя, або ж із нерішучістю переступити який поріг. Час у цьому хронотопі, на думку науковця, є миттю, що не має тривалості [318, с. 397].

Звернімо увагу, як у романі "Чорний принц" відбувається зав'язка сюжетного вузла. Головний герой, Бредлі Пірсон, вагається: з чого ж розпочати свою розповідь, адже це, за його словами, можна зробити з будь-якого "ефектного" моменту, проте, пригадує, що все ж таки все почалося із дзвінка у вхідні двері: "Відвідувач, що стояв на порозі парадної, але ще за порогом дверей моєї квартири, був мені незнайомий... Я відчув у ньому дещо підкреслено зловісне, що не піддавалося визначенню" [315, с. 22-23]. Саме ця зустріч в поєднанні зі ще одним дзвінком (телефонним) зініціювали розвиток подій, які не просто змінили долю героя, але мали трагічне

<sup>1</sup> Сходи (у сучасному варіанті – ліфт) є одвічним символом зв'язку між верхом та низом, уособленням поступового підйому до нового, незвіданого.



завершення. Наведений приклад підтверджує тезу Бахтіна, що "в літературі хронотоп порогу завжди метафоричний та символічний, інколи у відкритій, проте частіше в імпліцитній формі" [318, с. 397]. У цьому ракурсі помітною є аналогія між методом А. Мердок і творами модерністів, хоча найбільш очевидна вона саме в зіставленні з романами Ф. Достоевського, про які, власне, й писав Бахтін.

Ця аналогія яскраво простежується в романі "Дитя слова". Головний герой та оповідач роману висловлює особисте ставлення до ролі Лондонської підземки у своєму житті, яку певною мірою вважає "рідною домівкою". Та найбільшим його уподобанням є саме Внутрішнє Кільце цієї підземки: "Двадцять сім станцій за п'ять пенсів. Насправді, за п'ять пенсів можна проїхати стільки станцій, скільки захочеш... Я був не єдиним таким пасажиром. Були й інші люди, особливо зимою. Бездомні, самотні, алкоголіки, наркомани, люди, які втратили надію. Ми впізнавали один одного. Метро було для мене відповідним місцем – адже я підземна істота. (Я і цю повість збирався назвати "Мемуари людини, що живе під землею" чи просто "Внутрішнє кільце")" [321, с. 45]. Виникає образна аналогія з романом Достоевського "Нотатки з підпілля", адже "підпільна" людина Достоевського також відгородилася від світу, занурилася у свою ображену гордість (*схема 3.1 – Взаємозв'язок і взаємозалежність зовнішнього (локального) і внутрішнього (переживання) просторів персонажа*) [319, с. 176]. Збігаються в цих героїв і "модулі часу" (О. Червінська): "ненависне" дитинство, амбіційність ранньої молодості (спрямованість свідомості у майбутнє), кризовий момент у молодому віці (час зупиняється), рутинне, одноманітне життя у зрілому віці (спрямованість свідомості у минуле: спогади, мемуари, нотатки), невизначене майбутнє.

Але повернімося до специфіки хронотопу в романі А. Мердок. Коли герой каже, що більшу частину дня провів, катаючись по Внутрішньому Кільцю [321, с. 274], – нам зрозуміло: рух у замкненому просторі тут

породжує ілюзію діяльності насправді бездіяльного (статичного) персонажа, в результаті чого конкретний реальний простір переосмислюється, набуває нового непросторового значення. Безперервний рух по колу<sup>1</sup> стає вираженням трансформованої ідеї побутового циклічного часу, "коли з'являється відчуття втраченого часу, переживання його окремих ритмів, як окремих "повернень". Саме в цьому висловлюється одне з пояснень того, чому символом часу стало колесо" [320, с. 76]. Загалом Айріс Мердок досить широко використовує різні інтерпретації саме цього символу: "колесо долі", "колесо випадку", "колесо галактики"<sup>2</sup> – ось непоодинокі приклади не тільки позначення циклічного часу, але й загальної концепції багатовимірного часу, наприклад: "Гуркіт потягів, що прибувають та від'їжджають, безперервний рух пасажирів – поява на платформі, очікування, зникнення – складаються в якусь символічну фреску, що зачаровує: скільки дрібних миттєвих рішень, скільки безповоротних моментів, безперервна зміна основи, безперервне руйнування клітин, що змінює і веде до старості людей і світів" [321, с. 44]. У такому контексті коло сприймається ще як лабіринт, з якого немає виходу.

Власне кажучи, і саме розуміння такого "кола" пов'язане з внутрішніми, психологічними та архетипними факторами. Так, Е. Нойман стверджував, що саме коло є одним з символів першопочаткової довершеності, як і близькі до нього сфера, яйце та коло алхімії (*rotundum*), адже "всі вони є аспектами "замкненого в собі", що не має ані початку, ані кінця; воно у своїй первозданній довершеності передує будь-якому процесу, воно вічне, оскільки у своїй круговій формі не має ані до, ані після, не має часу..." [323, с. 26]. До речі, ще Платон вважав коло найбільш довершеною формою першопочатку: "Він [творець] ... закруглив космос до стану сфери, тобто надав Всесвіту контурів, з усіх контурів найбільш довершених і подібних собі" (Тімей, 33б) [324, с. 433]. Отже, коло сприймається як символ

<sup>1</sup> Коло – першопочатковий протознак (диск сонця), що має своє символічне значення в усіх культурах. Це найбільш широко вживаний символ вічності та нескінченності. Рух по колу означає постійне повернення до себе самого; центр кола – джерело безкінечного обертання часу і простору [276, с. 265, 268].

<sup>2</sup> Колесо завжди вважалося знаком Фортуни, щастя, випадку та мінливості [276, с. 245].

ідеальної реальності, яка не має ні просторового, ні часового буття.

Ще один символ, який наводить Нойман у цьому розумінні – уроборос (грецьк. – Ουροβόρος) – звернена кільцем змія, що кусає свій хвіст, первісний дракон початку, який живе у власному життєвому циклі. За спостереженням вченого, цей давній символ "можна знайти й в Одкровенні Іоана, і серед гностиків, а також у римських синкретистів, його зображення на піску є в індіанців Навахо і у Джотто; його знаходять у Єгипті, Африці, Мексиці та Індії, в циган у вигляді амулета і в рукописах алхіміків" [323, с. 27-28]. З огляду на це, такий символ безперечно відбиває колективну основу і може, за певних обставин, відтворюватися у психічній структурі кожної людини у вигляді образів подібного плану.

*4. Опис психологічного простору, зануреного в час і внутрішній світ людини.*

Стосовно зазначеного пункту класифікації в художній літературі акцентується саме психологічне сприйняття простору і часу, коли реальний часопростір трансформується психікою людини внаслідок певної ситуації чи стану. Звідси, стан сну, сп'яніння, афекту, закоханості героїв відтворюється письменником у психологічному часопросторі, відмінному від реального. Приміром, закоханий герой "Чорного принца" майже повністю втрачає відчуття реальності, й лише згодом, у рефлексіях, згадує свій стан на той момент. "Мені не просто відкривався рай – я перебував у ньому" [315, с. 250], – говорить Бредлі Пірсон, який, лежачи на підлозі власної квартири, почувується ніби в раю. "Не знаю, як довго я пролежав на підлозі. Можливо годину, можливо, дві, але, можливо, і три години. Коли я примусив себе прийняти сидячу позу, було вже по обіді. Безумовно, світ став іншим і час став іншим" [315, с. 250]. Проте, психічна реальність включає не лише таке поняття, як рефлексія, але й відмінне від нього самоспоглядання, адже рефлексія означає здатність людської психіки поглянути на себе ззовні (як на іншого), і "я" тут розглядається як предмет маніпуляції; в той час як самоспоглядання – це погляд на себе через самозосередження, занурення в

себе на зразок східної медитації, погляд на себе зсередини, сприйняття себе як первісної субстанції [320, с. 11]. "Не було куди поспішати. Час став вічністю. Це була величезна тепла куля усвідомленого буття, всередині якої я рухався надзвичайно повільно, або якою, можливо, був сам" [315, с. 251], – ось яскравий приклад самоспоглядання героя, занурення у свою свідомість, відчуття себе первнем, навколо якого відбуваються всі метаморфози світу.

Цікавим у такому ракурсі є сприйняття часу в різних ситуаціях і відображення цього в творах Мердок, коли час для героїв спливає надто швидко чи, навпаки, дуже повільно; або ж зовсім зупиняється чи відбувається інверсія модусів часу: минуле приходить на зміну теперішньому чи теперішнє майбутньому. У цьому контексті Мердок досить образно змальовує ситуацію очікування і тривалість часу в ній: "Час очікування – час, що сам себе пожирає. Кожна хвилина, кожна секунда – бездонні. Кожна мить може стати тією єдиною, коли відбудеться те, про що мрієш. І за ту ж мить перелякана уява встигає перенестися на віки уперед через безодні чорного відчаю" [315, с. 416]. Письменниця майстерно передає відчуття людини в ситуації очікування, коли час сповільнює свій плин, й одночасно уява дозволяє герою зазирнути вперед й прискорити його. Однак Мердок, намагаючись створити ілюзію реальності всього, що відбувається з її героєм-оповідачем, часто апелює до читачів із різноманітними поправками: "Мої слова про "очікування" і "час" могли, можливо, наштовхнути вас, читачу, на думку, що минуло вже кілька тижнів. Насправді минуло всього чотири дні, проте вони тягнулися, як чотири роки" [315, с. 419].

Зовсім інакше сприймається ситуація, коли час практично зупиняється: "Це ж не була сцена перемир'я. Лише дещо таємниче, незрозуміле, і чого там було більше – надії чи страху, я сам не знав. Але в ту мить між нами панувало глибоке порозуміння – це була хвилина на кшталт тих, коли блискавка розбиває скелі, землетрус розкидає каміння в усі боки, розверзаються гори" [321, с. 219]. Несподівану зустріч двох протагоністів можна уявити крапкою на ординаті часу, миттєвістю, що існує сама собою,

відокремлено од загального перебігу подій.

Своє ставлення до модусів часу Мердок намагається урізноманітнити завдяки окремим літературним прийомам. Приміром, її герой-письменник не соромиться зізнатися, що у своєму романі використав "новітній прийом оповіді, коли прожектор сприйняття переходить від одного теперішнього моменту до іншого, пам'ятаючи про минуле, проте не знаючи майбутнього" [315, с. 7]. Отже, за його словами, він знову перевтілюється у своє минуле "я" й оперує фактами "того часу – часу, в багатьох відношеннях несхожого з теперішнім" [315, с. 7]. Відповідно, всі події в такій оповіді є частиною спогадів, у яких часопростір трансформується свідомістю оповідача, завдяки чому модуси часу набувають зворотного спрямування: "Більше не було звичайного майбутнього, лише це сповнене захвату болісне, страшне теперішнє" [315, с. 365]. Навіть використання дієслова минулого часу ("не було") стосовно майбутнього й теперішнього, свідчить про інверсію модусів часу, як і у випадку, коли оповідач змальовує минулі події, створюючи ілюзію, що вони відбуваються зараз.

*5. Реалізація абстрактних категорій через конкретний "візуальний" ряд внаслідок тісного взаємозв'язку часових та просторових реалій.*

Згідно з цим пунктом, цікаво простежити, як абстрактні поняття (кохання, добро, зло тощо) в літературному творі втілюються в цілком конкретних художніх образах у межах відповідного хронотопу. Зокрема, людська свідомість втілюється в образі ткалі<sup>1</sup>: "свідомість, як ткаля, снує в часі назад і вперед, й, зосереджена на своїй самотворчості і самонакопиченні, може заповнити дуже великий і місткий відрізок теперішнього" [315, с. 248]. У просторовому відношенні свідомість тут сприймається як ламана лінія, в часовому – як дискретна величина. Абстрактне в цьому ракурсі мислиться як конкретне завдяки порівнянню та символічним структурам.

