

УДК 821.111-312.1 Мер.09

КУЛЬТОРОЛОГІЧНИЙ КОНСТРУКТ У СПРИЙНЯТТІ ПЕРСОНОСФЕРИ РОМАННИХ ТЕКСТІВ АЙРІС МЕРДОК

Альона Анатоліївна Матійчак

orcid.org/0000-0002-8190-0427

amatiychak@gmail.com

Кандидат філологічних наук, доцент

*Кафедра іноземних мов для гуманітарних факультетів
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

Анотація. Досліджено функціональне значення культурологічного конструкту в рецепції персоносфери романів Айріс Мердок. Аналізується комунікативна функція екфразистичних елементів, що формують персоносферу художнього тексту письменниці. Співвідношення авторської позиції та функцій наратора розглядається як складовий чинник художнього світу Айріс Мердок, в якому конструкт мистецтва відіграє специфічну комунікативну роль у створенні персоносфери її романів. Комунікація автора з читачем в романах Мердок відбувається опосередковано, через персонажів – експліцитних авторів цих творів. Персонажі її романів (літератор, письменник, лінгвіст, театральний режисер, художник) заторкують проблеми, що хвилюють саму письменницю: про долю митця, про роль мистецтва та духовних цінностей у середовищі, позбавленому духовності. Метатекстом для розуміння міркувань Мердок з окресленої проблематики слугують власні філософські есе та діалоги письменниці, в яких аргументується зв'язок мистецтва з моральним удосконаленням сучасної людини. Вербальний опис творів візуальних мистецтв у романах А. Мердок часто супроводжується естетичною оцінкою та водночас є втіленням окремих зображально-технічних прийомів (екфразиси-алюзії та екфразиси-ремінісценції), відображенням її власного мистецького світобачення, манери і стилю.

Ключові слова: Айріс Мердок, рецепція, культурологічний конструкт, персоносфера, екфразис.

Емоційно-чуттєве начало, яке стимулює митця до творення, а реципієнта – до сприймання мистецького твору, є тією властивістю

мистецтва, що відрізняє його від інших форм суспільної свідомості. Здійснюючи безпосередній вплив на сприймача через систему художніх образів, мистецтво, в свою чергу, сприяє філософсько-естетичному осмисленню зображуваного. Завдяки своїй здатності викликати цей відгук, захоплюючи почуття і думки сприймаючої людини, витвір мистецтва стимулює формування в неї певних естетичних цінностей, що дають можливість духовного і морального вдосконалення особистості.

Проблема зв'язку мистецтва з моральним удосконаленням сучасної людини привертала увагу британської письменниці та філософа Айріс Мердок, однієї з найяскравіших представниць англійського філософського роману ХХ ст. Вона намагалася знайти відповіді на подібні питання, розмірковуючи над ними у власних філософських есе, як-от „Концепції єдності. Мистецтво” (“Conceptions of Unity. Art”), у філософських діалогах, зокрема „Мистецтво і Ерос: діалог про мистецтво” (“Art and Eros: A Dialogue about Art”), а також порушувала проблему митця і мистецтва у своїх романах.

Її романи, насичені парадоксами, викликають суперечливі тлумачення як щодо їхнього філософського змісту, так і стосовно художнього методу письменниці. Співвідношення авторської позиції та функцій наратора є одним зі складових чинників художнього світу Айріс Мердок, в якому конструкт мистецтва виконує специфічну комунікативну функцію у створенні персоносфери її художнього тексту.

У контексті мердоківських творів культурологічний феномен „персоносфери” радше наблизений до того виміру його парадигми, який позначає „специфічну сукупність об'єктів, що можуть бути визначені як персонажі” [18, с. 89]. Тут важливо враховувати ідеї Платона – улюбленого філософа Айріс Мердок, позаяк саме він уперше звернувся до феномену митця, запропонувавши свою модель розуміння мистецтва, яке, на його думку, постає „тінню від тіні буття”. Метою статті стало дослідження універсальної художньо-філософської парадигми персоносфери, своєрідно втіленої письменницею.

