

*Алісеєнко О.Н.*  
(м. Дніпропетровськ)

## **ДІАЛОГ АЙРІС МЕРДОК З ПОЕТИКОЮ РЕНЕСАНСНОГО ПАСТОРАЛЬНОГО РОМАНУ**

Ренесансний пасторальний роман не тільки відбиває зародження новоевропейського поняття культури<sup>1</sup>, але й має важливе значення для подальшого розвитку як поезії, так і проблемного етико-філософського любовного роману. Традиції ренесансної пасторалістики в англійській літературі достатньо стійкі, хоч і відзначаються постійною трансформацією. “Ціла низка пасторальних творів, – пише Є.П.Зикова, – від “Пастушого календаря” Едмунда Спенсера й “Аркадії” Філіппа Сідні аж до таких творів, як “Віндзорський ліс” Олександра Поупа, “Пори року” Джеймса Томсона та “Прогулянка” Вільяма Вордсворта – є національною класикою...”<sup>2</sup> Загальнокультурний характер пасторальних ідеалів, пов’язаних з етико-філософськими концепціями ренесансних гуманістів, став надбанням традиції, в якій знайшли своє відображення особливості самосвідомості кожної епохи, співвіднесені з важливими проблемами Любові, Краси, Блага, Природи.

Генетичні зв’язки, пропущені крізь художній досвід сентименталізму, романтизму, реалізму ХІХ століття, без сумніву, помітні насамперед у *“пасторальній модальності”*, де ключовими для англійської літературної традиції є природний простір “заміської садиби” (будинку, котеджу), ускладненість любовних стосунків, численність різноманітних “варіантів” любові, співвіднесеність людини й обмеженого природного локусу, представленого стихіями води і землі (луки, галявина, ліс, дерева, квіти, трави, птахи та ін.).

У творчості А.Мердок у тій чи іншій формі, у тій чи іншій художній пропорції присутня “пасторальна модальність”, яка генетично походить від ренесансної пасторалістики, але є ускладненою внаслідок впливу сентименталістської і романтичної

традицій, а також засвоєння досвіду авторів любовно-психологічного роману (Т.Гарді, Дж.Остен, Дж.Голсуорсі та ін.), що створює певну особливу багатозаровість мердоківської “пасторальності”. Література і філософія утримують А.Мердок у полоні, який її анітрохи не обтяжує через програмну “культурологічність” художнього мислення цієї авторки.

Близькість до Ж.-П.Сартра виявляється не тільки в тяжінні обох письменників до екзистенціалізму, а й у тому особливому співвідношенні філософського і художнього начал, яке породжує не тезисну ілюстративність (Вольтер), а органічну “дволикність”<sup>3</sup>, відповідно до відомої ремінісценції А.Камю: “Хочете філософствувати – пишіть романи”<sup>4</sup>. Як і Ж.-П.Сартр, А.Мердок орієнтована на ХІХ століття з його проблемами Самотності, Цивілізації, Природи, Любові, Сексу, але коріння цих проблем сягає далекого минулого. І письменниця, віддаючи належну шану філософії, мистецтву, літературі, добивається своєрідного синтезу, часом синергетичного типу. Аналогічний синтез часто проявлявся і в ренесансній пасторалістиці, де літературна уява, увібравши античні та середньовічні джерела, доповнювала їх реальними спостереженнями, заплідненими етико-філософською міфопоетичністю.

Особливо помітними є елементи “пасторальної модальності” у тих романах А.Мердок, які тісно пов’язані з платонізмом. Зокрема це яскраво спостерігається у її першому так званому “платонівському романі” – “The Nice and The Good” (1968), на жаль, досі не перекладеному з англійської.

Важливо також враховувати той факт, що А.Мердок ніколи не створює простої ілюстрації до власних етико-філософських поглядів: моделюючи художній світ романів, вона завжди “перекладає” свої концепції образною мовою життєподібних описів обставин і людей, конкретно-реального простору й часу, зрозумілих пересічному читачеві<sup>5</sup>. Але у її світі завжди присутній семіотичний, часто метафоричний підтекст, прихований під “видимістю” речей, системою літературних, культурологічних образів, асоціацій, імпліцитних та експліцитних натяків, зрозумілих елітарному, освіченому реципієнтові. Іншими словами, у багатьох її романах не просто реалізуються розвинені неоплатоніками Відродження ідеї Платона про вдосконалення

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

людини, про Любов, Красу, Благо, Істину та ін., але й втілюється платонівська концепція дійсності як поєднання “явних” “речей” з “прихованими” у них “ідеями”. Це й ріднить художнє мислення А.Мердок з міфопоетичною, “культурологічною” ренесансною пасторалістикою, що зросла на “гуманістичному неоплатонізмі”<sup>6</sup>, котрому притаманне, за словами О.Ф.Лосєва, “філософсько-психологічне, поетичне й особисто-ентузіастичне вільнодумство”<sup>7</sup>. Він пише: “В епоху Ренесансу платонізм був спробою синтезувати необхідну в ті часи духовність, що натхненно переживалася, і життя, яке розумілося матеріально й також переживалося з глибоким натхненням, і почуттям ентузіазму перед раптовою свободою й інтимно-людським переживанням її характеру”<sup>8</sup>.

