

ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ФЕРМЕНТ РОМАНІВ АЙРІС МЕРДОК

Альона Матійчак

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Розглянуто проблему реактуалізації контексту дитячих творів Л. Керрола та Дж. М. Баррі в площині художньої творчості англійської письменниці-філософа Айріс Мердок. Завдяки творчій рецепції письменниці метафорика “дзеркального світу” та “країни мрій” у поєднанні з оніричним компонентом та “шаховою стратегією” набуває нових контекстуальних значень, слугує засобом художнього моделювання дійсності, впливає на авторську манеру оповіді.

Ключові слова: дифузна метафора; дзеркальний світ; енантіоморфізм персонажів; інтелектуальна інверсія; оніричний компонент; ілюзія.

В історії літературознавства рецептивний статус дитячої літератури тривалий час перебував у річищі традиційного прочитання, адже адресатом такої літератури була передусім дитина. Чи не єдиним винятком у цьому контексті стали казки англійського математика Люїса Керрола “Аліса в Дивосвіті” та “Крізь дзеркало” (“Alice’s Adventures in Wonderland” (1865), “Through the Looking Glass and What Alice Found There” (1871)). Казки в стилі “нонсенс”, зважаючи на оригінальну художню та жанрову потенційність, отримали одразу кілька 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) [1, с. 12]. Відтоді дивакуваті пригоди Аліси невпинно впливають на поважну літературу різних галузей знань. Як зазначають сучасні дослідники, в англословному світі казки Керрола за кількістю цитат та посилань поступаються лише перед Біблією та творами Шекспіра [2, с. 279]. Завдяки керролівському “нонсенсу”, зрушився процес функціонування “дитячого” контексту в “дорослій” літературі; відбувається “втягування” (Н. М. Демурова) дитячих казок у літературу для дорослих.

Розгляньмо приклад такого “втягування” на матеріалі художньої творчості англійської письменниці та професійного філософа Айріс Мердок (1919–1999). Рудиментарні ознаки літературної казки зауважуємо 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.

Оскільки контекст дитячих творів у романах А. Мердок ще не досліджувався, мета статті – вивчити творчість цієї письменниці у дворакурсній площині рецептивної естетики. В одному ракурсі (естетичне сприйняття) письменниця постає як об’єкт впливу дитячих творів, у іншому (естетичний вплив) – власними творами формує естетичну свідомість своїх дорослих читачів-інтелектуалів. Спробуймо простежити, які літературні прийоми та принципи побудови твору “успадковує” Мердок від улюблених класиків англійської літературної казки; в який спосіб

відбиток дитячої казки, залишений у свідомості письменниці, трансформується в авторську манеру оповіді.

Насамперед виникає питання: на чому перегинаються світоглядно-філософські романи письменниці з творами автора кумедних дитячих казок, Л. Керрола? Відповідь, на перший погляд, проста: у творчості обох письменників є значні нашарування з інших творів у вигляді цитат, запозичень, алюзій тощо; проте використовуються вони з різною метою. Для Керрола – це водночас і дитяча забавка, і “Логічна Гра” [3, 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 [2, 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 творить 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 дзеркального світу (світу, трансформованого свідомістю її героїв).

Ось кілька прикладів із творів письменниці. *“Анетта тильно 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!”* [4, с. 5], – в такий спосіб у романі “Втеча від чарівника” змальовано психологічний стан вісімнадцятирічної дівчини, яка вирішила залишити коледж і 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 та інший варіант використання символу дзеркала: *“Чи мала ти право дозволити Анні 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 “Одноріг” за смерть таємничої Анни Крін-Сміт; читаємо далі: *“І якщо ти цього не зробила, причина мабуть у тому, що це той самий образ свободи полонив твою уяву”* [5, с. 289]. За давніми концепціями, дзеркало є символом душі, що зберігає всі враження, здійснюючи в такий спосіб зв’язок зі світом [6, с. 196]. Розбити дзеркало – втратити цей зв’язок. Отже перед нами два різних варіанти використання образу дзеркала, які ґрунтуються на запозиченому з казки сподіванні, 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 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 [7, с. 74]. Про це свідчать численні пари таких двійників у романах письменниці. Зокрема, в романі “Чорний принц”, унаслідок реалізації авторської метафори з’являється цілий ланцюг двійників-письменників, який також розбивається на перехресні пари: Шекспір → реальний автор роману А. Мердок → експліцитний автор та оповідач Бредлі Пірсон

→ персонаж роману, письменник Арнольд Баффіні (товариш оповідача та його літературний антипод) → поетеса Джуліан Беллінг (донька Арнольда Баффіні та кохана Пірсона). Зважаючи на енантіоморфізм образів, цікавим є таке прочитання твору, коли Баффіні (плідний, проте посередній письменник) є лише символічною фігурою, двійником, alter ego Пірсона, й Пірсон, вбиваючи його, вбиває в собі посереднього письменника, щоб присвятити себе високому мистецтву. У цьому ракурсі, напрошується аналогія і з самою Айріс Мердок, адже кількість романів письменниці (26) свідчить про її плідну творчу діяльність, однак і вона поступається популярністю серед масової аудиторії на користь справжньої літератури та читачів-інтелектуалів. Звідси, реальне вбивство в романі може бути потрактовано як віддзеркалення уявного образу в свідомості автора.