Зауважимо, що зазначена проблема й досі не має власного дискурсу. Лише дослідники Г. Хазагеров та Л. Гекман виокремлюють персоносферу як самостійний об'єкт, а Н. Нікоряк розглядає персоносферу в її кіносценарній специфіці [14]. У Г. Хазагєрова це поняття представлене досить розлого, як „сфера

літературних, історичних, фольклорних, релігійних персонажів” [17, с. 134], що ідентифікуються як особистості в межах певних історико-культурних реалій, при осмисленні цінностей та формулюванні концептів. Л. Гекман акцентує наявність сакрального ядра в основі персоносфери традиційної культури [1, с. 75]. Проте етико-естетичний аспект у зазначених дослідженнях фактично не висвітлюється: поза увагою залишається художня форма як така, її художня структура. Дослідження парадигми персоносфери в означеному ключі дозволяє усвідомити ресурси авторського стилю, акцентує зв'язок авторської етики саме з естетикою її художнього втілення.

Оскільки персоносфера – це „явище, що пов'язане із структурною організацією тексту у зрізі взаємостосунків між персонажами” [14, с. 181], то й комунікація автора з читачем в романах Мердок відбувається опосередковано, через персонажів – експліцитних авторів цих творів. Персонажі її романів порушують питання, що хвилюють саму письменницю: про долю митця, про роль мистецтва та духовних цінностей у середовищі, позбавленому духовності.

Колись у листі до В. Івашевої 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” [3, с. 391].

Закономірно, що часто-густо Мердок використовує асоціоніми „Правда” та „Мистецтво” як апелюючи онімізації. Вони підсилюють чуттєво-образне сприйняття художнього твору, спонукають читача до роздумів про істину. Як читаємо у романі „Чорний принц”: „Мистецтво має справу з Правдою, й не головно, а винятково. Ці два слова – по суті синоніми. І митець шукає особливу мову, щоб висловити нею Правду” [10, с. 67].

Можливо, саме тому експліцитні автори в її романах досить часто постають творчими особистостями: це літератор Джейк Донаг'ю („Під сіткою”), письменник Бредлі Пірсон („Чорний принц”), лінгвіст Гілері Берд („Дитя слова”), театральний режисер Чарльз Ерроубі („Море, море”) та ін. Усі такі 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 пробуджує активність реципієнта. Відбувається очевидний інтертекстуальний обмін між автором та адресатом, в якому право спілкування з читачем письменника передає своїм „дітям слова”. Адже при заглибленні в інтенції автора неможливо збагнути його позицію поза комунікативною концепцією.

Мердоківський герой 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”, – говорить протагоніст та експліцитний автор роману „Під сіткою” Джейк Донаг’ю [12, 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 лише діалог, а ціла низка філософських розмов про життя та смерть, правду, якої більше в мовчанні, ніж у слові. Безумовно, читачі пам’ятають, що саме внаслідок цих розмов і з’являється книга Донаг’ю, створена у формі діалогу.

У цьому контексті, на нашу думку, відчутний вплив Платона: „Покажи мені свою небагатослівність, а просторікуватість покажеш іншим разом” [16, с. 480], який доповнює інший ракурс у розумінні концепції мовчання (тиші) в романах письменниці („Під сіткою”, „Чорний принц”), висвітлений С. Павличко [15, 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.

Мистецтво слова, на думку Мердок, є одним з проявів „справжнього мистецтва”, здатного змінити людину на краще, змусити замислитися про одвічні цінності. Яскравим зразком окресленої думки є варіація гамлетівської репліки „Слова, слова, слова”. Вона вживається письменником 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 над 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*) [10, 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 Пірсоном 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*) [10, с. 200].