У зверненні А.Мердок до платонізму є щось таке, що перегукується з цим ренесансним прагненням поєднати “духовність із життям, яке розумілося матеріально”; їй близький інтерес неоплатоніків до Любові, Краси, Блага. Саме ці категорії були центральними для прихильника і перекладача Платона Фічіно, який найбільше вплинув на гуманістів Англії<sup>9</sup>. Авторка ніби виконує рекомендації Плотіна: “Найкращим чином вивчити найбільш цінне з думок древніх і подивитися, чи відповідають вони вашим власним”<sup>10</sup>. Саме цей підхід багато в чому і визначає ту внутрішню художню органічність “неоплатонічних” любовно-психологічних романів А.Мердок, полемічно нетрадиційних і новаторських за своїм активним вбиранням багатьох літературних традицій, за їх накладанням і взаємопроникненням у певному “модусному” пафосі.

Важко стверджувати, наскільки свідомою була прихильність А.Мердок до пасторальної традиції, зв'язки якої з романтизмом і “готичним романом”<sup>11</sup> уже привернули увагу спеціалістів. Не з'ясована остаточно і своєрідність використання письменницею в “The Nice and The Good” елементів поетики детективного роману<sup>12</sup>. Але не викликає жодних сумнівів той факт, що в її творах відчувається певного роду “перегук” зі згаданими традиціями, який значною мірою зумовлювався інтересом авторки до любовно-психологічних проблем та етико-філософських платонівських і неоплатонівських концепцій, котрі надихали ренесансну пасторалістику. Певну роль відіграє тут

також спільність важливих і для пасторалістики, і для А.Мердок вихідних етико-філософських доктрин, що реалізувалися в концепції лабіринту людських взаємин.

У цьому її романі введено чимало закоханих пар, котрі часто вдаються до рефлексії та самоаналізу подібно до того, як це є характерним для жанру пасторального роману. Письменниця XX століття як і її попередники, автори пасторальних творів XVI – XVII ст., поділяє маньєристичний сумнів щодо спроможності розуму досягнути людські почуття. Проголошена пасторалістами-маньєристами дилема духовного й тілесного кохання, над якою багато розмірковували і ренесансні неоплатоніки, має, як і в останніх, наліт іронічно-скептичного ставлення до загальноприйнятих “істин”. Це створює певну складність інтерпретації співвідношення духовності й еросу, інтерес до якої виявляли свого часу Ф.Сідні та д'Юрфе. У А.Мердок наявний також і елемент певної еротичної двозначності (травестії з переміною статі і сексуальними домаганнями), яка далі розгортається в комічно представлену тему гомосексуалізму (Дюкейн – Фівей, Пірс – Тео). Причому у презентації цієї теми на сторінках “The Nice and the Good” письменниця відмовляється від трагічного ключа, що був властивим для її роману “Дзвін”.

Напевне, у вищезазначеному “перегуку” окрім спільності платонічних і неоплатонічних доктрин, трактування ролі Любові, звернення до платонівського ланцюжка Любов – Краса – Істина – Благо, відіграють роль також і деякі спільні риси художнього мислення ренесансних пасторалістів та А.Мердок. Йдеться, насамперед, про “культурологічну” природу пасторалі, потяг до метафоризації, певну “закінченість” роману, де “моделюється світ, що має літературне коріння”, інтерес до етико-філософської проблематики, до концептуального підтексту в образах. Це і прагнення до семіотизації зовні “життєподібного” світу, до творчого експерименту, до літературних алюзій і особливого роду “знаковості” романного простору, яка єднає художнє мислення А.Мердок та принципи поетики ренесансного пасторального роману.

Без сумніву, слід брати до уваги й опосередковані форми літературного впливу пасторальних традицій, котрі через обмежений обсяг статті неможливо докладно висвітлити, а можна

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

хіба що пунктирно означити. Вони простягаються зокрема від Шекспіра, про чий вплив на А.Мердок багато пишуть<sup>13</sup>, відводячи при цьому особливу роль шекспірівській любовній комедії з її веселою, святковою атмосферою<sup>14</sup>. У свою чергу, ці шекспірівські шедеври, як встановлено, значною мірою зобов'язані пасторальній поетиці, відгомін якої особливо відчутний у “трагікомедіях” останнього періоду шекспірівської творчості<sup>15</sup>.

Впливає, як можна припустити, і своєрідно пасторалізована тема “заміської садиби”, широко представлена в романістиці Дж.Остен, – зокрема, протиставлення місту, де чергується, як і в А.Мердок, ландшафт із пейзажем та “пейзажною замальовкою”. Інтерес Дж.Остен до етико-психологічних проблем часто виявляється у винесенні їх як певних абстрактних понять у назви романів<sup>16</sup>. Це ж саме відзначаємо і в поетиці заголовку “Хороше та Благе” А.Мердок.