Аналогічно, відчуття близької втрати коханої з'являється в уяві героя

<sup>1</sup> Свідомість, інтелект людини в порівнянні з образом ткалі є міфологічною алюзією на богиню мудрості та покровительку ткацтва – Афіну Палладу (дочку Зевса, що народилася з його голови).

ніби величезний зашморг, що "захлиснув безмежний час та простір, і наші зімкнені руки тримали його кінці... Майбутнє розтигло теперішнє, як меч." [315, с. 365]. Як наслідок – зорові образи, що з'являються в читача, посилюють, інтенсифікують сприйняття ним не тільки даної ситуації як елементу сюжету, але й поглиблюють психологічне сприйняття стану людини у кризовий момент життя, адже зашморг часто асоціюється зі смертю, а меч – із війною. Суспільство не прийняло кохання літнього чоловіка та молоденької дівчини, дочки його друзів, стало ворожим до закоханих. Незабаром сталася трагедія: вбивство батька дівчини, в якому звинуватили героя і він помер у в'язниці. Отже, трагічне, згубне кохання змальовується письменницею у вигляді візуальних образів (зашморг, меч) за допомогою хронотопних реалій (неможливість майбутнього, приреченість теперішнього), які посилюють відчуття трагізму всього, що відбулося.

Ці (та подібні до них) приклади з творів А. Мердок слугують підтвердженням думки Н. Копистянської про те, що "абстрактні поняття, узагальнені характеристики передаються просторовою деталлю, розрахованою на те, щоб викликати низку асоціацій у сприймача. Деталь тут тратить свою безпосередню функцію, стає метафорою, алегорією, символом, емблемою" [319, с. 172-173].

Загалом Мердок досить часто в цьому аспекті вдається до використання конкретних образів, які водночас є багатозначними символами певних абстракцій: море кохання<sup>1</sup>, ліс-лабіринт<sup>2</sup>, дорога добра<sup>3</sup> тощо (схема 3.1). Ще М. Бахтін слушно зазначав, що у хронотопічному плані дорога – це точка зав'язування і місце здійснення подій. Тут час ніби вливається у простір і тече по ньому (утворюючи дороги), звідси й така багата метафоризація дороги-шляху: "життєвий шлях", "стати на нову дорогу",

<sup>1</sup> Див. 2.3.1.

<sup>2</sup> Символ небезпеки, підвладне духам, демонам місце, де можна заблукати. Традиційно пов'язаний із символікою жіночого начала [276, с. 280].

<sup>3</sup> Концепція шляху (дороги) завжди асоціюється з таємницею спасіння, символізує "спрямування прискореної трансформації в реалізації власної цінності", "перехід від особистості до індивідуальності" [276, с. 407].

"історичний шлях" тощо; метафоризація дороги різноманітна і багатопланова, проте основний стрижень – перебіг часу" [318, с. 392]. Оскільки у своїх романах письменниця майже завжди порушує проблему випадковості людського буття, то, користуючись словами Бахтіна, і в неї "дорога найбільше підходить для зображення події, якою керує випадок" [318, с. 392]. Ось чому в романах Мердок дорога взаємопов'язана також з моментом утечі (*схема 3.3*), коли герої "стають на нову дорогу", щоб змінити свій "життєвий шлях". Зазвичай такі втечі незаплановані, їм передують несподіваний поштовх, випадок (втеча Бредлі Пірсона та Джуліан у романі "Чорний принц", повернення до Америки Людвіга Лефер'є в романі "Людина випадків").

Окремо слід зазначити, що в романах письменниці абстрактні категорії реалізуються не лише у вигляді візуально-оптичних образів. Вони спрямовують і інші різнопланові сенсорні відчуття (запахи, акустичні чи колористичні асоціації) (*схема 1*): "Побачити Рейчел у своїй квартирі було все одно, що потрапити не туди на машині часу. Спогади мають запах: запахло тлінням" [315, с. 420]. Таке "відтворення-моделювання" (Н. Копистянська) є водночас засобом "типізації та індивідуалізації персонажів" [319, с. 174].

*б. Створення образу внаслідок накладання різних планів: абстрактного, емоційного, "непредметного" та їх реалізація через "предметний" ряд.*

Текстам Мердок притаманна розгорнута метафоризація в поєднанні з багаторазовим порівнянням, завдяки чому відображається суб'єктивність авторського світобачення, що у свою чергу втілюється у своєрідному перетині координат матеріальної реальності з її психологічним сприйняттям. Читаємо, наприклад, таке: "Ресторан на вежі Поштамту обертається дуже повільно. Повільно, як стрілка циферблата. Велична лєвова хода всеохопного часу. З якою швидкістю він обертався в той вечір, коли Лондон із-за спини

моєї коханої наповзав на неї? Можливо, він був нерухомий, зупинений силою думки, – лише ілюзія руху в світі, що втратив тривалість? Або обертався, як дзига, мчав за межі простору, приковував мене до зовнішньої стіни і розпинав відцентровою силою, ніби кошенья?" [315, с. 288]. В цьому контексті часопростір є не лише змістовним, чи структурним чинником, а й без сумніву світоглядно-філософським.

Ще один із подібних прикладів: "На дворі божевільна стара – англійська погода – знову вивернулася навиворіт" [321, с. 100]. Тут, абстрактне поняття "погода", яке зазвичай сприймається лише стосовно певних часопросторових координат, подається письменницею одночасно в образі людини (емоційний план) та речі, що вивертається навиворіт ("предметний" ряд).

*7. Загальний план розвивається і конкретизується структурними компонентами, "речовими" рядами, які створюють своєрідне тло для образного сприйняття художнього часу.*

Відомо, що Мердок любить деталізувати описи предметної обстановки: речі не лише привертають увагу її героїв, характеризують їхній побут, соціальний статус та психологічний стан; вони, як складники категорії простору, свідчать про відповідність (чи невідповідність) типу персонажа до цього простору. Окрім того, речовий світ, як наповнення простору, слугує допоміжним засобом сприйняття часу. Так, у романі "Чорний принц" утікачеві Пірсону світанок у чужій оселі здається зловісним саме завдяки такому наповненню: "Прокинувся я ще коли ледь сіріло, у плямистому світлі кімната виглядала страшною. Речі залягли, наче сонні звірі. Все ніби було вкрите брудними, запорошеними простирадлами. Крізь провітри в недбало запнутих шторах було видно світанкове небо, бліде, похмуре, безбарвне; сонце ще не зійшло... В кімнаті було важко що-небудь розгледіти – світанок, крапчастий, ніби фотографія в дешевій газеті, швидше заважав, ніж допомагав бачити..." [315, с. 404]. Отже, речовий світ у романах письменниці



виконує функцію дзеркала, зовнішній світ відбивається, "переломлюється" у внутрішньому світі суб'єкта. Ізоморфність такого відбиття пояснюється явищем фільтрації, де функцію фільтра виконують свідомість і пам'ять. Оскільки наведений епізод є частиною спогадів героя, то, відповідно, вектор сприйняття часу в ньому спрямований у минуле. Стосовно модусів часу, слід зазначити, що спогади героя належать до "когнітивного поля трансценденції" (минуле, майбутнє), де об'єкти не можуть досліджуватися емпірично, на відміну від поля іманентності (теперішнє), де об'єкти власне і є предметом емпіричного дослідження [320, с. 59-60].

Отже, приходимо до висновку, що художній часопростір Айріс Мердок – це, *по-перше*, композиційний, структурний елемент її творів, адже тут хронотоп відіграє важливу роль в організації всієї композиційної структури, упорядковуючи решту елементів композиції, завдяки чому кожен окремий художній твір набуває власної цілісності. Як структурний елемент твору, хронотоп також сприяє висвітленню основних ідей у ньому, зумовлює символізацію, її, відповідно, розширення, поглиблення змісту її багатовимірних, змістовно об'ємних романів.

*По-друге*, літературно-художній часопростір має і свої гносеологічні закономірності: слугує засобом інтерпретації ставлення письменниці до реальності, як дослідження загальних передумов пізнання.

*По-третьє*, йому притаманне певне естетичне, а також етичне та емоційне наповнення, в чому важливу роль відіграє індивідуальне, неповторне світосприйняття самої Мердок, яка постає у своїх творах і як митець, послуговуючись художньо-естетичними засобами, і як мислитель, оскільки порушує й шукає шляхи розв'язання нетривіальних, світоглядно-філософських проблем.

### 3.4. Художньо-світоглядна система А. Мердок в аспекті юнгівської теорії архетипів

Для створення цілісного образу світу А. Мердок неодноразово вдавалася до символічних структур, здатних занурити окремі явища у стихію першопочатку. Через символічне тлумачення наявного світу в романах цієї письменниці можна простежити суб'єктивне переосмислення нею певних архетипних структур (за К.-Г. Юнгом – "першопочаткових типів", споконвічних узагальнених образів). Своєрідним стимулом і невичерпним джерелом філософських роздумів та художньої творчості Мердок, як відомо, слугувала платонівська "теорія форм" [гр. *eidos* – образ, форма], зокрема способи її художнього метафорично-символічного втілення [182, с. 245; 205, с. 388-389]. Власне, сам термін "архетип" запозичений із платонівської традиції<sup>1</sup>. Юнг визнавав, що "архетип" – це пояснювальний опис платонівського *εἶδος*" [326, с. 134]: певна ідеальна форма, наділена "ірраціональною силою, що походить із несвідомого і формує уявлення" [328, с. 255]. Зазначимо, що поняття "архетип" та "архетипне уявлення" в юнгівському розумінні нетотожні саме тому, що архетип є незмінною часткою психічного змісту, на відміну від усвідомленого уявлення, що "знає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої воно виникає" [326, с. 135]. Отже, стосовно художньої творчості Мердок доцільно говорити саме про архетипні уявлення, в яких архаїчні образи та переживання піддаються свідомій обробці й постають у вигляді перероблених, охудожнених форм світосприйняття.

Повернення до архетипних структур засвідчує непереборне прагнення письменниці до впорядкування сучасного світу, протистояння Хаосу життя, відновлення у цьому світі пріоритету споконвічних людських цінностей. Така позиція Мердок цілком вписується в сучасне потрактування архетипу,

<sup>1</sup> С.С. Аверінцев зазначав, що юнгівські архетипи є платонівськими ідеями, переміщеними з божественної свідомості у несвідоме людини. А щодо самого слова "архетип", то ним послуговувався ще християнський платонік Вст. Діонісій Ареопагіт [329, с. 125].

яке, на думку С. Аверінцева, "переосмислюючи юнгівське розуміння, вказує на етнічний, національний, сімейний, душевний стан людини" [329, с. 118], або ж навіть ширше: використовується для позначення узагальнених, фундаментальних, універсальних міфологічних мотивів, первісних уявлень про світ як цілісну систему [див.: 331, с. 111]. Подібна вона й до позиції М. Еліаде, який не "торкається проблем глибинної психології", а застосовує поняття "архетип" як синонім до "зразків для наслідування", чи "парадигм", за допомогою яких відтворюються уявлення про космос, суспільство, людину як таку [332, с. 30].

У художніх творах письменниці архетипні уявлення представлені персоніфікованими (образи героїв) і трансформованими (ситуації, місця, засоби) символічними формами, семантично відмінними від знаків та алегорій, про що свідчить їхня "багатозначність, майже неосяжна повнява співвідносностей, недосяжність однозначного формулювання" [326, с. 149]. Персоналії та "архетипи трансформації", співвіднесені між собою, постають у романах Мердок як художні, символічні виявлення, що з'єднують інші елементи світоглядної моделі кожного твору. Зокрема, йдеться переважно про взаємозв'язок трансформованих юнгівських архетипних матриць (*Велика Мату* (*Magna Mater*), *Маска* (*Persona*), *Аніма*, *Самість* (*das Selbst*), *Тінь*) та платонівських форм чи ідей<sup>1</sup> (Благо, Краса, Кохання). Архетипи трансформації виявляються також через символізацію наявного світу (сітка (павутина), коло, море, печера, дзеркало, міст тощо). Окрім цього, кожна з персоналій містить у собі відбитки принаймні кількох архетипних матриць, пов'язаних із різними архетипами трансформації. В такий спосіб, зокрема, в романі "Море, море" в образі головного героя спостерігаємо накладання трансформованих матриць *Великої Матері* та *Аніми*, і їхню реалізацію через символіку води й печери (див. 2.3.1 та 2.3.2).