Зауважимо, що шекспірівські алюзії у творі все ж проєктуються на кінцевого реципієнта – реального читача, збуджують його емоції, підтримують увагу й спонукають до суб’єктивних оцінок із подальшим їх осмисленням. Адже, як вважають сьогодні, „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” [19, с. 21].

Подібної думки дотримується й сама Мердок: „Витвір мистецтва (*a work of art*) – це звичайно не матеріальний об’єкт, хоча деякі з них утілені у матеріальних об’єктах, є їхньою невід’ємною частиною. У скульптурі між матеріальним об’єктом і об’єктом мистецтва є безпосередній зв’язок, у картині він менш помітний. Поеми та симфонії – це звичайно не матеріальні об’єкти... Та всі витвори мистецтва „здійснюються” і усвідомлюються спочатку митцем, а потім споживачами (*clients*) і така образна та інтелектуальна діяльність, чи то досвід, може вважатися сутністю мистецтва... Мистецтво за своєю суттю містить ідею пережитого ментального синтезу” [22, с. 2–3]. Ідею комунікативної ролі мистецтва письменниця акцентує й далі: „Мистецтво залишає місце та відкриває простір для рефлексії, це захист від матеріалізму і псевдонаукового ставлення до життя. Воно заспокоює і надихає, надає енергії єдності, очищуючи наші почуття” [22, с. 8].

Закономірно, що багато героїв Мердок належать до широкої сфери мистецтва – це власне митці, також ті, хто вивчає мистецтво,

або просто його поціновувачі, що варто враховувати при інтерпретації цих образів. Зокрема, в останньому романі письменниці „Дилема Джексона” (“Jackson’s Dilemma”, 1995) увагу читачів привертає ексцентричний персонаж – художник Оуен Сілбері. Ось як його представляє текст: „Варто визнати, що як художник Оуен був досить знаменитим і успішним. Себе він називав художником „на кшталт Гойї”. За чутками, він нібито зображував різноманітні порнографічні страхіття і таємно продавав ці картини. Але загалом його знали як портретиста, причому такого, що вміє догодити клієнтам” [7, с. 29]. У такий спосіб письменниця намагається заінтригувати читача, адже згодом читач і справді дізнається, що в цих чутках є значна доля правди. Свої роботи Оуен і сам поділяє на три групи: *звичайні* картини, „*жахи*” та *особливі* картини. Кожна група картин „живе своїм життям” в окремій кімнаті і навіть на іншому поверсі будинку-студії дивака Оуена. В колишній спальні на третьому поверсі „однаковими безбарвними гранями назовні стояли численні звичайні картини, що не знайшли покупця” [7, с. 76]. На четвертому поверсі знаходилася улюблена „темна кімната” Оуена, або ж „камера жахів” (як її називала знайома художника – Мілдред). Окрім картин, стіни цієї кімнати були увішані „помірно страшними” фотографіями. Оуена, який іноді замислювався про самогубство, вабили ці „спотворені істоти”, за його ж словами, він „жив їхніми темними пристрастями” [7, с. 253]. Щодо особливих картин, то вони знаходилися на нижньому, напівпідвальному поверсі будинку. Тут зберігались „ретельно розкладені на стелажах особливі картини” [7, с. 75]. Переважно то були портрети старих друзів. Саме їх художник вважав „справжніми”. Наведений фрагмент містить виразні екфрастичні елементи.

Чітке розмежування власних робіт художником, на перший погляд, досить зрозуміле. Але все ж читач усвідомлює, що межа хитка, а подеколи зовсім зникає, коли Оуен розмірковує про мистецтво. „Невже він, як художник, міркував Оуен, не змальовує у своїй уяві, не створює і не розглядає утілені образи деградації і мерзотності? Звичайно, подібні речі бувають об’єктами його мистецтва і, в такий спосіб, впливають на нього – ха! ха! Потрібно не забути випити за Отто Дікса. Він то був справжнім. Оуен продовжував сидіти у своїй тихій студії, розглядаючи незакінчену абстрактну картину. Він її ненавидів” [7, с. 74]. Отже, і сам Оуен не може чітко визначити, що для нього є справжнім мистецтвом. А

згадка про Отто Дікса (1891–1966) – німецького живописця і графіка, автора сповнених жаху картин на військові теми, лише ще більше стирає межі між жахливим і справжнім, справжнім і звичайним.