Можливо, має місце і вплив традицій пасторальності Т.Гарді, котрий розмірковував над коханням як егоїстичним та альтруїстичним почуттям у низці своїх романів, дія яких відбувається у південно-західній Англії. Цю місцевість письменник називає Уессексом, і він також згадує Дорсет з його маєтковим локусом. Можна відчути певний перегук твору А.Мердок і з романом Т.Гарді “Під деревом зеленим” (1872), що його сам письменник назвав “сільською картиною голландської школи”: тут на тлі сільської ідилічної природи у стосунках Діла та його дружини Фенсі панує брехня (в А.Мердок же навпаки – повна щирість між Кейт і Октавіаном). Ще в одному романі Т.Гарді, що має назву “Далеко від галасливого натовпу” (1874), як і у Мердоківському романі “The Nice and the Good”, змальовано складні любовні трикутники. В обох згаданих творах фігурує вбивство через ревності (хоча слід зазначити, що у романі письменниці вбивство докладно не описується). Суттєво відрізняє Мердок від Гарді тлумачення філософської теми могутніх і вічних сил природи. Письменником ці сили подані в образі ворожої місцевості Егдон-хіт (“Повернення на батьківщину” (1878)), і в цьому чуються відгуки романтичного потрактування. У А.Мердок природа заміського маєтку Октавіана постає як благодать сонця, моря, галявин, парку, внаслідок чого в романі створюється особливий світлий ліричний настрій, котрий прямо



перегукується з ренесансною пасторальністю. Цікаво зазначити, що зіставлення фіналів, запропонованих Гарді і Мердок (у першого – герої потопають), теж дозволяє припустити внутрішню полемічність між “Хорошим та Благим” і “Поверненням на батьківщину”.

У цьому ж романі Мердок помітні і сліди впливу “пасторальності” сентиментальної “цвинтарної поезії”. Герої письменниці нерідко провадять бесіди на кладовищі<sup>17</sup>, але не розгадують меланхолійні написи на могильних каменях, як Грей із “Елегії на сільському цвинтарі”, а просто спираються ліктями на плити без жодного натяку на світову скорботу. Часто фігурує і сидіння на “зваленому дереві”<sup>18</sup>. Останнє постає природною метафорою, “знаком” смерті в природі, проте воно позбавлене містичного ореолу завдяки по-філософськи мудрому розв’язанню проблеми Любов – Життя – Смерть – Благо, що теж є співзвучним з оптимізмом ренесансних неоплатонічних ідей, відбитих у пасторалі.

У даному творі А.Мердок тема Любові та Смерті, як у зразках ренесансної пасторалістики, що вийшли з-під пера Саннадзаро і д'Юрфе, співвіднесена з темою любові до померлих або ж – любові померлих (як у “Дзвоні” – іншому творі письменниці). Це ж проступає і в більшості пасторалей, і в тих комедіях У.Шекспіра, що є пов’язаними з пасторальністю. Фінал “The Nice and The Good” вінчає “свято любові”<sup>19</sup> – щасливе возз’єднання в результаті “перегрупування” закоханих пар.

Найбільш чітко перегук А.Мердок із ренесансним пасторальним романом виявляється на концептуальному рівні: йдеться про віру в Любов, спрямовану на Благо, яка є перетворюючою і центральною для екзистенції людини. Якщо в пасторалях XVI – XVII століть Любов переборювала егоїзм у формі “пасторального” служіння коханій, то у творах А.Мердок, яка звертається до читача мовою сучасності, Любов постає як перемога Любові-розуміння, альтруїзму, співчуття над егоїзмом.

А.Мердок – і в цьому теж є відгомін ренесансної пасторалістики – створює різні варіанти любові (духовна, “платонічна”, чуттєва, любов-дружба і т.д.), але, змальовуючи подружню любов, письменниця спирається на традиції сентименталізму, оскільки урізноманітнює варіантність

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

категоріями віку (діти, старі, юнаки, зрілі люди) та життєвих станів (вдова, розлучена, емігрант і т. д.).

На думку М.Бахтіна, ці категорії були введені саме сентименталістами<sup>20</sup>. Іншими словами, природа “пасторальності” у “The Nice and the Good” є багат шаровою, але генетично вона бере початок від ренесансної пасторалістики, про що можна стверджувати на підставі спільності їхніх етико-філософських концепцій. Останній пункт, відповідно, впливає і на подібність художньої інтерпретації світу, яка здійснюється крізь “культурологічно-літературну призму”, з впровадженням мистецького експерименту, що мав на меті створення тотожного романного світу, якому властиві проблемність, концептуальність, “ігрова” міфопоетичність.

Але окрім проблемних і концептуальних перегуків у цьому романі А.Мердок є й менш значні, часткові подібності. До них належать, скажімо, “ансамблевий” образ героїв, обмежених особливим природно-“маєтковим” локусом, і мотив “самітництва” (окремий будиночок Віллі), і роль дружби, кохання, і складні любовні трикутники, варіанти почуттів, і “сповіді любові”, які вислуховує Дукейн. Присутнє тут у формі віршованого вкраплення і “скорочене” відлуння прозометричної організації ренесансної романної пасторалістики. Елементом подібності також є часті любовні листи-зізнання, які, щоправда, постають тут як об’єкт шантажу. Авторка крім того “модернізує” пасторальну атрибутику (замість пастушої сопілки – флейта, магнітофон, музика Моцарта), переводить її з високого поетичного плану в побутовий. Образ “німфи”, обов’язковий в пасторалі, перетворюється в романі Мердок на компліментарний епітет, з яким Дукейн звертається до Барбари, а таємнича пасторальна магія витлумачується як безглузда й антипоетична, майже дитяча забава у засміченому, занедбаному льоху, наповненому зовсім не поетичними “магічними предметами” (від зерен наркотичних рослин до птахів). Слід зауважити, що і печера, і магія, і любов у “благому місці”, і наукове самітництво мали місце і в “Бурі” В.Шекспіра, котру, таким чином, можна вважати одним із творів-посередників у зверненні А.Мердок до романної пасторальної традиції.