<sup>1</sup> С. Аверінцев вважав слова "ейдос" та "ідея" синонімічними [330, с. 87]. Юнг називав платонівські "вічні ідеї" праобразами, трансцендентними формами [326, с. 146], оскільки вони сягають "архетипних праформ, образи яких виникли в той час, коли свідомість ще не думала, а сприймала" [326, с. 147]. За допомогою цих символів реалізувалася спроба "виразити ті речі, для яких ще не існувало словесного поняття" [327, с. 219].

Як відомо, вода (море) є найбільш узагальненим символом несвідомого. У Шелера і Клагеса вона символізує дух. У Юнга "вода – це не прийом метафоричної мови, але життєвий символ душі, що перебуває в пітьмі" [326, с. 139]. За І. Зваричем, архетип предвічних (космічних) вод "може реалізовуватися в літературі без свідомої орієнтації на зв'язок з першостихією як втілення підсвідомих імпульсів і властивостей людського мислення" [333, с. 220]. Недаремно споглядання морської гладі викликає в головного героя роману "Море, море" (Чарльза Ерроубі) незвичайні візії: з морської безодні виринає потвора (чи то змії, чи то дракон<sup>1</sup>) [117, с. 22]. Це викликає певні асоціації: все світле, божественне сходить згори, знизу же з глибин хтонічного підіймається все зле та погане, розбурхуючи тілесні пристрасті, егоїзм та одержимість героя. Закономірно, що нав'язлива ідея Чарльза будь-що повернути свою колишню кохану обертається розчаруванням, яке він не здатний подолати, оскільки його душа блукає в пітьмі власного егоїзму. Занурений у морську безодню несвідомого, герой вважає, що, копирсаючись у власних рефлексіях, тим самим звільнюється від демонів; проте, насправді, він ще більше заглиблюється у сповнену потягів тіснину власної егоцентричної суб'єктивності. У романі темна символіка води перетинається із символікою печери<sup>2</sup>, що також розкриває платонівське розуміння стану *eikasia* (підкорення примарній ілюзії), неодноразово прокоментовану філософами [282], а також самою Мердок в її філософських есе [205, с.389; 204, с.376; 250, с.10].

Реалізація несвідомих потягів героя через образи моря та печери іманентно зумовлюється архетипною матрицею *Великої Матері*<sup>3</sup> (в інстинктивному, імпульсивному та фізіологічному аспектах).

<sup>1</sup> Введення образу морського змія є алюзією на міфологічні сюжети про боротьбу героя з драконом, що інтерпретується Є.М. Мелетинським як відокремлення свідомого "Я" від Несвідомого [334, с. 161].

<sup>2</sup> Образ-символ печери, за допомогою якого Платон виражає проблему гносеології, трансформується й переноситься письменницею з роману в роман, набуваючи нових контекстуальних значень (див. 2.3.2).

<sup>3</sup> *Велика Мати* обіймає не лише символіку моря (первинні води й безодня страху); це також образ смертельного кохання ("Чорний принц"); письменниця використовує цілий легіон її символів: усе, що дає захист (печера, храм, будинок, сад), її атрибутами є голуб, роза ("Дика роза"), чаша (Св. Грааль) ("Зелений лицар"); це також символ чистоти – єдиноріг ("Єдиноріг") тощо.

Невмотивованість вчинків Чарльза пояснюється дуалістичною природою цього архетипу. Адже праобраз *Magna Mater*, з одного боку символізує першопричини єства: стан захищеності, спокою, несвідомі уявлення героя про щастя, істину, красу, досконалість; а з іншого – постає як руйнівна сила, що втілює страждання, страх і навіть смерть (потоплення юнака Тітуса [117, с.371], таємнича смерть Джеймса [117, с. 452-453]). Негативна конотація архетипу підсилюється зображенням моря як жорстокої стихії ("немилосердне море-вбивця" [117, с. 439]) або ж акцентує байдужість природи до людських страждань (екфраза морського ландшафту: "Я вийшов подивитися, що ще надумало це огидне море. Воно було спокійним, розпливалося між скель як масло" [117, с. 444]).

Водночас, *Велика Мати* (один із найбагатших символів колективного несвідомого), по суті, живить той образ *Аніми* (душі), який Чарльз (режисер за фахом) екстраполює на жінку, від матері, через образи численних коханок-акторок (Ліззі, Жанна, Ріта, Розіна, Клемент, Анджела), до коханої Хартлі. (Зазначимо, що взаєминам Аніма-Анімус у кожному з романів письменниці притаманна певна специфіка Ерос-пристрастей: одержимість ілюзією кохання ("Море, море"), кохання без взаємності ("Під сіткою", "Червоне та зелене"), інцест ("Пора ангелів"), гомосексуальність ("Цілком почесна поразка"), трагічне та згубне кохання ("Чорний принц") та інші варіації). Загалом *Аніма*<sup>1</sup> виявляє несвідомі задатки особистості героя, втілені в жіночих образах. Вдаючись до цього праобразу, Мердок умисно виставляє на показ так званий "процес *індивідуації*" свого героя (виділення ознак його індивідуальної свідомості зі стихії несвідомого): "Я стежив за своєю свідомістю, побоюючись її зачепити – а раптом зрушиться чи застигне і зникне те, що ось-ось стане явним <...> кане у глибокий непроглядний морок підсвідомості. Зараз воно, мабуть, останній раз сплигло так близько до

<sup>1</sup> Окрім того, що *Аніма* представляє архетип душі (життя), - це ще й архетип смислу. Юнг вважав, що надаючи формам смислу, ми користуємося мовними матрицями, які в свою чергу походять від праобразів. У цьому контексті може тлумачитися й мердоківський роман "Дитя слова".

поверхні" [117, с. 446]. Чарльз силується зіставити психоделічні візії про потвору зі своїм чудодійним спасінням із морської безодні; уривчасто пригадує допомогу Джеймса [117, с. 448]. Проте він так і не спростається усвідомити ілюзорність свого кохання, конституційовану саме Джеймсом [117, с. 424], що іще раз доводить свідоме небажання визнавати реальність.

Приклад Чарльза є, так би мовити, показовим, адже більшість мердоківських героїв постійно живе у світі власної уяви. Фактично, Мердок транслювала на тло своїх романів ту саму проблему, що порушувалася в її філософських есе: "Людина є істотою, яка створює власні образи і потім намагається їм відповідати. Це той процес, який моральна філософія повинна спробувати описати й проаналізувати" ("Man is a creature who makes pictures of himself and then comes to resemble the picture. This is the process which moral philosophy must attempt to describe and analyze" [325, с. 75]). Однак письменниця не обмежувалася лише філософським дискурсом: її творча уява переносила зазначену проблему в літературну площину, й, висловлюючись термінологією Юнга, реалізовувала її через архетипну матрицю *Маски*. Трансформованим варіантом є гра в *Маски*, цікаво втілена письменницею в романі "Зелений лицар"<sup>1</sup> (див.: 3.1). За *Маскою* приховується справжнє обличчя, яке герой ніколи не показує світу. Класичним прикладом (у юнгівському розумінні) зазначеного архетипного уявлення є Бредлі Пірсон ("Чорний принц"). Відзначимо ономастичну підказку (*Persona-Pearson*). Пірсон, експліцитний автор роману, презентує себе читачам як естета та пуританина, вдається до розлогих міркувань про мораль, мистецтво та кохання. Проте достатньо кількох коментарів діючих осіб роману, щоб змусити читача замислитися, хто ж насправді ховається за цією личиною.

Суперечливість несвідомих проявів індивідуального начала душі становить природу *Маски*. Це індивідуальне начало, за Є.М. Мелетинським,

---

<sup>1</sup> Цей художній твір містить контекстуальні алюзії на лицарський роман і пошуки Св.Грааля, який в аналітичній психології Юнга символізує вічні пошуки людиною внутрішньої цілісності, просування від Его до Самості.

"проявляється насамперед через стихійне, фатальне любовне почуття до унікального об'єкта" [334, с. 166]. Дослідник коментує це почуття як "соціально деструктивне", що призводить до подружніх зрад, інцесту. Зокрема, у романі "Пора ангелів" до інцесту зі своєю позашлюбною дочкою і небогою водночас вдається священник Карел Фішер<sup>1</sup>. Священнослужитель, що втратив віру, однак не зрікся сану, є яскравим втіленням *Маски* у первинному значенні. У Юнга цей випадок називається "Inflation" (в релігійному сенсі – "гординя"). У цьому контексті явище інцесту є символом порушення сталих соціальних зв'язків, завдяки чому "особистість у недозволеній спосіб мислить себе сочленом надлюдського світу богів" [329, с. 120]. Деструктивність такої позиції доводиться самогубством героя.

Здатність виявити руйнівні задатки в собі, змінити своє світосприйняття і є головним випробуванням на шляху героя вглиб себе. Але тут постає інша проблема: "Той, хто йде назустріч собі, ризикує із самим собою зустрітись", – вважає Юнг; на його думку, якщо людина здатна побачити власну *Тінь*, то вловлено принаймні її індивідуальне несвідоме [326, с. 141]. Яскраву варіацію архетипного уявлення про *Тінь* спостерігаємо у взаєминах Бенет-Джексона ("Дилема Джексона"), реалізованих Мердок за допомогою символу дзеркала (див. 3.2). Дзеркало показує наше достотне обличчя, і зустріч із собою буває не надто приємною. Так, *Тінь* вказує на безпорадність і безсилля свідомості героя знайти всі відповіді на свої питання. Тоді він звертає увагу на сновидіння й, зрештою, одержує відгук від тих сил, "які дрімають у глибинній природі людини і готові прийти їй на допомогу" [326, с. 141]. Саме уві сні Бенет впізнає у своїй тіні Джексона.

*Тінь* є життєвою часткою особистісного існування. На прикладі Бенета Мердок змальовує інших шлях *індивідуації* (просування до цілісної особистості через зустріч зі своїм несвідомим), наближення до єдності свідомого й несвідомого – *Самості* героя. *Самість* як центральний архетип,

<sup>1</sup> Прозорість прізвища героя (fisher з англ. – рибак, fish – риба) має певний релігійний підтекст. Як зазначає А.М. Буткевич, "риба, що піднялася з глибин, іхтос" у перші десятиріччя християнства тлумачилася як "Ісус Христос, син Божий, Спаситель" [див. 326, с. 151].