Заплутану ускладненість розуміння мистецтва художником у романі відтворюють певні оніричні епізоди тексту, зокрема фантазмагоричні сні Оуена. Так, в одному з них герою „снилося, що він слизняк, який повільно повзе по землі, а П'єро (П'єро делла Франческа), Тіціан, Веласкес, Карпаччо і Тернер стоять довкола і дивляться на нього дещо насуплено і здивовано, а він щось їм кричить, проте голос його настільки слабкий, що вони, звичайно, не в змозі його почути. Коли Оуен намагається подати їм знак, повернувши ріжками, він раптово усвідомлює, що у слизняків немає ріжок. „Навіть цього я не можу”, – подумав він уві сні” [7, с. 340]. Свідомо і підсвідомо порівнюючи свої картини із творами видатних художників, Оуен тим самим визнає, що до високого, справжнього мистецтва його картинам ще далеко, як би він їх не іменував. Хоча він – непоганий портретист, добре розуміється на мистецтві, однак, як картина стає шедевром, для нього залишається таємницею.

Розгадку Оуен шукає в сюжеті своїх снів. Так, йому сниться, що „він сидить за столом у кімнаті, освітленій свічками. Напроти нього Караваджо. Вони лише удвох” [7, с. 47]. Мердок недаремно вводить у сні свого персонажа саме цих художників, зокрема Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1573–1610). Це дозволяє „проникливим читачам” краще збагнути образ мердоківського персонажа. Згадаймо, що живописна манера Караваджо полягала у створенні емоційної напруги, гострої афектації почуттів, таємничої затемненості інтер'єру. Кращі роботи італійського художника побудовані на контрастах: реалістичні деталі поєднуються з театральністю пози, гомоеротичне зображення – з інтимно-психологічною імпровізацією міфологічної теми („Вакх”) [5, с. 38–39]. Зазначені деталі разом із відомими рисами характеру Караваджо (імпульсивний, неврівноважений) утворюють умовну паралель із художником Оуеном Сілбері, гомосексуальність та пияцтво якого посилюють епатажність створеного письменницею образу.

Як творча особистість, Оуен переконаний, що митцям властиві схожі відчуття: біль, невдоволеність, докори сумління: „Як, мабуть, відчував це в глибокій старості Тіціан, його „Покарання Марсія” –

це біль, біль, який, напевно, жахливо мучив старого в кінці життя” [7, с. 95]. Читач цього роману Мердок має знати, що у міфі про змагання Аполлона з Марсієм позначився початковий етап боротьби божеств-антагоністів Аполлона та Діоніса. Згідно з міфом, фрігійський сатир Марсій підібрав флейту, покинуту Афіною. У грі на флейті він досяг надзвичайної майстерності і, пишаючись собою, кинув виклик самому Аполлону з умовою, що переможець зробить із переможеним усе, що йому заманеться. Зухвалість сатира призвела до того, що Аполлон, граючи на кіфарі, не лише переміг Марсія, але й здер із нього шкіру [6, с. 29–31]. Мабуть, письменницю вразила не стільки сама міфологема, яка своєю жорстокістю викликає жах і огиду, як той духовний смисл, що вклав у свою картину геній італійського Відродження Тіціан (Тіціан Вечелліо да Кадоре, бл. 1489–1576). Він зобразив Марсія підвішеним до дерева головою донизу, коли Аполлон надрізає шкіру на його грудях. Марсій ледь живий од болю, та на його вустах застигла блаженна усмішка: адже він пожертвував своїм життям заради мистецтва.