У “The Nice and The Good” наявний також і характерний для пасторалі мотив захопленості античністю (Паула викладає класичні мови, Дукейн займається римським правом, Віллі пише про римського любовного поета, герої читають “Іліаду”, “Одісею” Гомера, “Енеїду” Вергілія). Майже всі вони, як і ренесансні пастухи, прилучені до мистецтва; серед них є і мудрі “старійшини” (Тео), і вчитель-друїд (Дукейн), і різні за ступенем інтелектуальності та здатністю до альтруїзму жінки (Паула, Кейт, Мері, Джессіка, Джуді, явно “знижена” героїня з промовистим міфопоетичним, “знаковим” іменем “Єлена Троянська”). На відміну від “пастушок” із континентальної пасторалі (Діана Монтемайора, Астрея д’Юрфе), героїні А.Мердок не є такими ж зразковими, вони радше нагадують “пастушок” Ф.Сідні, які порушували традиційну добродетель, хоч і відповідали критеріям Краси. Втім, письменниця віддає належне патетиці “високих” порівнянь: блакитні очі героїні уподібнюються до Північного моря<sup>21</sup>, а сама героїня схожа на “єгипетську красуню”<sup>22</sup>.

Пасторальні образи-пари вірних друзів у А.Мердок мають “буквалізований” аналог в образах двійнят<sup>23</sup>, а “грубий пастух”, схожий на тварину, представлений в образі першого шофера<sup>24</sup>. Все це нагадує поетику “відображень”, яка властива модернізму.

Як і в ренесансній пасторалістиці, у природне оточення вкраплені архітектурні споруди (дім, котедж) або окремі архітектурні деталі – “креозетовий паркан”<sup>25</sup> та ін., хоча в цьому романі їх незрівнянно менше, ніж у “готичному” “Єдинорозі” (1963) та “екзистенційному” “Дзвоні” (1958). У “Хорошому і Благому” переважає відкритий природний простір, як і в пасторалістиці. Але мотив печери, природного гроту (у пасторалях грот часто штучного походження) у цьому творі А.Мердок посідає одне з провідних місць. У романній пасторалі Відродження грот є або місцем усамітнення, осягнення істини любові (д’Юрфе), або символізує перехід від життя до смерті, місце, де відкривається істина (Саннадзаро). Обидва ці мотиви, своєрідно перетинаючись у “Хорошому і Благому”, несуть важливе концептуальне етико-філософське навантаження. Тема печери бере початок від притчі-міфу Платона, інтерпретованої М.Гайдегером, який пов’язував її з проблемою пізнання<sup>26</sup>.



## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

Письменниця ж, надзвичайно високо цінуючи цей образ<sup>27</sup>, витлумачує його як “учення про просвітлення через любов – втечу з печери”<sup>28</sup>, тим самим долучаючись до сучасних неоплатонічних інтерпретацій Платона. В А.Мердок тема печери, в якій опинилися герої, підсилює тему пошуків Істини, Любові і Блага, а також ситуацію лабіринту, з якого Пірс і Дукейн виходять із великими зусиллями.

Має місце й мотив розглядання картини, властивий пасторалі (наприклад, Селадон в “Астрі”). У романі А.Мердок, що аналізується у цій статті, фігурує пов’язана з неоплатонізмом<sup>29</sup> картина маньєриста Відродження А.Бронзіно, на якій в алегоричній формі зображені Любов і Час. Цю картину досить порізнному сприймають Паула та її чоловік, але естетичний вплив картини їх об’єднує: у такий спосіб, не погоджуючись з Платоном, письменниця досліджує неоплатонічне уявлення про значущість мистецтва. Щоправда, у тому, як А.Мердок презентує картину у ролі своєрідного ключового центру проблематики твору, виявляється те, що для неї ближчою є функція картини у романі Дж.Голсуорсі з форсайтівського циклу “Біла мавпа” (1924), ніж роль повчальних алегоричних картин у пасторалі, де вони мають суто епізодичне значення. Слід підкреслити, що картина А.Бронзіно з’явиться і в романі А.Мердок “Доволі почесна поразка” (1970), але вже в іншій функції – як контраст до недосконалої дійсності. У художній манері цієї письменниці помітне часте звернення до принципів лейтмотивної поетики, що виражається у своєрідних повторях, вживанні наскрізних образів і мотивів (“сіті” буття, кохання як “доволі почесна поразка”, гомосексуальна любов, втеча з любовного полону тощо), завдяки чому народжується єдність художньої системи її романістики<sup>30</sup>.