праобраз упорядкованої цілісності, часто передається символікою кола [329, с. 138]. Мердок послуговується цим образом не лише у "Дилемі Джексона": символ "захисного кола", мандали<sup>1</sup> (як давнього засобу проти хаотичних станів духу [326, с. 137]) часто з'являється в її романах (мандала Джеймса ("Море, море"), Внутрішнє Кільце Лондонської підземки ("Дитя слова") (див. 3.3) та ін). Це один із тих "захисних і цілющих" образів, завдяки яким несвідомі форми виносяться у трансцендентний простір поза межами душі її героїв. Зокрема, Бенет знаходиться в безпосередньому зв'язку із зовнішнім світом (він не має власної сім'ї, крім дядечка Тіма; всі його помисли спрямовані назовні: на вузьке коло сусідів, друзів, знайомих), що, з іншого боку, таїть у собі небезпеку втрати власного "Я". Звідси визначення себе як *ніщо* і одвічні запитання: "Хто я? Що собою являю?" [287, с. 18]. (Порівняймо з юнгівським "Я втратив самого себе" [326, с. 142]). Самість обертається для героя новим світом, який здатна збагнути його свідомість; це та єдність свідомого і несвідомого, що є метою процесу *індивідуації* (становлення особистості) героя. Коли читаємо в Юнга про художні твори, що буквально нав'язують себе автору, приносять із собою свою форму [327, с. 221], складається враження, що йдеться саме про неповторні мердоківські романи. В них виразно "проривається" з несвідомого голос імпліцитного автора<sup>2</sup>, самої Мердок, який їй "допомагає триматися осторонь проторованого шляху, йти услід душевних потягів, й одержувати те, чого інші, самі того не підозрюючи, були позбавлені" [327, с. 231]. В романах знаходять вихід символічні виявлення внутрішньої і несвідомої драми душі письменниці, які, зливаючись зі свідомими, виявляють *Самість* авторки.

Письменниця (як і її герої) переймається проблемами релігії й моралі, а одвічні образи, як відомо, відкривають шлях до розуміння божественного й

<sup>1</sup> Мандала – в буддистів символічне зображення всесвіту, розміщеного в колі. Вважається допоміжним засобом у релігійно-філософських міркуваннях. У Юнга мандала – це символ індивідуації [326, с. 147].

<sup>2</sup> Справедлива думка М. Бахтіна стосовно множинності автора, що розчиняється у власному тексті: "Автора не можна відокремлювати від образів-персонажів, оскільки він входить до складу цих образів, як їхня невід'ємна частина" [335, с. 323].



водночас утримують від безпосереднього дотику з ним; складають всеосяжну систему світовпорядкування<sup>1</sup>. В контексті творчості письменниці актуальною є й теза Юнга про навернення освічених європейців до східної міфології, східних символів, які "ще здатні заспокоїти серце і втамувати духовну спрагу" [326, с. 138], на відміну від побляклих символів християнського світорозуміння, "що не окрилюють більше філософську фантазію" [326, с. 136; 205, с. 448; 171, с. 164]. Мердок неодноразово зверталася до божественної символіки індуїзму ("Дилема Джексона" [287, с. 294-295]), дзен-буддизму ("Море, море" [117, с. 171, 369, 454]), обґрунтування чого знаходимо в її філософських есе<sup>2</sup> [205, с. 448]. Тут Мердок проводить паралель між східною символікою та формами Платона як загальнолюдськими артефактами.

Взаємозв'язок, повторюваність символів у всьому корпусі романів А. Мердок свідчить про вищий рівень надтекстового повідомлення, коли кожен окремий роман письменниці містить часточку загальної авторської оповіді, коли "символ перетворюється на міф" [336, с. 443], а увесь її творчий доробок сприймається як єдина оповідь. Творчість Айріс Мердок певним чином "вливається" в загальний "потік *реміфологізації*" (Є.М. Мелетинський), що охоплює художню літературу ХХ ст. На її романах позначилася європейська тенденція "маніпулювання традиційними міфами й давніми сюжетами з оглядкою на сучасну науку і філософію" [334, с. 159]. На відміну від традиційних міфів, в яких "герой вдало проходить ініціацію і одержує доступ до вищих соціальних і космічних цінностей" [334, с. 167], герої Мердок відірвані від повноцінного суспільного життя. В цьому простежується характерний для літератури модернізму мотив відчуженості і покинутості індивіда ХХ ст. Наявна дисгармонія між особистістю та

<sup>1</sup> За Юнгом, світові релігії містять таємне сокровенне знання і передають таємниці душі за допомогою величних образів [див.: 326, с. 135-136].

<sup>2</sup> "Eastern art is humbler, less 'grand', and has a quieter and perhaps for that reason deeper relation to the spiritual <...> Pure unpretentious very simple art is the best companion for the religious man. Plato would agree" [205, с. 448].

соціумом у романах письменниці одночасно близька і до джойсівської інтерпретації традиційних міфологічних мотивів, і до кафківської особистісної міфології. Проте очевидними є й ознаки постмодерністської гри архетипами, що ще виразніше проступають в її пізніх романах. На противагу модерністському (екзистенціальному) домінуванню Хаосу над Космосом, хаос у романах Мердок штучний, стилізований. А спланований хаос створює ілюзію системи, цілісності (як композиційної цілісності її творів, так і цілісного світосприйняття в широкому розумінні).

Багаторівнева структура насичених символами філософських романів А. Мердок не передбачає однозначної інтерпретації, вона реалізує себе як феноменологічний факт, пронизаний інтертекстуальними зв'язками, що ширяться за межі її художніх текстів. Безкінечна смислова перспектива символічних образів, створених письменницею, досягається лише шляхом комунікації й розрахована на активну реакцію сприймача, завдяки чому символічна (міфологічна) форма потенційно набуває свого змісту (як нового, іншого) у сприймаючій свідомості.

Умовно розкладаючи мердоківський текст на певні домінантні площини, ми отримали можливість зручно змоделювати його цілісність. Вибір вказаних модулів (гра, сон, дитячий досвід) і, відповідно, розглянута нами специфіка хронотопу – все це вказало на головне джерело мердоківської письменницької рефлексії. У цій ролі виступає ціла низка провідних архетипів, що чітко розпізнаються обізнаним читачем.

Зокрема, стосовно ігрових стратегій, тексти Мердок відзначаються підвищеною віртуозністю. Тут ми бачимо гру в класичному розумінні – як театр, гру – як партнерство, як суперництво; гру – з позиції рецептивної теорії (гру автора з читачем), а також так звану "енантіоморфічну" (за Ю. Лотманом) гру, тобто гру, як закономірний вияв амбівалентності людської природи.

В онтологічному вимірі гру можна логічно пов'язати зі сновидінням, оскільки сновидіння також є певною амбівалентною формою стану людини (дійсність і сон). Так, базовою міфологемою в Мердок сон виступає в романах "Єдиноріг" та "Дилема Джексона". В цілому сон являє собою функціонально значущу, навмисно сконструйовану автором ілюзію у вигляді балансування подій на межі реального та ірреального. Слід підкреслити, що оніричні стратегії в Мердок більш вишукані, чітко виокремлені, контрастуючи з текстами постмодерністів, з якими її неодноразово порівнювали.

Особливим станом людини письменниця вважала дитинство, що переконливо засвідчує аналіз творів, в яких трагічні або щасливі події дитинства ферментують усе подальше життя героя ("Дитя слова", "Море, море", "Дилема Джексона"). Зокрема, це доводилося в нашій роботі і тою роллю, яку відіграють в її текстах ремінісценції класичних дитячих творів (хоча тут був простежений вплив лише творів Л. Керрола та Дж. М. Баррі, слід підкреслити, що численні приклади ремінісценцій, алюзій, посилань на інших авторів теж дають цікавий матеріал для дослідження).

Як бачимо, стратегічно важлива для буття мердоківського романного тексту двоїстість своєрідно відбивається та спрацьовує в аспекті художнього часопростору. Відповідно і час, і простір структуруються як подвійності в інтерпретації буття-небуття, а також як сьогодення, контаміноване зі спогадами.

Стосовно архетипів, закладених у структуру романістики А. Мердок, необхідно підкреслити таке: при всій їхній поліфонічній композиційній значущості вони, зрештою, виводять читача на архетип Самості, фундаментальний для продуктивної світоглядної позиції письменниці.

## ВИСНОВКИ

У результаті дослідження письменницького доробку відомої англійської романістки Айріс Мердок ми прийшли до таких висновків:

Здійснений рецептивний аналіз літературної спадщини Мердок дозволяє стверджувати, що її письменницький феномен вочевидь породжений впливом активного філософського дискурсу ХХ ст. із притаманними йому кризовими фазами. Мердоківський світоглядно-філософський роман, породжений взаємодією різних компонентів культурної рефлексії, утримує особливу позицію серед доволі складних жанрових форм ХХ ст. Її романи слугують яскравим прикладом творів світоглядної спрямованості. Філософський компонент у них реалізується через спробу викладення власних морально-етичних принципів і презентується як специфічне авторське світовідчуття та світобачення, не вписуючись цілком у жоден з існуючих філософських напрямів. Рецептуючи важливі морально-філософські питання письменниця створює самостійне тло сучасного роману на концептуальному, тематичному та структурному рівнях.

Хоча світоглядна концепція письменниці формувалася як рецепція різних філософських систем і спадщини окремих філософів, проте чи не найбільший вплив на її творчі пошуки завдяки своєму глибинному змістові та довершеності форми справили сократичні діалоги Платона. Виступаючи активним реципієнтом його спадщини, розвиваючи трансчасові ідеї філософа (або ж, як вона сама їх називає, – "форми": Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва), письменниця прагнула морального вдосконалення сучасної людини. Важливими в цьому зрізі виступають її власні філософські есе, зокрема "Величне і Благе", "Величне і Прекрасне", "Найвища влада Добра над іншими поняттями", "Вогонь і Сонце: Чому Платон вигнав митців", "Ідея досконалості".

Пошуки істини А. Мердок продовжувала у тканині своїх романів, зберігаючи конструктивний принцип жанру сократичного діалогу –

діалогічність. У її романах простежуються спорадичні ознаки таких діалогічних жанрів античності, як діатриба, солілоквіум, симпозіон, меніппея. Зосібна, тут спрацьовує ефект "подвійного" діалогу, спілкування автора (як реального та як експліцитного) з читачем, здебільшого – через втілення досить поширеного в її романах прийому звертання до потенційного читача.

У межах роману реципієнту неодноразово пропонується варіант авторської світоглядної позиції. Ціла низка експліцитних авторів із романів Мердок ("Чорний принц", "Дитя слова", "Море, море", "Досить почесна поразка" та ін.) в такий спосіб прагне поділитися з читачем своєю "філософією", своїми міркуваннями ("pensées"). Яскравим прикладом використання солілоквічної форми слугують монологічні рефлексії героїв. Так, обігруючи шекспірівські образи, письменниця наслідує й шекспірівський стиль їх втілення ("Чорний принц").

Одну з провідних позицій у творчості Мердок займає філософське осмислення релігійно-етичної проблематики. Тут діалогічність зберігається не лише як основний зразок античного дискурсу. Сюди долучається також і жанровий досвід середньовіччя з такими формами, як міраклі, мораліте, містерії, з властивими для них диспутами та суперечками на релігійно-філософські теми. Саме через цей досвід до жанру підключається християнський релігійний вектор. Мердоківські герої не випадково обговорюють ті релігійно-філософські проблеми, що хвилюють письменницю: існування Онтологічного Доказу ("Учень філософа"), сутність християнської моралі ("Досить почесна поразка"), занепад християнських цінностей ("Час Ангелів"), співвідношення релігії та містицизму ("Дилема Джексона") тощо. Причому ці аспекти спрацьовують як провідний конструкт художньої цілісності роману.

Специфіка художніх творів А.Мердок виявляється також у запозиченні досвіду таких біблійних і фольклорних жанрових форм, як притча, казка,

байка. Окрім значущого впливу біблійної притчі, в жанровому відношенні її романи часто містять ознаки філософської притчі, сповненої багатозначної символіки. Хоча письменниця принципово уникає проголошення будь-якої дидактичної сентенції, мораль іманентно присутня в кожному з її творів, і це дає право провести паралель із байкою тих давніх часів, коли мораль, як архітектонічний елемент, ще не входила в жанрову структуру тексту.

Рецептивний аналіз творчості Айріс Мердок в аспекті генези філософського роману дозволяє зазначити таке: ознаки, що були притаманні таким давнім жанровим формам, як сократичний діалог, література симпозіонів, меніпова сатира, казка, байка, притча, алегорія тощо, присутні в її романах на підставі авторського, свідомо звернутого до традиції, інтелектуального ґрунту, цілеспрямованої творчої програми на збагачення означеного жанру усім наявним досвідом літературно-філософської рефлексії європейської культури.