Про цю картину Тіціана йдеться й у інших романах Мердок. Утім письменниця свідомо уникає її однозначного потрактування, ніби запрошуючи читача долучитися до власних міркувань, а може, й до дискусії. Зокрема, у романі „Доволі почесна поразка” (“A Fairly Honourable Defeat”, 1970) тема картини інтерпретується вже в іншому ракурсі. Її обговорюють Аксель і Саймон (гомосексуальна пара) – люди різного плану: за віком, за складом характеру, за своїми звичками і родом діяльності. Проте існує дещо, що їх об’єднує – любов, така безжальна і незрозуміла для оточення, і така уразлива водночас:

- Ти Аполлон, а я Марсій. Усе закінчиться тим, що ти здереш із мене шкіру.
- По суті, Аполлон і Марсій – це образ любові.
- Про що ти?
- Агонія Марсія – це неминуча агонія людської душі, що прагне досягнути Бога.
- Дивовижно, що ти знаєш такі речі.
- Шкода, що ти не дізнався про це у Куртолді [8, с. 46].

Аксель, який колись вивчав філософію в Оксфорді, часто доречно, коли мова заходила про мистецтво, заперечував Саймону, незважаючи на те, що Саймон прослухав курс історії мистецтв при

Галереї Куртолда (Лондонська Галерея Куртолда відома роботами французьких імпресіоністів та постімпресіоністів, а також тим, що при галереї є школа живопису) [8, с. 38]. Як і того разу, коли він „дозволив Саймону досхочу виговоритися з приводу „Пієти” („Оплакування Христа Богоматір'ю”) Тіціана в Академії, а потім зазначив, що її закінчував Джованні да Пальма, – про цей факт Саймон, безперечно, мав би знати” [8, с. 89]. Мердок вважала, що реципієнту зовсім необов'язково бути професійним мистецтвознавцем, щоб знати та відчувати справжнє мистецтво. „Насолоджуючись високим мистецтвом, – пише вона у своєму філософському есе, – ми переживаємо прояснення і зосередженість, удосконалення нашої власної свідомості. Емоції та інтелект об'єднуються у завершене ціле. В цьому сенсі мистецтво також *створює* своїх споживачів; воно живить інтуїтивне сприйняття уявної єдності формального і символічного, що дає нам змогу співпрацювати із митцем і бути також митцями, коли ми насолоджуємося його витвором” [22, с. 8]. Наголошення письменниці на значущості постаті „споживача мистецтва” у бутті твору є симптоматичним.

Парадоксально, але мистецтво було не лише темою, яка провокувала суперечки між Акселем та Саймоном, воно насправді було для них сполучною ланкою в образі куроса (грецьк. *kouros*) – „божества, що поєднало їх”. Йдеться про статую Аполлона з Національного музею в Афінах (V ст. до Р. Х.) [8, с. 235]. Знайомі здавна, лише там, у далекій Греції, поряд із прекрасним куросом вони раптом збагнули, що судилися один одному. Їхні стосунки пройшли через випробування і, попри інтриги Джуліуса Кінга (персоніфікована ідея зла в романі), „виявилися значно надійнішими і міцнішими, ніж подружні узи Хільди і Руперта, плотське кохання Морган до Джуліуса, невинне кохання Морган і Пітера” [8, с. 538].

Проте Аксель із Саймоном не єдині поціновувачі мистецтва в романі „Доволі почесна поразка”. Мердоківські герої зазвичай призначають зустрічі в музеях, на виставках, у галереях живопису та скульптури.