Пасторальні елементи найчастіше постають у “стильових відображеннях”, у трансформованому, редукованому (деталі пейзажу) вигляді: це і позначений варіативністю ансамблевий образ людей на “віллі” Октавіана, подібний до “спільноти” “пастухів”, стосунки між якими не підкоряються жодним “статутним” нормам; це і життя у “маєтковому” локусі в “Дзвоні”, мешканців якого так само, як і пасторальних пастухів, пов’язують любов і дружба, а не формальні відносини.

Спільність із “пасторальним модусом” виявляється також у поетиці значущих імен: хоч у пасторалі вони більш актуалізовані, все одно тут залишається багато латинських та грецьких коренів<sup>31</sup>. Імена низки героїв несуть у собі елемент “значущості”, співвіднесеної із проблемою роману, винесеною в заголовок: Кейт – “благопристойна”, Георг – “сприяє землеробству” (пор. “Георгіки” Вергілія), Октавіан – алюзія на Октавіана Августа, який “сприяв” мистецтву, Джон – відзначений “благодаттю” (“бог милує”). Але герої не є персоніфікацією ідей, простим уособленням заданих автором властивостей, – останні входять до їхніх характерів, психології поведінки поруч з іншими, хоча певною мірою художньо реалізують головну проблему роману.

Співвідносячи певні ідейні концепти, винесені до назв творів, із психологією героїв, А.Мердок продовжує традиції романів Дж.Остен “Почуття і чутливість”, “Гордість і упередженість”; щоправда це в неї виходить менш підкреслено, ніж у її попередниць (пор. “Ховати й шукати” Дж.Коллінз). Авторка приділяє також увагу “антиблагочестю” магії. Хоча у романі “Хороше і Благе” немає жодного носія релігійного благочестя, як-то було у “Дзвоні”, оскільки християнський акцент у ньому послаблений. Увага до мудрувань та тиранії “Амора”, заплутаності людських стосунків у тенетах кохання, протистояння міста (літній Лондон у “хмарці щільної спеки”<sup>32</sup>) і приміського “котеджу” як своєрідного “locus’а amoenus’а”, аналога ренесансної вілли-саду чи “заміського” маєтку<sup>33</sup> є обов’язковим атрибутом пасторалі: це і згадувані листи героїв<sup>34</sup>, і дзеркало<sup>35</sup>, і вівтар<sup>36</sup>, і луна<sup>37</sup>, й алегорична картина<sup>38</sup>. Зрозуміло, в А.Мердок вони подані не в міфопоетичному пасторальному стилі особливої “знаковості” локусу і героїв, а в прямому життєво-побутовому плані, але попри це в їх прихованому підтексті наявні алюзійні зв’язки з “пасторальним модусом” творення художньої дійсності. У деталях пейзажу цього роману письменниці, як і в пасторальному романі, підкреслюється зелена галявинка<sup>39</sup>, квіти<sup>40</sup>, звалене дерево, на якому сидять закохані герої<sup>41</sup>. Правда, замість “вічної весни” пасторалі у А.Мердок – сонячне літо. Дощ, який постійно йшов у “Сні Бруно”, згадується лише наприкінці роману; літо в маєтку теж не докучає героям так, як у Лондоні<sup>42</sup>, а відтак теж входить до антитези міста і “заміського маєтку”. У

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

“The Nice and The Good”, як і в інших романах А.Мердок, важливе місце належить топосу моря<sup>43</sup>, аналогом якого у пасторалістиці є річка, струмки, а також фонтани – джерела правди, де збираються усі герої<sup>44</sup>, і присутність біля яких гармонізує їхні стосунки.

Чистота пасторальних первообразів неминуче втрачається, тому символіко-міфопоетичний смисл пасторальної атрибутики не стільки проглядається, скільки приховується, підкорюючись у А.Мердок ефектові створення ілюзії сучасної реальності, проходячи крізь довгий досвід різних стильових втілень-трансформацій. Але у семантично важливих деталях пасторальний “код” прихованого змісту все ж наявний.

Для ренесансної свідомості море – вередлива й небезпечна стихія, сповнена житєвих бур<sup>45</sup>, а тому locus amoenus, з його гармонійною природою “вічної весни”, не міг містити в собі цей пейзажний компонент, який потім стане надзвичайно важливим у поезиці романтизму. А.Мердок, посилюючи ситуацію дисгармонії дійсності, вводить цей просторовий образ, використовуючи його і в прямому – мариністичний пейзаж<sup>46</sup>, і в переносному смислі – “житєйське море”, море як вічний рух, як могила.

Герої А.Мердок не є варіантами ренесансної “універсальної людини”, хоча вони і об’єднані подібно до “пастухів” ренесансної пасторалі інтересом до гуманітарних наук, мистецтва, поезії, літератури, філології (французька мова Барбари і Дукейна, вивчення німецької мови Мері). Зв’язок із ренесансною романною пасторалістикою у письменниці виявляється не стільки в прямих конкретних збігах чи трансформованих “продовженнях”, а швидше – у певних спільних естетичних принципах, породжених платонівською і неоплатонічною етико-філософською концепцією Людини і Любові. Цей зв’язок реалізується в поезиці своєрідних “переломлень”, “скорочень” і “відбитків”, особливий “діалогічності”, яка в цілому характерна для мердоківської культурологічної свідомості, і дозволяє авторці не “розчинятися” у традиції, а суб’єктивно її перетворювати.