Загадковість, неочікуваність людської поведінки, непередбачуваність реальності стають важливою умовою рецептивної багатозначності не тільки мердоківського тексту як такого, але й конструктивно впливають на стосунки персонажів, а відтак – виконують і композиційну функцію в конструюванні сюжету. Це основні мотиви в романах Мердок, що реалізуються через опертя на окремі елементи світоглядних систем романтизму та реалізму, з урахуванням їхніх орієнтацій та цінностей.

Переосмислення традиційних жанрових форм європейського роману (крутійського, роману виховання, соціально-побутового, психологічного, екзистенціального), і, зокрема, англійського роману (готичного, вікторіанського), а також творів елизаветинського періоду англійської літератури, особливо п'єс В.Шекспіра, ферментує авторський стиль письменниці й вимагає від її реципієнта відповідної культури, без чого плідна зустріч автора з читачем неможлива.

Філософський роман Мердок, як своєрідна "точка перетину" філософії

та літератури у прагненні усвідомити світ як єдине ціле, на нашу думку, є виявленням світоглядної позиції автора. Визначальною ознакою, жанровою домінантою мердоківського роману слід визнати його *універсальну діалогічність*. Основою світоглядно-філософського роману стає філософська проблема (ідея, чи комплекс ідей). Тут враховано методологічно важливу концепцію В.Бікульчюса, за якою філософська ідея "екстраполнюється" на самостійні сюжети інших романних модифікацій (на наш погляд, цей факт пояснює певні розбіжності у визначенні жанрової належності романів А. Мердок). Згідно з наведеною концепцією, романи Мердок "проектуються" на сюжети, притаманні іншим жанровим формам (готичний, детективний, любовний, психологічний, соціально-побутовий романи), стилізуються в їхньому дусі, залишаючись імагінативно філософськими. Наведена концепція Бікульчюса перегукується з концепцією "жанрового метаморфізму", відповідно до якої, відбувається постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, в основі чого лежить континуальний досвід інтелектуальної рефлексії.

Фактично в усіх своїх романах письменниця торкається проблеми реальності об'єктивних понять добра і зла. На сторінках кожного з її творів герої-аматори вільно дискутують із приводу вищих філософських матерій, моральних цінностей, звіряючись із думками Канта, Кіркегора, Гайдеггера, Сартра, Вітгенштайна, Платона й Аристотеля, Юнга і Фройда та інших, тобто представників тих численних філософських течій, що сформували позицію самої письменниці і як різноманітні елементи вже її власного світогляду увійшли до романної структури. Це дозволяє говорити про певну філософську еkleктику чи то філософський плюралізм, яким позначилася жанрова природа її романів, що виступає як притаманна детермінованій філософією поліморфній формі жанрова домінанта. Відтак, визначаємо роман А.Мердок своєрідною метаморфною жанровою структурою, специфічною за ознаками художнього дискурсу, серед яких найголовніша –

авторська світоглядно-філософська рефлексія.

Айріс Мердок є яскравою представницею саме англійського культурного досвіду. В плані ментальності в її творах яскраво проявилися властивості національного англійського характеру, узагальнюючими рисами якого є стриманість, інтровертивність, тяжіння до іманентного самоствердження як гарантії збереження власної сутності.

Плідна конвергенція між літературознавчим, лінгвістичним, філософським та художнім дискурсами у творчому стилі А.Мердок безпосередньо позначається на рецептивному потенціалі її художніх творів. Як філософ, у своїх романах Мердок намагалася вирішувати проблеми сучасного світу за допомогою моральної філософії, через що її творчість нагадує своєрідний симбіоз філософської рефлексії, літературознавчого теоретизування та художнього вимислу. Письменницька критика та авторський коментар, як специфічні форми рецепції, відіграють суттєву роль у розумінні змісту її романів і визначенні їхньої жанрової поліморфної специфіки. Теоретичні та критичні погляди письменниці (есе "Величне і Благе", "Концепції єдності. Мистецтво", "Дерріда і структуралізм") дозволили виявити певні дотичні до окремих літературних напрямків (реалізму, модернізму, екзистенціалізму, постмодернізму) моменти в її власній творчості.

Наближення художньої манери письменниці до постмодернізму виявляється не через суто теоретичну філософську рефлексію: це радше напівсвідома чуттєво-емоційна реакція письменниці на кризу сучасного світу (кризу віри в усталені цінності). Симптоми постмодерністського світосприйняття проявляються в її романах через філософський плюралізм та жанровий метаморфізм, позначаються на інтертекстуальності, асоціативності, метафоричності її інтуїтивного мислення. Проте, назвати Мердок постмодерністкою буде великим перебільшенням, зважаючи на структуру її романів і категоричне неприйняття самою авторкою сучасної їй



деконструктивістської критики.

Узагальнюючи найбільш принципові складники процесу рецепції світоглядно-філософських романів Айріс Мердок, зазначимо головне: їх світоглядна наповненість досить чітко вирізняється своєрідною антиномічністю, в той час як зовнішній формі притаманна трансцендентна мінливість, що відповідно позначається на мотивованій суб'єктивності читацького сприйняття: її тексти провокують безліч рецептивних рішень.

У своїх художніх зразках письменниця активно послуговувалася культурологічними й літературними парадигмами, зокрема *моря* та *печери*, а також шекспірівською парадигмою. Сенс культурологічних парадигм полягає в зіставленні на перший погляд не сумісних речей матеріального (топос) та духовного (логос) ґатунку; шекспірівська парадигма виводить на світоглядний рівень проблему митця і мистецтва. В такий спосіб Айріс Мердок апелює до морального аспекту інтелектуальної людської особистості. З його практикою письменниця пов'язує саму можливість гармонійних відносин духовної істоти із зовнішнім світом.

Інтертекстуальність романів А.Мердок безпосередньо впливає на адекватне прочитання тексту, з'ясування його рецептивних можливостей. У даному разі маємо справу з багатоаспектним, насиченим різноманітними темами та компонентами інтертекстом. Причому розгорнутий опис інтертекстуальності мердоківських романів змусив би дослідника у своїх пошуках звернутися до безмежної скарбниці світової культури. Серед аспектів інтертекстуальності світової музики, живопису, театру, художньої літератури, філософії, релігії, наукових теорій тощо в неї найбільш чітко акцентовані філософсько-релігійний та літературний, інтертекстуальні лінії яких тягнуться далеко вглиб різних національних літератур світу: давньогрецької, німецької, англійської, російської. Хоча й вони переплетені настільки, що роз'єднати їх, мабуть, неможливо. Аналіз окресленого явища, як діалогу з "іншою" – російською – культурою (див. "Дилема Джексона"),

відкрив ще один вимір інтеркультурної творчості письменниці.

Однією з іманентних рис ідіостилю письменниці вважаємо балансування на грані реального та уявного. Особливістю художньої манери романістки стало використання феномена гри – одночасно як художнього прийому та способу рецептивного аналізу основних питань філософії та історії людства. Гра як стратегічно важлива літературна парадигма в А.Мердок працює різнопланово і різнобарвно: гра з читачем за допомогою тексту та гра з текстом і контекстом, гра з різними обличчями оповідача, а також гра змісту і форм тощо. Своєрідною модифікацією гри постає онірична домінанта. У власних варіаціях цього "холотропного стану" ("Єдиноріг", "Сон Бруно") Мердок долучає читача до міфологічної сфери. Отже, цілком правомірно констатуємо уможлидність її творчого стилю у площині художнього міфотворення.

Письменниця не обмежує світобачення одним певним фокусом, навпаки – розсуває рамки інтелектуальних, психологічних, духовних пошуків. Зауважимо, що "дитяча" баррівська "країна мрій" та керролівське "задзеркалля", як інтертекстуальні світоглядні джерела ілюзорного світу героїв Мердок, функціонують в художньому тексті письменниці не лише як дифузні метафори та багатозначні символи. Вони у свою чергу розширюють парадигматичні виміри авторського письма, зокрема, зливаючись з оніричним компонентом, трансформуючись через "шахові стратегії", моральну рефлексію письменниці, являють органічну частину оригінальної мердоківської манери оповіді.

Художній часопростір Айріс Мердок видається надзвичайно насиченим та, на перший погляд, заплутаним. Як композиційний, структурний елемент її творів, хронотоп відіграє важливу роль в організації мердоківської романної композиції, завдяки чому кожен окремий художній текст набуває власної цілісності; сприяє висвітленню основних ідей, символізації, й, відповідно, розширенню, поглибленню змісту її багатовимірних, змістовно об'ємних

романів. Часопростір у Мердок має і свої гносеологічні закономірності: слугує засобом інтерпретації ставлення письменниці до реальності як дослідження загальних передумов пізнання. Йому притаманне певне естетичне, етичне та емоційне наповнення – тут важливу роль відіграє індивідуальне, неповторне світосприйняття самої Мердок, яка постає у своїх творах одночасно і як митець, послуговуючись художньо-естетичними засобами, і як мислитель, оскільки порушує і прагне віднайти шляхи розв'язання трансчасових світоглядно-філософських проблем.

Для створення цілісного образу світу, А.Мердок неодноразово намагалася подолати традиційний зміст часопростору, вдаючись до символічних структур, здатних занурити окремі явища у стихію першопочатку. Через символічне тлумачення наявного світу в її романах простежено суб'єктивне переосмислення певних архетипних структур, зокрема, взаємозв'язок трансформованих юнгівських архетипних матриць (Велика Мати, Маска, Аніма, Самість, Тінь) та платонівських форм (Благо, Краса, Кохання).

Отже, багаторівнева структура насичених символами філософських романів А.Мердок не передбачає однозначної інтерпретації, вона реалізує себе як феноменологічний факт, пронизаний інтертекстуальними зв'язками, що ширяться за межі її художніх текстів. Безкінечна смислова перспектива символічних образів, створених письменницею, досягається лише шляхом комунікації й розрахована на активну реакцію сприймача, завдяки чому символічна (міфологічна) форма потенційно набуває свого змісту (як нового, іншого) у сприймаючій свідомості.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Byatt A.S. *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*. Chatto and Windus. – London, 1965. – 225 p.
2. Byatt A.S. *Iris Murdoch*. – London: Longman Group LTD, 1976. – 45 p.
3. Kriegel L. *Iris Murdoch: Everybody Trough the Looking-Glass // Contemporary British Novelists*. – Carbondale & Edwardsville, 1965. – С. 62-80.
4. Bradbury M. *Iris Murdoch's "Under the Net" // Critical Quarterly*. – 1962. – Vol. 4, No. 1.
5. Bellamy M. *An Interview with Iris Murdoch // Contemporary Literature*. Madlton. – 1977. – No. 2. – P. 139.
6. Conradi P. *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*. – Macmillan Press, 1987. – 304 p.
7. Blackburn S. *The Good and the Great // TLS*. London. – 1992. – Oct. 23, – No.4673. – P. 3-4.
8. Shippley J. *In a Magic Circle // TLS*. London. – 1993. – Sept. 10, No.4719. – P. 20.
9. Sage L. *Among Entities // TLS*. London. – 1995. – Sept. 29, No.4526. – P. 25.
10. Mulhall S. *Not by argument alone // TLS*. London. – 1997. – Aug. 22, No.4925. – P. 6.
11. Bayley J. *Iris: A Memoir of Iris Murdoch*. – Duckworth, 1998. – 190 p.
12. Wolfe P. *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels*. – Columbia Missouri, 1966. – 216 p.
13. Rabinovitz R. *Iris Murdoch*. – N.Y.-London, 1968. – 49 p.
14. Martz L. *Iris Murdoch: The London Novels // Twentieth Century Literature in Retrospect*. – Cambridge, Massachusets: Harvard Univ. Press, 1971. – P. 65-86.
15. Baldanza F. *Iris Murdoch*. – N.Y., 1974. – P. 138-147.
16. Kuehl L. *Iris Murdoch: The Novelist as Magician / The Magician as Artist // Contemporary Women Novelists / Ed. P.M. Spacks*. – N.Y., 1977. – P. 92-107.

