

РОМАНЫ А. МЕРДОК: УРОКИ ШЕКСПИРОВСКОГО ЖАНРА

Жанровую природу романа Айрис Мердок не раз пытались разгадать и определить исходя из отражения в нем профессиональных интересов автора – выпускницы Оксфорда, специализировавшейся в философии: интеллектуальный, философский... с уточнением – экзистенциальный. Или подхватывали автоопределение – «реалистический», осложняя его эпитетами из все той же сферы идей: «трансцендентальный реализм» (принадлежит Ф. Балданзе), магический... Если же выходили в область литературы, то перебирали по-преимуществу сюжетные аналогии: готический, авантюрный, сатирико-юмористический роман.

Однако сама писательница как будто подсказывала иной ключ, лежащий вне непосредственно романного жанра, но подходящий лучше всего к тому роману, который создавала она сама, – *шекспировский*. Мимо него не могли пройти и не проходили исследователи как зарубежные, так и российские. Обобщая написанное ими, можно сказать, что писательница заимствует у великого английского драматурга способ сочетания разноуровневых элементов. Их общей основой, на наш взгляд, является *поэтика театральности*, проявляющаяся на уровне сюжетно-композиционной структуры, образной системы, стилистики и идейно-эстетической целостности.

Названия многих романов А. Мердок по-театральному сразу оповещают читателя, чью драму они будут смотреть, то есть читать: «Итальянка», «Сон Бруно», «Генри и Катон»... «Черный принц» («The Black Prince», 1973) и вовсе в метафорическом плане отсылает к «Гамлету», в традиции драмы открываясь Прологом. В его роли у Мердок выступает издатель рукописи Брэдли, некто Локсий, который, по его собственному выражению, «не принадлежит к действующим лицам драмы».

В духе карнавальной эстетики в этом романе (и у Мердок вообще) происходит постоянное смешение величественного и нелепого, трагического и фарсового, требуя от читателя мгновенной переориентации и переоценки то отдельного высказывания, то персонажа в целом. Так, Фрэнсис Марло явно исполняет роль шута поочередно при Брэдли и Кристиан, и вместе с тем судьба его трагична. Лир

и шут не только встречаются в одной сцене, но и в одной судьбе, в одном человеке, так и Брэдли Пирсон, и тем более Чарльз Эрроуби в своей нелепости не воспринимаются однозначно трагично. Малое вырастает, а пафосное теряется и блекнет. В этом ключе наибольшее впечатление, пожалуй, производит фигура Джексона, из скромного второстепенного персонажа вырастающая в вершителя судеб.

Организация мотивной системы театральна и потому сродни шекспировской (не говоря уже о повторе и развитии традиционных шекспировских мотивов). В отношении мердоковского романа можно говорить о мультипликации художественных приемов и мотивов, взаимоотраковке романов, метатекстовой основе, интерпьясах. Мотивы точно обозначены уже в начале романа, чтобы к середине набрать силу и зазвучать в полный голос в развязке. Через весь роман «Черный принц» рефреном проходит мотив Гамлета, начиная с просьбы Джулиан проанализировать с ней пьесу для экзамена, а в романе «Дилемма Джексона» тема самоопределения начинается на первых страницах с рассказа о дядюшке Тиме.

Ввиду карнавальной театральности жанрово наиболее близкой романам Мердок оказывается шекспировская комедия. В ней царит дух экспериментирования и гротеска. Трансвестизм шекспировского театра и переодевания-превращения находят свое преломление во многих романах. Уже не юноши играют женские роли, а девушки – мужские (Джулиан играет Гамлета и сим фактом влюбляет в себя Брэдли Пирсона). Героини носят мужские имена (Джулиан, Кристиан) и трудноотличимы от мальчиков (Лиззи, Джулиан). Так Розалинда, «следуя примеру шекспировской героини, упорно носила мужскую одежду – не джинсы, а настоящие элегантные костюмы, даже с жилетами. Ее прямые блестящие, зачесанные назад золотистые волосы тоже были острижены на мужской манер». («Дилемма Джексона»). Редкими актерскими удачами Лиззи обязана своему мальчишескому облику: «Вначале она обратила на себя внимание как мальчик-герой в провинциальных пантомимах. Она тогда была очень тоненькая, чем-то похожа на мальчика, расхаживала в высоких сапожках и очень

коротко стриглась. Ее заветной мечтой, так и не сбывшейся, было сыграть Питера Пэна. Она вполне сносно (хоть и недолго) исполняла роли шекспировских трагедий. (Сидни впоследствии готовил с ней Розалинду.) Я сделал из нее обворожительную Виолу, но величайшим ее триумфом в тот исторический сезон был Пэк» [«The Sea, the Sea»].