Хаос печальних стосунків закоханих пар у А.Мердок в результаті їх “перегрупування” також певною мірою гармонізується, нагадуючи при цьому гармонізацію стосунків “пастухів” і “пастушок”, типову для фіналів ренесансної

пасторалістики. У “Хорошому і Благому” немає теми “цілком гідної поразки”, як у багатьох інших романах письменниці. Без сумніву, в генезі “Хорошого і Благого”, окрім поміченого багатьма дослідниками детективного мотиву, наявні також елементи інших жанрів – зокрема, англійського любовно-побутового (Остен), можливо, сімейного роману, а також багатьох інших літературних джерел. Серед останніх, ймовірно, слід згадати “Егоїста” Дж.Мередіта – у зв’язку із засудженням егоїзму в “The Nice and The Good” (але це ще потребує спеціального дослідження). У даному разі автора цікавить аспект “перегуку” саме з ренесансним пасторальним романом, багатим зобов’язаним платонівській і неоплатонічній філософії людини.

Проблема, продекларована у заголовку як дилема, яку повинен розв’язувати кожен персонаж роману, насправді не містить у собі принципової антиномії, що теж наближає її до пасторальної концепції, зокрема, Ф.Сідні. Як справедливо помітила Н.І.Лозовська, письменниця не заперечує можливостей переходу від “хорошого” до “благого”<sup>47</sup>, проте її переклад заголовку роману (“Милі й хороші”), як вже відзначалось, дещо трансформує ці платонівські поняття, притлумлюючи етико-філософську спрямованість роману з його концепцією “Блага” як антиегоїстичної любові, любові-співчуття і милосердя.

У “Хорошому і Благому” є два смислових кореляти центру роману, в яких відбувається “прозріння” героїв. Це – печера-грот (як природний об’єкт) і картина А.Бронзіно (як предмет мистецтва). Взаємодоповнюючи одне одного, вони відповідають тій своєрідній концепції “культури” і “природи”, яка була вироблена на теренах ренесансної культури<sup>48</sup>.

Роман “Хороше і Благое”, який вважається одним із найсвітліших творінь А.Мердок, наближає нас до пасторальних романів Відродження, в котрих панує загальна атмосфера благодаті життя, природи, кохання. У ньому широко представлено те, що Й.Гьойзінга називає “грою”<sup>49</sup>, під якою варто розуміти створення, моделювання особливого художнього світу, який відповідає концепціям письменниці, є близьким творчій свідомості авторки. “Пасторальний модус” у “Хорошому і Благому” відбивається не стільки в окремих прямих збігах,

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

скільки в розвої емоційних настроїв, спільних естетичних принципах, часто видозмінених, трансформованих. Але крізь інший побут, психологію героїв А.Мердок, які є людьми ХХ сторіччя, прозирає те “всезагальне”, “вічне”, що відкрила у стосунках людини і природи саме пастораль Відродження, те універсальне людське прагнення до Любові, Блага, Дружби. “Діалогічна” співвіднесеність із ренесансною міфопоетичністю і пасторальністю надає проблемам “The Nice and The Good” позачасового і загальнолюдського етико-філософського смислу, хоча назвати твір А.Мердок власне “пасторальним романом”, вочевидь, не можна. Як уже зазначалося вище, мова може йти лише про наявність “пасторального модусу” в системі мердоківського любовно-філософського роману.

А.Мердок живе вигаданими, часом достатньо химерними образами – її свідомість перейнята літературністю, вона “культурологічна” за своєю природою, – але це не втеча від реальності, не ухилення від вирішення гострих проблем сучасності, це – прагнення збагнути їх у світлі певних вічних проблем людського буття, його вічних цінностей, при широкому залученні і філософії, і релігії, і літератури. Як здається, А.Мердок у романі “Хороше і Благе” звертається до одного з яскравих і дуже стійких культурних міфів – пасторального – з його поетикою природного “благодатного місця” в англійському варіанті (“заміської садиби”, обплутаної “тенетами” Любові, що ґрунтується на ідеях Платона, пропущених крізь призму ренесансного неоплатонізму з його взаємодією “світського” і “духовного”). Письменницю можна віднести до того типу авторів, котрі своєю творчістю уособлюють “культуру відкритого релігійно-художнього діалогу”, до якого належать Ф.Достоевський, Л.Толстой<sup>50</sup>. Авторку цікавить високий ідеал духовного смислу Буття, що репрезентується через показ взаємин у певних колах людей (“Дзвін”, “Єдиноріг”, “Червоне і зелене”, “Час ангелів” та ін.), і це ріднить її не тільки з Ф.Достоевським, як вважають<sup>51</sup>, але й з загальною традицією російської культури, котра тяжіє до духовності, милосердя, любові<sup>52</sup>. А.Мердок властиве широке використання культурних “символів-знаків” минулих епох, переосмислення елементів пасторальної поетики, вивищення їх до рангу культурної метафори-міфу. Вона



орієнтується не тільки на англійську культуру, але й на весь “метакод” культури в цілому. У кожному з романів письменниці виникає певний “знаково-міфологічний комплекс”, що є потужним засобом філософсько-художнього осягнення світу.