По-іншому письменниця застосовує прийом енантіоморфізму в романі “Дилема Джексона”. Головний герой роману Бенет Барнелл часто дивиться в дзеркало, але цікавість до власної зовнішності “пов’язана з глибшими питаннями: *Хто я? Що собою являю?*” [9, с. 18]. Герой прагне самоідентифікації, намагається зрозуміти, для чого живе. Відчуття невизначеності власного “я” Бенет вважає знаком глибокої істини: “*Я – ніщо*”, далекої від “*містичного стану “відсутності” тут і тепер*” [9, с. 18]. Віднайти себе, своє “я” йому допомагає загадкова особа, такий собі таємничий слуга Джексон, котрого інші персонажі називають “чарівником” [9, с. 230], “ясновидцем” [9, с. 280], “живим втіленням божества” [9, с. 296], чи то “реінкарнацією божества” [9, с. 251]. Саме в ньому відбивається alter ego Бенета, недаремно Джексон часто з’являється як “фігура в отворі дверей” [9, с. 73; с. 110], що візуально нагадує портрет, чи зображення в 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 вшухають, Джексон зникає.

Треба зазначити, що в цьому романі простежується декілька планів інверсії. Схема стосунків “господар-слуга” між Бенетом та 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*” [9, с. 270]. Бенет важко переживає розрив із Джексонем, шукає собі виправдань, що відштовхнув його, але водночас “*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*” [9, с. 300]. Письменниця натякає, що інший світ можна знайти не лише зовні, але і в собі самому, і так само його можна втратити, втративши близьку людину, власне alter ego.

У своїх романах Мердок показує, наскільки їй зрозуміла та близька тема дзеркального світу, як і неповторний, суто англійський, гумор казок математика Керрола. Наше життя, якщо його сприймати без ілюзій, стає безглуздом, і насміхання із зовнішньої абсурдності дає змогу краще зрозуміти метафізику життя і смерті. Можливо саме тому, перед смертю літній дядечко Бенета Тім читав “Алісу в Задзеркаллі” [9, с. 16–17]. Бенет також пригадує, що Тім казав щось про “*магію математики, про дивовижні властивості чисел, про невідомі глибини людського інтелекту, невідкладні вербальному висловленню і невідкладні логіці... Бенет лише згодом збагнув, чому Тім ретельно уникав гри в шахи*” [9, 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” [10, с. 133–134], “Втечі від чарівника” [4, с. 281], “Чорному принцові” [8, с. 304], [8, с. 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 [11, с. 156–157] (Аліса бачить уві сні шахового Короля, який уві сні бачить Алісу), чи пісню Білого Лицаря (шахова фігура – білий кінь) [11, 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” [2, с. 202]. До подібного прийому вдається і Мердок: Джексон – уособлення найкращих рис Бенета, який, зі свого боку, – літературне віддзеркалення Мердок. Зауважмо принаймні те, що її герой, як і авторка, “вивчав класичну літературу, проте був схильним, радше, до філософії”, виявляв “зацікавлення до греків [9, 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 та смерть письменниці так і залишилася незакінченою [12]. Тобто такий перегук різних контекстів, їхня трансформована рецепція, постає 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” [13, 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” [8, 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 в Венеції. Але, цієї ночі, моя левогрива кохана була невловимою. Я без упину наздоганяв її вздовж чорно-білих набережних, осяяних місяцем, біля глянцевиx вод, завмерлиx, 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” [8, 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, зазначмо, що “шахова стратегія” у Мердок окреслює інтертекстуальний зв’язок не лише з твором Керрола, вона реалізується в дискурсивному взаємозв’язку й з іншими художніми творами (згадаймо “Дар” В. Набокова).

Ще одною варіацією ілюзорного світу (уявного світу мрій) є баррівська “країна Небувальщина” (Never-never land), алюзії на яку виявляємо в романах “Людина випадків” (“An Accidental Man”) [14, с. 24], “Учень філософа” (“The Philosopher’s Pupil”) [15, с. 241] 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 у 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*” [14, 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*” [14, с. 24]), то невдаха Остін (“*Looking-glass man*” [14, с. 23]) ніяк не може вибратися із дзеркального світу (“*He had fallen through the looking-glass and could never get back*” [14, 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*” [14, с. 23]), – мріє Остін Гібсон Грей, для якого кохана Доріна стає лише “хорошим сном”, до якого він сам аж ніяк не може потрапити.