Как и шекспировские комедии, романы А. Мердок рисуют резкие переходы в судьбах и поведении персонажей. Целью писательницы было изобразить человека каков он есть, ориентируясь на комических героев Шекспира, которых А. Мердок считала «примером морального и эстетического достижения», и восхищалась тем, как драматург «терпит своих героев» (Todd). У Шекспира она пыталась перенять такое построение сюжета, где все герои воспринимаются как единое целое, объединенные жанровым канонами, и для того переносила в романы специфические черты шекспировских комедий. В одном из интервью она, впрочем, и называет одной из причин своего интереса к шекспировским произведениям желание учиться мастерству, чтобы «достичь высот, еще не взятых в жанре романа».

Наблюдение того, с помощью каких индивидуальных приемов проводит Мердок шекспировскую поэтику в свой роман, позволит сопоставить способы существования одних художественных приемов в разных жанрах: комедии и романе (которые принадлежат не только к разным жанрам, но и разным родам литературы, что предопределяет их поэтическую разновекторность).

Айрис Мердок не раз говорила, что Шекспир предлагает идеальный способ сочетания реальной человечности с прекрасной и понятной формой. Счастливый финал заложен в комедии как жанроформирующий элемент, и действие стремится к нему, сметая любые превратности, не боясь кажущегося неправдоподобия на пути обретения поэтической справедливости. Шекспировские комедии вмещают и преодолевают убийство, боль, суицидальные потери, крушения, расставания, судьбоносные ошибки. Все то же свойственно романам А. Мердок: она изобретает все новые перипетии и методично примеряет концовки Шекспира. Однако жанр романа не предполагает обязательный happy end и, следовательно, не имеет подобной внутренней движущей силы, поэтому автору приходится самому выпутывать своих персонажей, завязших в хитросплетении жизненных ситуаций.

В связи с этими соображениями интересно проследить, как заканчиваются романы писательницы. В сравнении с последующими первый роман «Под сетью» самый, пожалуй, оптимистичный и этим в наибольшей степени следует комедиям Шекспира. В некоторых романах концовки однозначно трагические: в «Черном принце» Брэдли Пирсон умирает в тюрьме, его искусство умирает вместе с ним.

В конце романа «Дитя слова» главному герою делает предложение давно влюбленная в него женщина. Казалось бы, свадьба – это классический и однозначный вариант развязки комедийного сюжета, но события непосредственно предшествующие предложению руки и сердца слишком трагичны: второй раз по стечению обстоятельств и злобной воле третьих лиц практически от руки главного героя погибает чужая жена. И свадебная развязка оказывается несостоятельной, не способной перекрыть все злоключения и перипетии. «Сон Бруно» заканчивается смертью главного героя, что, на первый взгляд, трагично, но влюбленный и примиренный с собою, окружающими и судьбой. Таким образом, при заявленной ориентированности на комедию А. Мердок оказывается неспособной довести своих героев для комедийного счастливого финала.

Вопрос о том, насколько в принципе возможно перенести структуру комедий в современный роман, оставался для А. Мердок открытым всю ее творческую деятельность. Однако необходимость этого переноса она не ставила под сомнение, поскольку лишь в шекспировской форме ей виделась возможность расширить потенциал современного романа, вместить в него «моральную радость» жизни, живой образ, цельный круг персонажей.

Преодоление жанровых ограничений романа за счет комедийных перипетий и путаницы разрешаются двояко. С одной стороны, условность действия театрального находится на грани натянутости в прозаических структурных эквивалентах. Притянутые за уши счастливые финалы (женитьба) есть возможность доказать несурзность определенной идеи, ее нежизнестойкость не только в художественном, но и в реальном мире. Та же тактика позволяет вскрыть пороки современного общества и косвенно противопоставить их «моральной радости» шекспировского мировоззрения, нащупать пути обретения цельности в «другом», современном мире: «Они живут в сказочной стране (несуществующей

стране искусства – the never-never land of art), порожденной гением и мудростью Шекспира, и оттуда смеются над нами, внушая нам несбыточные надежды и пустые мечты. А в настоящей жизни — только злоба, и ложь, и грызня из-за денег» («Море, море»). С другой стороны, то, что роман в силу своей природы не обречен ни на трагичность, ни на комичность, мешает читателю до последнего момента предсказать, что перевесит. Удачная шекспировская комедийная концепция позволяет балансировать на грани жанров. Прием обнажает многообразие не формы, но самой жизни.