У романі “Хороше і Благє” А.Мердок звертається до пасторального міфу, який відбивається в “пасторальному модусі”, котрий вбирає в себе і маньєристичні, і сентименталістські, і романтичні забарвлення й художні інтерпретації. Не можна стверджувати, що у своєму романі А.Мердок послідовно звертається до пасторальної “міфотворчості”, хоч вона подекуди у художньому світі свого “платонічного” роману й використовує окремі елементи міфопоетичності, що живиться з джерела неоплатонізму. При цьому письменниця, навіть прагнучи у своїй творчості дотримуватися принципу життєподібності, йде в руслі загального процесу реміфологізації, генетично притаманного модернізму. У такому процесі семіотизації зовні життєподібної романної дійсності в А.Мердок, у її двозначності, у своєрідному використанні метафор, у відмові від принципу лінійності у русі часу в культурі<sup>53</sup>, проступає загальна тенденція антиентропійності. Ця тенденція, характерна для культури ХХ сторіччя, виростає з антипозитивістських моделей мислення. На її становлення вплинула ідея “вічного повернення” Ф.Ніцше, що відбивається у прихильності багатьох письменників ХХ сторіччя до давніх архетипів, символів, до використання певних античних схем і т.д. З цього в сукупності постають, якщо скористатися терміном І.Ф.Анненського, автора “Книги відображень” (1906), принципи поетики “складання” з досягнень минулого, тобто формується особлива стилістика “відображення”. Отже, архаїка і “модернізм”, античний міф і християнські ідеї, Платон та Фрейд ніби співіснують у межах єдиної культурної парадигми. Про цей феномен акцентування “культурологічного” начала в художньому мисленні проникливо писав М.Бердяєв: “У душі нової людини перетинаються нашарування великих епох: язичництво і християнство, давній бог Пан і Бог, який помер на хресті, грецька краса і середньовічний романтизм...”<sup>54</sup>. Зрозуміло, що в творчості А.Мердок ця загальна тенденція знаходить неповторне індивідуальне втілення у поетиці невидимій, непідкресленій, у часто розмитому, прихованому алюзійному зв’язку з художніми

## **V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

здобутками минулого. Як бачимо, звернення письменниці в “Хорошому і Благому” до пасторальної традиції Ренесансу є важливим і на рівні концепції, і на рівні елементів поетики.

- <sup>1</sup>Баткин Л.М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. 1982. - М., 1984. – С.226-255.
- <sup>2</sup>Зыкова Е.П. О джентльменах и пастухах: пасторальный идеал в английской культуре нового времени // Литература в системе культуры. Материалы научного семинара. Вып.1.-М., 1997.
- <sup>3</sup>Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М., 1994. – С.19.
- <sup>4</sup>Там само. – С.27.
- <sup>5</sup>Різке протиставлення філософії роману Сартра Мердок як різних типів здається надмірно категоричним. Див.: Скороденко В. Достоинство человека и хаос жизни (заметки о романах А.Мердок) // Мердок Айрис. Сочинения. – В 3<sup>х</sup> т. – М., 1991. – Т.1. – С.16.
- <sup>6</sup>Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978. – С.363.
- <sup>7</sup>Там само. – С.109.
- <sup>8</sup>Там само. – С.71.
- <sup>9</sup>Там само. – С.324.
- <sup>10</sup>Там само. – С.250.
- <sup>11</sup>Докладніше про вплив готичного роману на творчість А.Мердок див.: Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск, 1971. – С.237.; Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. – Stockholm, 1960. – P.205-206.
- <sup>12</sup>Див.: Miles R. The Female Form: Women Writers and The Conquest of the Novel. – L., N.Y., 1987. – P.93-102.; Ивашиева В.В. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. – М., 1983. – С.214; 63.
- <sup>13</sup>Todd R. Iris Murdoch: The Shakespearean Interest. – L., 1980. – P.65.
- <sup>14</sup>Пирузян А.А. Структура романов А. Мердок и комедии Шекспира // Английская литература XX в. и наследие Шекспира. – М., 1997. – С.124,131.
- <sup>15</sup>Див.: Traversi D.A. The Last Plays of Shakespeare//The Pelican Guide to English Literature.– Harmondsworth, 1977. – Vol.2. – P.271.; Pyle F. The Winter’s Tale: A Commentary on the Structure.– L., 1969.; Соколянский М. Пространственно-временная структура трагикомедии “Зимняя сказка”// Шекспировские чтения. – М., 1987.– С.99-105.; Cruttwell P. The Shakespearean Moment and its Place in the Poetry of the XVII<sup>th</sup> Century.– N.Y., 1960.; Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М., 1974.
- <sup>16</sup>“Почуття і чутливість” (1811), “Гордість і упередженість”(1813).
- <sup>17</sup>Murdoch I. The Nice and The Good. – G.B., Chatto & Windus, 1968. – P.57,58,59,60,164.
- <sup>18</sup>Там само. – P.49,55,92,109,110.
- <sup>19</sup>Цього не помітила І.М.Мізініна, віддавши перевагу більш алегоричній трактовці фіналу в такому творі, як “Чорний принц”, не помітивши амбівалентності трактовки, якої немає в фіналі “Хорошого і Благого”. Див.: Мизинина И.Н. Романы А.Мердок кон.60<sup>х</sup> – нач. 70<sup>х</sup> гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры) // Автореф. дис. канд. фил. наук. – М., 1991 – С.12.
- <sup>20</sup>Бахтин М.М. Проблема сентиментализма// М.М.Бахтин. Собрание сочинений. - Т.5. Работы начала 1940<sup>х</sup> – начала 1960<sup>х</sup> гг. – М., 1996. – С. 305.
- <sup>21</sup>Murdoch I. Op.cit. – P.118.
- <sup>22</sup>Ibid. – P.119.