17. Scholes R. *Fabulation and Metafiction*. – Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1979. – 222 p.
18. Todd R. *Iris Murdoch*. – Plymouth and London: The Shakespearian Interest, 1979. – 134 p.
19. Todd R. *Iris Murdoch // Contemporary Writers*. – London-N.Y., 1984. – P. 38-61.
20. Dipple E. *Iris Murdoch: Work for the Spirit*. Methuem & Co LTD. – London, 1982. – P. 3-280.
21. Dipple E. *Iris Murdoch // N.Y.: Contemporary Writers*, 1984. – 112 p.
22. Dipple E. *The Green Knight and Other Vagaries of the Spirit; or Tricks and Images for the Human Soul; or the Uses of Imaginative Literature // Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / Ed. M. Antonaccio, W. Schweiker*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996. – 226 p.
23. Johnson D. *Key Women Writers: Iris Murdoch*. – The Harvester Press, 1987. – 130 p.
24. Antonaccio M. *Form and Contingency in I. Murdoch's Ethics // Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / Ed. M. Antonaccio, W. Schweiker*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996. – P.110-137.
25. Скороденко В. Айрис Мердок и ее роман "Алое и зеленое" // Мердок А. *Алое и зеленое*. – М.: Худож. лит., 1968. – С. 5-16.
26. Гусева Є. В продолжение знакомства // *Вопросы литературы*. – 1968. – № 11. – С. 210-215.
27. Ивашева В.В. От Сартра к Платону // *Вопросы литературы*. – 1969. – № 11. – С. 134-155.
28. Ивашева В.В. *Лабиринты фантазии. Айрис Мердок // Английские диалоги. Этюды о современных писателях*. – М.: Сов. писатель, 1971. – С. 379-429.
29. Ивашева В.В. *Роман с философской тенденцией. Айрис Мердок. Уильям Голдинг // Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977: Очерки*. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 161-195.

- 30.Ивашева В.В. Айрис Мердок // Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 208-255.
- 31.Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1971. – С. 216-252.
- 32.Гениева Е. Слова, слова, слова // Иностранная литература. – 1971. – № 7. – С. 268-270.
- 33.Гражданская З. Черный принц – кто он? // Литературное обозрение. – 1975. – № 3. – С. 86-89.
- 34.Ганф Т.А. К философскому анализу творчества Айрис Мердок // Философия и наука: Сб. статей / Под ред. А.С. Колесникова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – С. 185-189.
- 35.Воропанова М. Своеобразие художественной структуры романа А. Мердок "Черный принц" // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературах. – Вып.1. – Красноярск, 1976. – С. 86-109.
- 36.Демурова Н. Метафоры "Черного принца" // Мердок А. Черный принц. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 431-444.
- 37.Левидова И.М. Читая романы А.Мердок // Иностранная литература. – 1978. – № 11. – С. 208-216.
- 38.Лозовская Н.И. Эстетические взгляды А.Мердок // Филолог. науки. – 1979. – № 2. – С. 39-46.
- 39.Чамеев А. Философский роман Айрис Мердок "Алое и зеленое" // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. – Иваново: ИвГУ, 1985. – С. 131-142.
- 40.Ливергант А. Вариации на тему: "О последних романах А. Мердок" // Литературное обозрение. – 1986. – № 1. – С.110-111.
- 41.Урнов М.В. Айрис Мердок // Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 354-351.
- 42.Павличко С.Д. Айрис Мердок. В поисках морального искусства // Литература Англии. XX век. – К.: Выща шк., 1987. – С. 330-349.

43. Саруханян А.П. Айрис Мердок // Английская литература 1945-1980. – М.: Наука, 1987. – С. 302-317.
44. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. – К: Выща шк., 1988. – 157 с.
45. Самсонова О.Н. Интеллектуальный роман А. Мердок 1970 гг.: Автореф. дис... канд. филол. наук – М., 1989. – 16 с.
46. Єрьоменко Н.С. Особенности миропонимания А. Мердок в 1950-1960 гг. // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. – Фрунзе: КирГУ, 1990. – С. 69-74.
47. Исламова А.К. Становление и развитие эстетической системы А. Мердок // Научн. докл. высш. шк. Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 30-41.
48. Мизинина И.Н. Романы А. Мердок конца 60-х – начала 70-х годов (Идеи философии Платона в зеркале художественной структуры): Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1991. – 16 с.
49. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / АН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1993. – 104 с.
50. Клименко Г.В. Концепція і поетика художнього психологізму в романах А. Мердок: Автореф. дис... канд. филол. наук. – К., 1994. – 18 с.
51. Самсонова О.Н. Философские концепции А. Мердок в работах 70-х годов // Материалы VI международной конференции преподавателей английской литературы. – Киров: Изд-во Киров. ун-та, 1996. – С. 179.
52. Пешко В.Е. Философские течения XX века и творчество Айрис Мердок // Материалы VI международной конференции преподавателей английской литературы. – Киров: Изд-во Киров. ун-та, 1996. – С. 179.
53. Мадорская Н.Я. Концепция личности в философско-психологическом романе Мердок (от первых опытов к "Ученику философа"): Автореф. дис... канд. филол. наук. – СПб, 1997. – 24 с.

54. Левин Ю.М. Повествование у А. Мердок ("Время ангелов") // Ю.М Левин Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 420-434.
55. Толкачев С.П. "Готические" романы Айрис Мердок // Филологические науки. – 1999. – № 3. – С.42-51; а) Толкачев С.П. Художественный мир Айрис Мердок. Позднее творчество: Автореф. дис...канд. филол. наук. – М., 1999 – 20 с.
56. Костенко Г.М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950-70-х років: Автореф. дис...канд. филол. наук: 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2001. – 20 с.
57. Алісеєнко О.М. Особливості художнього простору та часу в романі А. Мердок "The Nice and the Good": Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2001. – 16 с.
58. Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – 546 p.
59. Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1993. – 520 p.
60. Культурология / Под ред. док. филос. наук Г.В. Драча. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 576 с.
61. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття: Навч. посіб. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
62. Павличко С.Д. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.
63. Бушманова Н. Когда в душе живет Шекспир // Вопросы литературы. – 1991. – № 2. – С. 155-184.
64. Рорти Р. От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов // Вопросы философии. – 2003. – № 3. – С. 30-41.
65. Каган М.С. Философия как мировоззрение // Вопросы философии. – 1997. – № 9. – С. 36-45.



66. Новейший философский словарь. – Минск: Книжный дом, 2003. – 1280 с.
67. Морозов М.Н. Философия и мировоззрение // Наука. Религия. Общество. – 2004. – № 1. – С. 331-337.
68. Чорний І.П. Світогляд і його структурно-онтологічні виміри // Науковий вісник ЧНУ. Вип. 130: Філософія. – Чернівці: Рута, 2002. – С.58-64.
69. Чорний І.П. Мовно-світоглядна реконструкція міфу // Людинознавчі студії. Вип. 3. – Дрогобич: Вимір, 2001. – С. 93-102.
70. Вундт В. Введение в философию / Под ред. А.Л. Субботина. – М.: ЧеРо, Добросвет, 2001. – 256 с.
71. Мировоззренческая культура личности / Гл. ред. В.П. Иванов – К.: Наук. думка, 1986. – 296 с.
72. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.; а) Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика // Вибрані твори – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
73. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
74. Husserl E. The Crisis of European Sciences and the Transcendental Phenomenology. – Evanston: Northwest. Univ. Press, 1970. – XLII. – 450 p.
75. Философия и история культуры: Сб. ст. – М.: Наука, 1985. – 319 с.
76. Философия и ее место в культуре: Сб. науч. тр. – Новосибирск: Наука, 1990. – 239 с.
77. Москвина Р.Р. Философия, история, литература: Взаимосвязь и единство // Историческое знание и современность. – Свердловск, 1987. – С. 41-53.
78. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1963-1982.
79. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
80. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
81. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. – 448 с.
82. Фатенков А.Н. Языки философии, литературы и науки в аспекте смысла //

- Философия науки. – 2003. – № 9. – С. 50-69.
83. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 1998.
84. Мамардашвили М. Философия – это сознание вслух // Юность. – 1988. – № 12. – С. 9-13.
85. Филатов В.П. Научное познание и мир человека. – М: Политиздат, 1989. – 270 с.
86. Білий О.В. Наука й література (соціокультурна єдність і специфіка виявлення ціннісного змісту в мистецтві слова) // Худ. літ. і духовне життя суспільства. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 62-77.
87. Сердобинцева Г.М. Современная художественно-философская проза: Уч. пособ. к спецкурсу. – М.: МГПИ, 1984. – 81 с.
88. Суровцев Ю. В 70-е и сегодня. Очерки теории и практики современного литературного процесса. – М.: Сов. писатель. – 1985. – 574 с.
89. Еремеев А.Э. Русская философская проза (1820-1830-е годы) / Под ред. доктора филолог. наук А.С. Янушкевича. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1989. – 192 с.
90. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1985. – 139 с.
91. Агеносов В.В. Генезис философского Романа. – М.: МГПИ, 1986. – 131 с.
92. Агеносов В.В. Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М, 1988. – 42 с.
93. Бенькович М.А. Из истории русского философского романа. – Кишинев: Штиинца, 1991. – 108 с.
94. Реизов Б.Г. Мировоззрение и творчество // Историко-литературные исследования. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – С. 44-64.
95. Затонский Д. Трудные писатели, или мировидение, не вмещающееся в мировоззрение // Д. Затонский Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 171-206.

96. Затонский Д. Голос автора, или как говоря о себе, поведать о мире // Д. Затонский Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 66-114.
97. Соловей Е.С. Філософські струмені в сучасній літературі // Е.С. Соловей Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. – К.: Дніпро, 1991. – С. 11-60.
98. Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и обществоведения // Вопросы философии. – 1984. – № 1. – С. 94-95.
99. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
100. Derrida J. Marges - de la philosophie. – Paris: Minuit, 1972. – XXV. – 396 p.
101. Цофнас А. Комплементарність світогляду і світорозуміння // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 1-2. – С. 5-22.
102. Бикуньос В.В. Грани философского романа. – М.: Писатель и жизнь, 1987. – С. 375-397.
103. Этов В.И. Современный роман и его герои. – М.: Знание, 1986. – 63 с.
104. Гайденок П.П. Герменевтика // Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1989. – С. 119-120.
105. Менде Г. Мировая литература и философия. – М.: Прогресс, 1969. – 173 с.
106. Миронов В.В. Философия и метаморфозы культуры. – М.: Современные тетради, 2005. – 424 с.
107. Murdoch I. On "God" and "Good" // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 337-362.
108. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 250 с.
109. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. П. Таращука. – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
110. Lacan J. Ecrits: A selection. – London, 1977. – XTV. – 338 p.