Помимо экспериментов с шекспировской формой Айрис Мердок наводняет свои романы многочисленными шекспировскими цитатами, аллюзиями, ассоциациями, сравнениями, реминисценциями, перекрестными ссылками и взаимным истолкованием пьес и романов. Шекспировские аллюзии подробно рассматриваются в книге «Iris Murdoch: The Shakespearean Interest» (1979) Р. Тодда. В романах «Море, море», «Черный принц», «Дилемма Джексона» число их наиболее велико, тексты «Гамлета», «Бури», «Отелло» проступают через авторский, вводятся непосредственно в структуру романа как элемент сюжета. Анализ «Черного принца» невозможен без анализа роли Гамлета в нем.

Конечно, Черный принц – это главный герой романа, Брэдли Пирсон. «Черный принц» – это и аллюзия на шекспировского Гамлета, и «трагедия черного Эроса», хотя при ближайшем рассмотрении выявляется сублимация и духовная природа возникших чувств к Джулиан. Увы, за отсутствием Горацио (личность Локсия вызывает определенное недоверие) некому донести правду повести Брэдли Пирсона до читателя. Серьезные философские раздумья о трагичности существования сближают шекспировского и мердоковского героев, как и другие гамлетовские темы: мучительная необъяснимая медлительность, готовность к испытанию, жажда тишины. Еще одна тема романа – роль искусства в жизни и жизни в искусстве – также переплетена с шекспировской поэтикой. Размышления писательницы о сюжетности, массовости, живости, внедренные в художественную ткань «Черного принца» как творческая исповедь, тематически близки шекспировскому «Гамлету». Духовный конфликт Гамлета со двором, прежде всего с Полонием, и Пирсона с окружающими, прежде всего с Баффином, знаменуют их

поиски высшей художественной правды. Несомненно, через интертекстуальный диалог с Шекспиром писательница обозначает необходимость преодоления соблазнов и обмана искусства ради достижения высших морально-этических ценностей. Но, даже рассуждая о высших материях, Айрис Мердок играет с читателем (вполне в шекспировском духе): искусство «построить сюжет», которым, по ее мнению, филиграннее других владел Шекспир, романистка признает за антагонистом Пирсона Арнольдом Баффином. Игровое отношение к шекспировскому слову проявляется во многих мотивах творчества писательницы. Это вывернутые факты биографии Шекспира; завязка романа, похожая на развязки Шекспира (подготовка к свадьбе); снижение пафоса в описании сцен и чувств, свойственных шекспировским героям (выяснение отношений Чарльза с Лиззи пародирует объяснение Гамлета с Офелией, а Смуглая Леди сонетов превращена в Бородатую Леди).

Игра с читателем выступает на первый план в романе «Море, море», который можно интерпретировать как мердоковскую версию разгадки тайны Шекспира. В образе Чарльза Эрроуби угадывается великий бард, точнее, его зеркальное отражение в современности, как видит его А. Мердок, со множеством предположений и догадок, встроенных в знаменитую биографию. «Родился я в Стратфорде-на-Эйвоне, вернее — вблизи этого города, а еще точнее — в Арденском лесу». Помимо режиссуры подвизался актером (посредственным), а в зените славы 60-летний протагонист уходит на покой без каких-либо объективных причин. Селится в провинции, у моря, снедаемый потребностью написать что-то личное и всеобъемлющее в отличие от театральных однодневок, и там встречает свою полузабытую и сильно изменившуюся первую любовь. Чарльз Эрроуби сам постоянно признается в том, что «Всей своей жизнью я, конечно, обязан Шекспиру». «Море, море» перекликается со всем творчеством Шекспира. Имплицитно Эрроуби приглашает своего читателя к полемике о роли музыки в театре, о возможности существования пьес как текста для чтения, о длительности смертной славы, опять же размышляет о выборе между добром и злом, об одиночестве, о тишине и шуме на сцене и в жизни: «Как пошло, как жестоко все это было — я оценил и прочувствовал только теперь, когда поставил на этом крест,