Фактично в названих романах у художній формі реалізуються філософські тези Мердок щодо розуміння платонівського поняття *eikasia* (підкорення примарній ілюзії). Метатекстом виступають філософські есе письменниці “Вогонь і сонце: чому Платон вигнав митців” [12, с. 389–390], “Концепції Єдності. Мистецтво” [16, с. 10], у яких висвітлюється концепція “затіненої (затмареної) свідомості” (*shadow-bound consciousness*).

Загалом, у романах Айріс Мердок не бракує персонажів, що “живуть” ілюзіями – це і Хетті, донька філософа Джона Розанова (“Учень філософа”) [15, с. 241], і той же Бредлі Пірсон (“Чорний принц”), і Бруно Грінслів (“Сон Бруно” [17, с. 7]) та багато ін. Однак не лише метафору країни мрій “запозичує” письменниця у Дж. М. Баррі. Не менш яскраво обігруються і аналогії з образом Пітера Пена, на якого часто схожі її герої: Джеймсі (“Одноріг”) “Він влетів, як витівний дух, як Пітер Пен, граційний, юний, відважний” [5, с. 246]; Том (“Учень філософа”) “раптом з вікна, неначе Пітер Пен, з’явилася постать” [15, с. 386]. Навіть побіжно згадується належність зовсім не юного Пірсона “до тину Пітера Пена” [8, 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” [8, с. 476], надто далеко від реальності. Тут, образ Пітера Пена – це не лише уособлення людини, що не хоче морально стати дорослою, але 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” [18, с. 249].

Письменниця не обмежує бачення світу одним фокусом, навпаки, розсуває рамки інтелектуальних, психологічних, духовних пошуків. Важливо зазначити, що “дитяча” барвиста “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 і є органічною частиною оригінальної мердоківської манери оповіді.

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

1. Урнов Д. Непременность судьбы // Carroll L. Alice’s Adventures in Wonderland. Moscow, 1979.

2. Демурова Н. М. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1990.

3. Честертон Г. К. Льюис Кэрролл // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1990.

4. Мердок А. Бегство от волшебника. М.; Харьков, 2002.

5. Мердок А. Единорог. М.; Харьков, 2002.

6. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М., 2004.
7. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств") / Сост. Р. Г. Григорьева, Пред. С. М. Даниэля. СПб., 2002.
8. Мердок А. Черный принц. М., 2000.
9. Мердок А. Дилемма Джексона. М., 2002.
10. Murdoch I. The Green Knight. New York 1995.
11. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1990.
12. Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. New York, 1999.
13. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці, 2001.
14. Murdoch I. An Accidental Man. New York, 1973.
15. Murdoch I. The Philosopher's Pupil. New York, 1983.
16. Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals. New York, 1993.
17. Мердок А. Сон Бруно // Иностран. лит., 1987. № 6; № 8
18. Вулф В. Льюис Кэрролл // Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1990.

CHILDREN'S FICTION AS AN INTERTEXTUAL INCENTIVE FOR IRIS MURDOCH'S NOVELS

Aliona Matiychak

The article deals with I. Murdoch's creative reception of L. Carroll's and J. M. Barrie's tales and the specific ways of its implementation in her own novels. The rudimentary features of literary fairy tales can be traced in Murdoch's novels as the overall author's narrative style with mystique, mystifying and balance on the verge of illusion and reality. Direct allusions to "Alice's Adventures in Wonderland" and "Through the Looking Glass and What Alice Found There" by L. Carroll as well as to J.M. Barrie's "Peter Pan" attract our attention in this context. The "diffusive" metaphors of the *looking-glass world* and the *never-never land* function in Murdoch's fiction as intellectual inversions on different levels. Revealed by means of the oneirotic component, "chess strategies" and author's moral reflection, they obtain new contextual meanings and are used as fiction world modeling means. The belief in illusiveness of human consciousness conveyed in the author's novels has its metatextual link with the interpretation of Plato's *eikasia* in her essays on philosophy. Much attention is paid to the enantiomorphism of characters in such Murdoch's novels as "The Black Prince" and "Jackson's Dilemma" owing to a certain personality indication of the author. In the novels Iris Murdoch does not confine her own picture of the world with the only focus. Conversely, she broadens her intellectual, psychological and spiritual quest. So, the *looking-glass world* and the *never-never land* as intertextual sources of her characters' domain of illusions extend the author's paradigmatic dimension of narrative.

Key words: diffusive metaphor; looking-glass world; enantiomorphism of characters; intellectual inversion; oneirotic component; illusion.