111. Derrida J. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences // Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies. – N.Y.: Second Edition. Longman, 1989. – P. 229-248.
112. Foucault M. What is an Author? // Modern Criticism and Theory / Ed. by D. Lodge. – N.Y.: Longman Inc., 1988. – P. 197-211.
113. Lyotard J.-F. Answering question: What is postmodernism // Innovation Renovation: New perspectives on the humanities / Ed. by I. Hassan & S. Hassan. – Madison, 1983. – P. 329-341.
114. Barthes R. Le bruissement de la langue. – Paris. Seuil, 1984. – P. 69-78.
115. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
116. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. / Примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова.– М.: Искусство, 1986. – 444 с.
117. Мердок А. Море, море: Роман / Пер. с англ. М. Лорие. – М.: Изд-во АСТ, 2000. – 480 с.
118. Літературознавчий словник-довідник // Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
119. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
120. Барков А. Мениппея: особый род литературы // <http://www.ham.kiev.ua>
121. Бандровська О.Т. Деякі аспекти проблеми автора в університетській трилогії Д. Лоджа // Іноземна філологія. 1999, № 111. Львів: ЛНУ ім. І.Франка. – С. 292-300.
122. Кожинов В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.; а) Кожинов В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 97-172.
123. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
124. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной

- литературы. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.
125. Платон. Собрание починений: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.1.
126. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 28-31.
127. Кузьмина Р.И. Притча как условная художественная форма (В. Борхерт, У. Голдинг, Б. Брехт) // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. – Фрунзе, 1990. – С. 19-28.
128. Кеттл А. Введение в историю английского романа / Пер. с англ., предисл. В. Ивашевой, примеч. В. Скороденко. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.
129. Ладыгин М.Б. Типология прозаических жанров. К вопросу об эволюции жанра "романа ужаса" в английской литературе второй половины XVIII-нач. XIX вв.: Сбор. науч. тр. – Свердловский гос. пед. институт, 1979. – С. 3-14.
130. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. – М.-Л., 1924. – С. 90.
131. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. – М.-Л., 1964. – С. 310.
132. Шеншин В.К. Идеологический роман Ф.М. Достоевского и его место в типологии философских эпических жанров // Типология литературного процесса. – Пермь, 1988. – С. 98-109.
133. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа – М.: Наука, 1976. – 407 с.
134. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
135. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем. Под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 9. – 686 с.
136. Шахова К.А. Вечно обновляющийся реализм. – К.: Вища шк., 1984. – 215 с.
137. Гениева Е. В поисках Гамлета // Литературное обозрение. – 1975. – № 6. – С. 95-96.
138. Гаспаров М.Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). – М.:

- Наука, 1971. – 280 с.
139. Nussbaum M. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. – Oxford: Oxford University Press, USA; New ed., 1992. – 432 p.
140. Nussbaum M. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, 2<sup>nd</sup> Edition. – Chicago: The University of Chicago Press, 2001. – 590 p.
141. Nussbaum M. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. – Beacon Press, 1997. – 128 p.
142. Derrida J. *Plato's Pharmacy. Dissemination* / Transl. by B. Johnson. – Chicago: The University of Chicago Press, 1981. – 400 p.
143. Jacobs A. Review on *Existentialists and Mystics* by Iris Murdoch // <http://www.firstthings.com/ftissues/ft9901/reviews/jacobs.html>.
144. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
145. Урнов М. Айрис Мердок: Література и мистифікація // *Вопросы литературы*. – 1984. – № 11, – С. 78-105.
146. Українська літературна енциклопедія / Ред.-кол.: І.О. Дзевєрін та ін. – К.; Українська радянська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 567 с.
147. Ткаченко А. *Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)*. – К.: Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
148. *Краткая Литературная Энциклопедия* / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1964. – Т.2. – 1055 с.
149. Гачев Г.Д. *Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр*. – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
150. Кожин В.В. *Основы теории литературы. (Краткий очерк)*. – М.: Знание, 1962. – 48 с.
151. Пospelов Г.Н. *Проблемы исторического развития литературы*. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.

152. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
153. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Ред., вст. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – Л.: Худож. лит., 1940. – 646 с.
154. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. / Вст. ст. Д.С. Лихачева. – Л.: Наука., 1977. – 407 с.
155. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития сов. прозы в 60-70-е гг. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.
156. Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории "жанр" // Жанр и композиция литературных произведений: Межвузовский сборник. – Вып. 3. – Калининград, 1976. – 125 с.
157. Червинская О.В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического Романа: Монография. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
158. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
159. Шкловский В.Б. Кончился ли роман? // Иностранная литература. – 1967. – № 8. – С. 218-231.
160. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища шк., 1981. – 215 с.
161. Копыстьянская Н.Ф. Понятие "жанр" в его устойчивости и изменчивости // Контекст: 1986; Лит.-теорет. исследования. – М., 1987. – С. 178-204.
162. Биккульчос В.В. Поэтика философского романа. – Вильнюс, 1988. – 70 с.
163. Жанровое разнообразие современной прозы Запада / Д.В. Затонский, Т.Н. Денисова, Ю.П. Уваров, В.И. Оленева; АН УССР. Ин-т литературы им. Т.Г. Шевченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 304 с.
164. Борев Ю.Б. Художественные направления в искусстве ХХ в. – К.: Мистецтво, 1986. – 134 с.
165. Федоров А.А. Зарубежная литература ХІХ-ХХ веков. Эстетика и художественное творчество. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 256 с.

166. Зарубежная литература XX в. / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд., Испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 559 с.
167. Гиль О.Л. Английский интеллектуальный роман. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – 56 с.
168. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. – Киев-Одесса: Вища шк., 1985. – 148 с.
169. Murdoch I. Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 3-30.
170. Murdoch I. Against Dryness (Encounter, January 1961) // I. Murdoch Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 287-295.
171. Мердок А. Против бесстрастия: [Ст. англ. писат.] Предис., примеч. и комент. Д. Бака // Общественные науки и современность. – 1991. – № 5. – С.163-173.
172. Steiner G. Foreword // I. Murdoch Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 9-18.
173. Murdoch I. Sartre – Romantic-Rationalist. – Now Haven: Yale University Press, 1953. – 145 p.
174. Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. – М.: Высш. шк., 1982. – 192 с.
175. Todd R. Iris Murdoch. – London-N.Y.: Contemporary Writers, 1984. – P. 38-61.
176. Sage L. The Pursuit of Imperfection // Critical Quarterly. – 1977. – v. 19, No.2. – P. 61-68.
177. Пирузян А.А. Структура романов А.Мёрдок и комедии Шекспира // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М.: Наследие, 1997. – С. 120-132.
178. Murdoch I. The Existentialist Hero (Broadcast on BBC, March 1950) //



- Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 108-115.
179. Murdoch I. Existentialist Bite (The Spectator, July 1957) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 151-153.
180. Murdoch I. The Novelist as Metaphysician (Broadcast on BBC, March 1950) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 101-107.
181. Murdoch I. De Beauvoir's The Ethics of Ambiguity (Mind, April 1950) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 122-124.
182. Murdoch I. Art is the Imitation of Nature (The University of Caen, 1978) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 243-257.
183. Murdoch I. Sartre's The Emotions: Outline of a Theory (Review in Mind, 59, April 1950) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 116-121.
184. Murdoch I. The Sublime and the Good (Chicago Review, Autumn 1959) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 205-220.
185. Murdoch I. The Sublime and the Beautiful Revisited (Yale Review, December 1959) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 261-286.
186. Денисова Т.Н. Новейшая готика // О жанровых модификациях совр. америк. романа / Жанровые разновидности соврем. прозы Запада. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 59-127.
187. Ладыгин М.Б. Предромантические тенденции в романах Х. Уолпола "Замок Отранто" // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – М., 1977. – С. 20-34.

188. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Пер. с нем. Э. Ауэрбах, предисл. Г.М. Фридлендера. – С.5-22]. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
189. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Пер. с фр. В. Босука та О. Жупанського, післямова Н. Білоцерківець. – К.: Основи, 1993. – 464 с.
190. Грязнов А.Ф. Эволюция философских взглядов Л. Витгенштейна. Критический анализ. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 172 с.
191. Нарский И.С. Философия Бертрана Рассела. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1962. – 40 с.
192. Нарский И.С. Дейвид Юм. – М.: Мысль, 1973. – 180 с.
193. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. – К.: Вища шк., 1983. – 181 с.
194. Грязнов А.Ф. Вітгенштейн Людвиг // Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1989. – С. 91-92.
195. Кант И. Об изначальном злом в человеческой природе: В 6 т. / Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. – М.: Мысль, 1965. – Т.4. – Ч.2. – С. 20-57.
196. Шестов Л. Киргегагд и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне) / Вступ. ст. Ч. Милоша, подгот. текста и примеч. А.В. Ахутина. – М.: Прогресс-Гнозис, 1992. – XVI. – 304 с.
197. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
198. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеологія моралі / Пер. з нім. А. Онишка. – Львів: Літопис, 2002. – 320 с.
199. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем., сост., ред. изд., вст. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. Литературные памятники. – 829 с.
200. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем., сост., ред. и авт. примеч. К.А.

- Свасьян. – М.: МЫСЛЬ, 1990. – Т. 2. – 829 с.
201. The Notebooks of Simone Weil. 2 vols. / Trans. and ed. A. Wills. – London, 1956. [Цит. за Murdoch I. Knowing the Void (The Spectator, November 1956) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 108-115.
202. Murdoch I. The Idea of Perfection (the Ballard Matthews Lecture, the University College of North Wales, 1962) // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 299-336.
203. Самсонова О.Н. Философская концепция А. Мердок в романах 70-х годов // Материалы V междунар. конф. препод. англ. лит. "Английская литература в контексте философско-эстетической мысли". – Пермь, 1995. – С.89.
204. Murdoch I. The Sovereignty of Good over other Concepts. The Leslie Stephen Lecture // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 363-385.
205. Murdoch I. The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 386-463.
206. Murdoch I. Art and Eros: A Dialogue about Art // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 464-495.
207. Нямцу А. Своеобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе // Біблія і культура: Зб. наук. ст. Вип. 6. / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2004. – С. 47-100. а) Нямцу А. Проблема литературной традиции в XX в. // Біблія і культура: Зб. наук. ст. Вип. 4. / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2002. – С. 33-43.
208. Червінська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.

209. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Научн. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М.: Интрада–ИНИОН, 1996. – 320 с.
210. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik. – Heidelberg, 1959. – 175 с.
211. Dilthey W. Gesammelte Werke. – Göttingen, 1968. – Bd. 5.
212. Dilthey W. The Rise of Hermeneutics // New lit. history: Charlottesville. – 1972. – Vol. 2, – No.2. – P. 229-243.
213. Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. – Tübingen, 1960. – 486 s.
214. Gadamer H.G. Wirkungsgeschichte und Application // Rezeptionsästhetik. – München, 1975. – S. 113-125.
215. Weinrich H. Literatur für Leser. – Stuttgart, 1971.
216. Jauss H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. – Konstanz, 1967.
217. Jauss H.R. Literaturgeschichte als Provokation. – Frankfurt a/M, 1971.
218. Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. – München, 1977.
219. Jauss H.R. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur // Poetica Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft. – 1975. – Bd. 7, Heft 3-4.
220. Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. – München, 1976.
221. Iser W. Der implizite Leser. – München, 1972.
222. Iser W. The Act of Reading: A Theory of aesthetic Response. – Baltimore-London, 1978.
223. Iser W. The Reading Process: a Phenomenological Approach // New Literary History. – 1972. – Vol. 3, – No.2. – P. 279-300.
224. Warning R. Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik // Rezeptionsästhetik. – München, 1976.
225. Genette Gérard Structuralisme et critique littéraire. – Paris: Genette Gérard

- Figures, 1966.
226. Науман М. Литературное произведение и история литературы: Сборник избранных работ. – М.: Радуга, 1984. – 424 с.
227. Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / Пер. с нем. Под ред. О.В. Егорова. – М.: Прогресс, 1978. – С. 29-83.
228. Боров Ю.Б. Проблемы художественного восприятия // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / Пер. с нем. Под ред. О.В. Егорова. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5-19.
229. Боров Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика / Отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.: Наука, 1985. – С. 3-68.
230. Барк К. К критике буржуазных концепций восприятия литературы // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / Пер. с нем. Под ред. О.В. Егорова. – М.: Прогресс, 1978. – С. 84-137.
231. Ильин И.П. Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) // Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика / Отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.: Наука, 1985. – С. 134-167.
232. Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено // Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика / Отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.: Наука, 1985. – С. 168-201.
233. Солоухина О.В. Концепции "читателя" в современном западном литературоведении // Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика / Отв. ред. Ю.Б. Боров. – М.:

- Наука, 1985. – С. 212-239.
234. Стафеецкая М.П. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы / Отв. ред. Е.А. Цурганова. – М.: Наука, 1984. – С. 243-265.
235. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Вип. 3. – Чернівці: Рута, 2001. – С. 45-48.
236. Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Вип. 3. – Чернівці: Рута, 2001. – С.48-54.
237. Ricoeur P. Le conflict des interpretations: Essais d'hermeneutique. – Paris, 1969.
238. Ricoeur P. Hermeneutik und Strukturalismus. – München, 1973. – 230 s.
239. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. Предисл. В. Разумного. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
240. Эстетика: Словарь / Под. общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
241. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
242. Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme. – Stuttgart, 1976.
243. Цурганова Е.А. Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы / Отв. ред.: Е.А. Цурганова. – М.: Наука, 1984. – С. 265-285.
244. Eco U. The Role of the Reader. Explorations in the semiotics of texts. – Bloomington-London, 1979.
245. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт,

1996. – С. 48-73.
246. Kristeva J. Narration et transformation // *Semiotica*. – The Hague. – 1969. – No. 4. – P. 422-448.
247. Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. – Paris: Seuil, 1969.
248. Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: Монографія. – Чернівці: Рута, 2005. – 584 с.
249. Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки: (Опыт прочтения "Медного всадника"). – М.: Сов. писат., 1981. – 399 с.
250. Murdoch I. Conceptions of Unity. Art. // Murdoch I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1993. – P. 1-24.
251. Murdoch I. Derrida and Structuralism // Murdoch I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1993. – P. 185-216.
252. Суминова Т.Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). – М.: Академический проект, 2006. – 366 с.
253. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // *Иностр. лит.* – 1988. – №10. – С. 88-104.
254. Hassan I. Making sense: The trials of postmod. discourse // *New lit. history*. – Baltimore. – 1987. – Vol. 18, No.2. – P. 437-459.
255. Lodge D. Working with structuralism: Essays and reviews on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> cent. literature. – London, 1981. XII, – 207 p.
256. Апдайк Дж. Гертруда и Клавдий / Перевод с англ. И.Г. Гуровой // <http://www.lib.ru>.
257. Апдайк Дж. Кентавр. Ферма: Романи / Перекл. з англ. М. Габлевич, передм. Т. Денисової – К.: Дніпро, 1988. – 447 с.
258. Бавильский Д. Розенкранц и Гильденстерн живы. Джон Апдайк в пространстве литературной легенды // [http://www.exlibris.ng.ru/lit/2001-06-21/2\\_legends.html](http://www.exlibris.ng.ru/lit/2001-06-21/2_legends.html).

259. Murdoch I. *The Black Prince*. – L.: Penguin Books, 1975. – 416 p.;
- а) Мердок А. Черный принц / Пер. с англ. И. Бернштейн и А. Поливановой, послесл. Н. Демуровой. – М.: Худож. лит., 1977. – 445 с.
260. Наумов Н. Беседа с автором "Кентавра" // *Иностр. лит.* – 1965. – № 1. – С. 255-258.
261. Сулькин О. Выглядеть глупым полезно для состояния духа / *Интервью с пис. Апдайком Дж.* // *Литер. газ.* – 1997. – 15 янв. – С. 12.
262. Murdoch I. *An Accidental Man*. – N.Y.: Penguin Books, 1973. – 447 p.
263. Murdoch I. *The Sovereignty of Good*. – L.: Routledge & Keagan Paul, 1970. – 106 p.
264. Murdoch I. *The Time of the Angels*. – Triad Panther, 1978. – 224 p.
265. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 455 с.
266. Еко У. Поэтика відкритого твору // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
267. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-367.
268. Мердок А. Под сетью: Роман / Пер. с англ. М. Лорие. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков: "Фолио", 2001. – 320 с.; а) Мердок А. Под сетью. Дикая роза: Романы / Пер. с англ. М. Лорие; Предисл. Д. Шестакова. – М.: Радуга, 1989. – 464 с.
269. Мердок А. Сочинения: В 3т. – М.: Радуга, 1991, т.1. Под сетью. Колокол: Романы / Пер. с англ., Предисл. В. Скороденко, 1991. – 512 с.
270. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 142-170.
271. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета: Объединенные библейские общества, 1992.



272. Мердок А. Море, море / Пер. з англ. М. Лоріє. – К: БМП Борисфен, 1995. – 480 с.
273. Платон. Государство // Хрестоматия по западной философии: Античность. Средние века. Возрождение / Авт.-сост. Л.И. Яковлева и др. – М.: ООО "Изд-во Астрель": ООО "Изд-во АСТ", 2003. – С. 101-122.
274. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
275. Фрейд З. Толкование сновидений / Отв. ред. Б.Г. Херсонский. – К.: Здоровье, 1991. – 384 с.
276. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: ООО "Изд-во Астрель": ООО "Изд-во АСТ", 2004. – 556 с.
277. Gilbert, Sandra and Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. – New Haven and London: Yale University Press, 1979.
278. Irigaray L. *Speculum de l'autre femme*, "L'μστέβα de Platon". – Paris: Minuit, 1974.
279. Murdoch I. *The Bell*. – London: Chatto&Windus, 1959. – 316 p.
280. Murdoch I. *The Nice and The Good*. – G.B.: Chatto&Windus, 1968. – 362 p.
281. Murdoch I. *The Philosopher's Pupil*. – N.Y.: The Viking Press, 1983. – 576 p.
282. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. – М.: Издатель Савин С.А., 2004. – 336 с.
283. Галич О. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
284. Мердок А. Черный принц / Послесл. М. Урнова // Иностран. лит., 1974. – № 11. – С. 196-198.
285. Савченкова Н.М. К идее нового "русского романа" // <http://www.anthropologia.spbu.ru>
286. Шекспір В. Твори: В 6 т. / Перекл. з англ. – К.: Дніпро, 1986. – Том 5. – 693с.

287. Мердок А. Дилемма Джексона / Пер. с англ. И.Я. Дорониной. – М.: ООО "Изд-во АСТ", 2002. – 350 с.
288. Conradi P. Iris Murdoch and Dostoevskii // Dostoevskii and Britain / ed. W. Leatherbarrow. – Oxford, 1995. – P. 277-293.
289. Овчинников В.В. Корни дуба // Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. – К.: Дніпро, 1986. – С. 227-478.
290. Murdoch I. Comic and Tragic // I. Murdoch Metaphysics as a Guide to Morals. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1993. – P. 90-147.
291. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
292. Павлычко С.Д. Игра и действительность. Философское содержание "Магического театра" в творчестве Джон Фаулза // Литература и общественное сознание Запада / АН УССР Ин-т лит. им. Т.Г. Шевченко; Отв. ред. Т.Н. Денисова. – К.: Наук. думка, 1990. – 268 с.
293. Лановик М.Б. Ігрові стратегії у літературознавчих студіях: до проблеми новітніх інтерпретативних моделей // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2006. – Вип. 71. – С. 253-267.
294. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статті по истории культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
295. Murdoch I. The Green Knight. – Penguin Books USA Inc., 1994. – 472 p.
296. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
297. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
298. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
299. Лотман Ю.М. Статті по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств") / Сост. Р.Г. Григорьева, предисловие. С.М. Даниэля – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

300. Бодрияр Ж. О совращении // *Ad marginem'* 93. Ежегодник. – М.: Ad Marginem, 1994. – С.324-353.
301. Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
302. Гомер. Одиссея / Пер. с древнегреч. В.А. Жуковського, предисловие А.А. Содоморы. – К.: Молодь, 1982. – 336 с.
303. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
304. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания. – М.: Изд-во Трансперсонального института, 1997. – 249 с.
305. Мердок А. Единорог. – М.: ООО "Изд-во АСТ"; Харьков: Изд-во "Фолио", 2002. – 317 с.
306. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення // Сучасні літературні студії. – Випуск 1. Онірична парадигма світової літератури: Зб. наук. пр. / Гол. ред. В.І. Фесенко. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – С. 161-166.
307. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. – М.: Высш. шк., 1996. – 623с.
308. Мердок А. Сон Бруно // *Иностранная литература*. – 1987. – № 6. – С. 3-42.
309. Мердок А. Сон Бруно // *Иностранная литература*. – 1987. – № 8. – С. 105-178.
310. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії // Сучасні літературні студії. Випуск 1. Онірична парадигма світової літератури: Зб. наук. пр. / Гол. ред. В.І. Фесенко. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – С. 14-21.
311. Урнов Д. Непременность судьбы // *L. Carroll Alice's Adventures in Wonderland*. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – С. 7-30.
312. Демурова Н.М. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье // Л. Кэрролл Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела

- Алиса, или Алиса в Зазеркалье. – М.: Наука, 1990. – С. 277-315.
313. Честертон Г.К. Льюис Кэрролл // Л. Кэрролл Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. – М.: Наука, 1990. – С. 232-237.
314. Мердок А. Бегство от волшебника. – М.: ООО "Изд-во АСТ"; Харьков: "Изд-во Фолио", 2002. – 335 с.
315. Мердок А. Черный принц: Роман / Пер. с англ. И. Бернштейн, А. Поливановой – М.: ТЕРРА, 2000. – 496 с.
316. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. – М.: Наука, 1990.
317. Вулф В. Льюис Кэрролл // Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. – М.: Наука, 1990. – С. 248-250.
318. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
319. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому тексті // Молода нація: Альманах. – К., 1997. – Вип. 5.
320. Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Проблема времени в контексте междисциплинарных исследований. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 304 с.
321. Мердок А. Дитя слова: Роман / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков: "Фолио", 2001. – 416 с.
322. Новикова М.Л. Хронотоп как отстраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения // Филологич. науки. – 2003. – № 2. – С.60-69.
323. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М.: "Рефл-бук"; К.: "Ваклер", 1998. – 464 с.
324. Платон. Собрание починений: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.3.
325. Murdoch I. Metaphysics and Ethics // I. Murdoch Existentialists and Mystics.

- Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 59-75.
326. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133-152.
327. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XX века. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 214-231.
328. Сорочук Л. Образно-символічне наповнення архетипу переходу в календарно-обрядовій поезії українців // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 24.-4.1 / Редкол.: А.В. Козлов та ін. – К.: Акцент, 2006. – 696 с.
329. Аверинцев С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерность творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113-143.
330. Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // С.С. Аверинцев, И.Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг. От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 81-121.
331. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энцикл.: Изд-во малого предпр. "Останкино", 1991. – Т.1. – 671 с.
332. Элиаде М. Космос и история / Пер. с фр. и англ. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
333. Зварич І.М. Міф у генезі художнього мислення. – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – 236 с.
334. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.
335. Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т.– М., 1996. – Т.5.
336. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480 с.
337. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. –

525 с.

338. Аристотель. Собрание починений: В 4т. – М.: Мысль, 1984. – Т.4.
339. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 366 с.
340. Ауни Д.Е. Новый завет и его литературное окружение. – СПб., 2000. – 272 с.
341. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30 т. – Т. 30, кн. 1. – Л.: Наука, 1988. – 456 с.
342. Мердок А. Довольно почетное поражение: Роман / Пер. с англ. М. Абушика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 544 с.
343. Мердок А. Алое и зеленое: Роман / Пер. с англ. М. Лорие. – М.: ООО "Изд-во АСТ"; Харьков: "Фолио", 2001. – 352 с.
344. Мэрдок А. Ремакль А. Дикая роза. Летайте "Каравеллой": Романы / Пер. с англ. М. Лорие и франц. Л.Завьяловой; Сост. А. Литвиненко. – К.: Изд-во "ИРИС", 1992. – 416 с.
345. Murdoch I. The Book and the Brotherhood. – N.Y.: Penguin Books, 1988. – 601 p.
346. Murdoch I. The Good Apprentice. – N.Y.: Penguin Books, 1987. – 522 p.