когда могу сидеть на солнце и глядеть на спокойное, тихое море. Это одиночество и покой после неумолчного гама и сутолоки, глубокая, статичная тишина, так непохожая на эффектные минуты тишины в спектакле — «Буря», сцена 2, или появление Питера Пэна. И так же непохожая на знакомую, особенную тишину в пустом театре. Актеры — пещерные жители в живом пульсирующем мраке, который они и любят, и ненавидят. С каким наслаждением я, бывало, раздирал напряженную тишину ожидания шумом — шумом декораций, шумом красок» («Море, море»). Тема театра в контексте шекспировских афоризмов вырастает в метафору мира, и фраза «Театр — это сборище одержимых» предполагает распространение на все современное общество.

С «Бурей» помимо мотива моря роман объединен идеей всемогущего волшебника, который «мог добывать добро и наделять им других». Цитируя Просперо из «Бури» «Теперь я отрекусь от волшебства и стану отшельником; поставлю себя в такое положение, чтобы можно было честно сказать: мне только и осталось, что учиться быть добрым», Чарльз заявляет о своем намерении удалиться от дел и измениться. Однако история с похищением Мэри Хартли Смит доказывает, что его психология режиссера, привыкшего распоряжаться судьбами персонажей и актерами на сцене, осталась прежней: «Людей как таковых ты не уважаешь, ты их не видишь, ты, в сущности, не учитель, а вроде как хищный волшебник», — бросает ему Лиззи. Архетипично воплотясь в Просперо, волшебник возникает на страницах романов Мердок в образах Чарльза Эрроуби («Море, море»), Бенета и Джексона («Дилемма Джексона»), Брэдли Пирсона («Черный принц»), Миши Фокса («Бегство от волшебника»), Питера Крин-Смита («Единорог»), Джулиуса Кинга («Вполне почетное поражение»), Джона Роберта Розанова («Ученик философа»), Джесса Бэлтрама («Добрый подмастерье»). Тема волшебника вырастает в тему Бога, человекобога и даже Бога-Шекспира. Важнейший вопрос романа возвращается к дилемме «Бури»: произойдет ли «отречение от власти, окончательное претворение магии в жизнь духа»?

В «Черном принце», «Море, море», «Дилемме Джексона» и других романах неизменно появляется шекспировский контекст. Персонажи носят имена шекспировских героев (Меркуцио, Бенедикт, Розалинда) и даже шекспировских

критиков (Брэдли) или сравниваются с героями Шекспира. Часто упоминаются названия шекспировских пьес, вставляются биографические аллюзии. 'I had only a little French and less Latin' (Я немного знал французский, еще меньше — латынь), говорит о себе Чарльз Эрроуби. Театральная жизнь идет параллельно с реальной жизнью героев: «Я полюбил Лиззи, когда мне стало ясно, как она любит меня. Ее любовь тронула меня, потом привлекла — так бывает. Я тогда режиссировал шекспировский сезон. Она влюбилась в меня во время «Ромео и Джульетты», я понял это во время «Двенадцатой ночи», мы познакомились ближе во время «Сна в летнюю ночь». Потом (но это было позже) я полюбил ее во время «Бури», а еще позже бросил ее во время «Меры за меру».

Если рассматривать эти многочисленные аллюзии и жанровое ученичество по отдельности, как это обычно происходит в исследованиях творчества А. Мердок, то шекспировский канон в ее романах неоправданно распадается на две плохо связанные части. Но одно без другого тут не может обойтись. Рискнем предположить, что аллюзии в мердоковском тексте играют роль своеобразной жанровой ловушки. Мы узнаем шекспировский почерк, биографические факты и цитаты из пьес. Мы с удовольствием проводим параллели с миром шекспировских героев, тем более что имена «близнецов» услужливо предоставлены нам самой писательницей: «Кажется, я хорошо сыграл Просперо в той постановке, когда Лиззи была Ариэлем». Названия соответствующих пьес даны тут же. Постепенно читатель вживается в интертекст, и интертекст становится неотличим от текста. Следующий шаг – читательский прогноз. Наши догадки неизменно следуют по указанному пути, и мы предполагаем, что события продолжают развиваться по шекспировским сюжетам. Поверит ли современный читатель, что любовное влечение пожилого мужчины к юной девушке окончится happy end'ом? Однако коль скоро Брэдли в равной степени профессионально, субъективно и рьяно интерпретирует «Гамлета», а Джулиан играет принца на сцене школьного театра, мы склонны дать шанс их совместному будущему. И разве не хочется нам, чтобы современное воплощение английского барда Чарльз Эрроуби укротил-таки свои строптивую Бородатую Леди и влюбленные «были счастливы вместе», несмотря на то, что пожилая уродливая женщина является гротеском комедийных