<sup>23</sup>Ibid. – P.12.

<sup>24</sup>Ibid. – P.31.

<sup>25</sup>Ibid. – P.145.

<sup>26</sup>*Хайдеггер М.* Учение Платона об истине //Историко-философский ежегодник'86.–М.,1986.– С.255-275.

<sup>27</sup>В.Скороденко не є досить точним, коли стверджує, що Мердок не взяла ідею печери у Платона (Див.: цит.вид.: *Скороденко В.* Достоинство человека и хаос жизни. – С.6.), вона тлумачила її не так, як це робить традиція.

<sup>28</sup>*Аникин Г.В.* Современный английский роман. – Свердловск, 1971. – С.240.

<sup>29</sup>Див.: *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1971.- С.175.; *Langmuir E.* The National Gallery // Companion Guide, 1996. – P.106.

<sup>30</sup>Ці наскрізні мотиви, часто заявлені у назві одних романів, вербально реалізуються в тексті інших, сприяючи взаємопроясненню змістових концептів, наприклад, тенета, заявлені у першому романі “Під тенетами” (1954), витлумачуються в “Чорному Принці” (1973), де “буття” – це “всеохоплюючі густі тенета найдрібніших переплетінь” (Див.: *Мердок А.* Черный принц. Пер. с англ. *И.Бернштейн* и *А.Поливановой.* Послесл. *Н.Демуровой.* – М., 1977. – С.131.), а назва “Цілком варта поразка” (1970) виступає у висновках героя роману “Дитя слова” (1975): “це поразка, поразка цілком варта” (Див.: *Мердок А.* Дитя слова.–К., 1995. – С.107.).

<sup>31</sup>Octavian, Richard, Peter, Theodore, Pierce, George, Geoffree, Barbara, Kate, Biranne, Claudia.

<sup>32</sup>*Murdoch I.* Op.cit. – P.115, 142-144.

<sup>33</sup>Ibid. – P.92, 102.

<sup>34</sup>Ibid. – P.232, 253.

<sup>35</sup>Ibid. – P.231, 119, 261, 202.

<sup>36</sup>Ibid. – P.223.

<sup>37</sup>Ibid. – P.232.

<sup>38</sup>Ibid. – P.332.

<sup>39</sup>Ibid. – P.46, 55, 97, 263, 275.

<sup>40</sup>Ibid. – P.396.

<sup>41</sup>Ibid. – P.49, 109, 280.

<sup>42</sup>*Murdoch I.* Op.cit. – P.115, 142-144.

<sup>43</sup>Ibid. – P.36, 97, 100, 102, 124, 158, 162, 163. Про інтерпретацію моря та океану у романтиків писав також *Дж. Рьоскін* у “Гаванях Англії” (1856).

<sup>44</sup>*Jehenson M.G.* The Golden World of the Pastoral. A Comparative Study of Sidney’s “New Arcadia” and d’Urfé’s “L’Astrée”. – Ravenne, 1981.- P.149.

<sup>45</sup>“Буря” *В.Шекспіра*, “Шторм” *Д.Донна* та інші.

<sup>46</sup>І в “Єдинорозі”, і в “Часі ангелів” згадується тема “морського цвинтаря”. У “Хорошому і Благому” тема смерті в морі виступає лише як можливість.

<sup>47</sup>*Лозовская Н.И.* Концепция человека в творчестве Мердок. Автореф.дис.канд.фил.наук.– М.,1979.– С.11.

<sup>48</sup>Див.: *Баткин Л.М.* Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. 1982. - М., 1984.

<sup>49</sup>*Хейзинга Й.* Homo Ludens. – М., 1992. – С.14.

<sup>50</sup>*Ильин И.А.* Родина. Русская философия. Православная культура. – М.,1992. – С.7.

<sup>51</sup>Див.: *Conradi P.* Iris Murdoch: The Saint and The Artist. – Macmillan Press. L., 1986.

<sup>52</sup>*Руднев В.* Направление времени в культуре // Родник, 1988. - №4 – С.138.

<sup>53</sup>Там само. – С.49-52.

<sup>54</sup>*Бердяев Н.А.* О новом религиозном сознании //Вопросы жизни, 1905. - №9.- С.150.