шекспировских героинь. Многочисленные аллюзии и цитаты призваны увлечь читателя в другой, шекспировский мир, а точнее, в другой жанр, где царят иные, комедийные, законы, где все преграды сметает любовь, а нелепицы безобидны и вызывают здоровый смех. Но Мердок безжалостно возвращает нас на землю, в современный роман, в котором, как и в нашем реальном мире, нет уже места пасторальным пастушкам и ожившим статуям.

На наш взгляд, достаточное объяснение взаимопроникновения шекспировской и мердоковской поэтики возможно лишь на жанровом уровне. С одной стороны, в контексте сложной природы романного жанра у А. Мердок происходит творческий диалог (заимствование, ученичество, интерпретация, пародия, игра) с Шекспиром. С другой стороны, именно обращение к шекспировскому жанру позволяет усложнить привычную романную форму. А в новаторстве отношения А. Мердок к шекспировскому тексту и скрывается причина несостоятельности определения прозы писательницы через старую жанровую терминологию. Нам этот жанр представляется синтезом романной формы и театральной поэтики, что терминологически можно было бы обозначить как драматический роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская литература XX века и наследие Шекспира / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. АМ. Горького. – М.: Специализир. изд.-торговое предприятие «Наследие», 1997. – 271 с.
2. Байрамкулова Л.К. Айрис Мердок: воспоминания о Гамлете. «Образ жизни» великой творческой «неудачи» // Филол. вестн. Ростовского гос. ун-та. – 2005. – № 1. – С. 23–26.
3. Байрамкулова Л.К. «Дух» шекспировского авторства в лице персонажа : («Дилемма Джексона» А. Мердок) // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. – М., 2006. – С. 88–95.
4. Байрамкулова Л. К. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир : дис. ... канд. филол. наук /

Байрамкулова Л. К. – Нальчик, 2005. – 189 с. ; Оглавление, введение [Электронный ресурс]. – URL:

http://www.disszakaz.com/catalog/poetika_ayris_merdok_v_svete_problemi_intertekstualnosti_merdok_i_shekspir.html (10.05.2011).

5. Малишевская, Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе / Н.А. Малишевская. – Воронеж, 2002. – 24 с.

6. Никифорова А.Н. Поэтика романов Айрис Мердок 1950-х годов / А.Н. Никифорова. – Уфа: УГАТУ, 2009. – 157 с.

7. Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80 годов / Е.А. Осипенко. – СПб., 2004. – 18 с.

8. Baldanza, F. *Iris Murdoch*. New York: Twayne Publishers, 1974. – 187 p.

9. Tominaga T.T. [Wittgenstein and Murdoch on the 'net' in a taoist framework](#) *Journal of Chinese Philosophy* 17 (2): 1990. – P. 257–270.

10. Todd R. *Iris Murdoch: The Shakespearean Interest*. L., 1979. – 270 p.

11. *Murdock I. Jackson's Dilemma*. – Random House, 1995. –

12. https://books.google.by/books?id=NpQEyT0BmnIC&printsec=frontcover&dq=Jackson%27s+Dilemma&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjm9OW_n6fYAhVjDZoKHcYUD0gQ6AEIJjAA#v=onepage&q=Jackson's%20Dilemma&f=false

13. *Murdoch I. The Sea, the Sea*. – Penguin Books, 1978. – 495 p.

https://books.google.by/books/about/The_Sea_the_Sea.html?id=3Hw6xWim3tEC&redir_esc=y

14. *Murdoch I. The Black Prince*. – Penguin Books, 1973 – 407 p.

<https://books.google.by/books?id=ku7YLTev3kC&dq=murdock+the+black+prince&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwimzpv5nqfYAhXrJZoKHRnHBXQQ6AEIKDAA>

15. Shakespeare, W. *The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems* / William Shakespeare. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994. – 1263 p.