Зокрема, зустріч Джуліуса і Морган відбувається в Галереї Тейт на виставці сучасної скульптури, але натовп відвідувачів заважає розмові, тому вони переходять до сусідньої зали, де знаходяться зразки справжнього мистецтва, – там, як не дивно, майже зовсім безлюдно. В обміні героїв враженнями щодо картин

Тернера письменниця зіставляє класичне розуміння картин цього майстра марин і сміливих за колористичними ефектами пейзажів (сприйняття Морган) з нарочито провокативними, зухвалими висловлюваннями Джуліуса:

– Як *заспокійливо* діють видатні картини, – сказала Морган. Люблю ці пізні речі Тернера. Сум'яття пристрастей, замкнене у цілковиту нерухомість. Енергія стихії, містично відтворена у просторі і кольорі...

– Я не надто його ціную. Безнадійно вторинний художник. Весь час когось наслідує: Пуссена, Рембрандта, Клода. Жодної картини не завершив, щоб не зіпсувати її. Він був надто високої думки про себе. Йому краще було б залишатися другорядним жанровим художником – ось це його рівень. Боюся, що його картини нагадують його поезію [8, с. 270].

Критична позиція Джуліуса, висловлена зухвало, навіть викликає обурення „обізнаних читачів”. А.Чамеєв вважає, що „думка Джуліуса Кінга щодо „вторинності” Тернера є вельми суб'єктивною і несправедливою: пройшовши школу французьких і голландських майстрів, у зрілі роки Тернер набуває власної, неповторно своєрідної, „тернерівської” манери” [8, с. 529]. Поза тим, незвичайну техніку Тернера та особливо його передачу кольорів замолоду з цікавістю вивчали такі велетні, як Клод Моне й Анрі Матісс [5, с. 66]. Читач вкотре переконається, що по відношенню до окремих художників позиція Джуліуса Кінга, який з винахідливістю, гідною самого Макіавеллі, безжально ставить експерименти над своїми друзями, граючи їхніми долями, виявляє, перш за все, його власну сутність. Подібний екфрастичний прийом Мердок особливо стосується творчих особистостей.

Так, театральний режисер Чарльз Ерроубі з роману „Море, море” (“The Sea, The Sea”, 1978) у своїй розмові з гіпотетичним читачем зізнається, що не дуже знається на живописі, але споглядання картин приносить йому радість, а від полотен, на яких зображено жінок, він „відчуває суто еротичну насолоду” [9, с. 168]. Розглядаючи картини в галереї Уоллеса, Ерроубі асоціює їх із жінками, що залишили свій слід у його житті. „Мені почало здаватися, що тут зібралося багато моїх жінок, окрім Хартлі... Ліззі кісті Терборха, Жанна – Ніколаса Мааса, Ріта – Доменікіно, Розіна – Рубенса, чарівний ескіз Греза – портрет Клемент, якою я її вперше побачив... Був навіть портрет моєї матері кісті Рейнолдса, трохи

прикрашений, але дуже схожий. А я видивлявся Хартлі. Дехто міг би її написати – може, Кампен, чи Мемлінг, чи то Ван Ейк. Та її не було” [9, с. 169]. Лише будучи обізнаним з манерою цих художників, читач може домислити, якою відповідно до авторського задуму була кожна з жінок.

Однак герой не знаходить саме Хартлі – тієї, що колись полонила його юнацькі думки. Бажання повернути мрію перетворюється на нав'язливу ідею. Прошло багато років і зараз Хартлі – вже немолода заміжня жінка. Незважаючи на це, Чарльз Ерроубі хоче повернути втрачене кохання, він не усвідомлює, що кохає лише вигаданий образ. Щоби підсилити створений ефект, письменниця приводить свого героя в бокову галерею. Ерроубі опиняється перед „Персеєм і Андромедою” Тіціана і, „милуючись принадним оголеним тілом дівчини”, раптом, хоча і бачив цю картину багато разів, помічає страшну роззявлену пащу морського змія. Чарльза охоплює жах, він усвідомлює схожість змія, побаченого на картині, із чудовиськом зі своїх галюцинацій [9, с. 170]. Так само, як чуттєва пристрасть, зливаючись із стихійними силами природи, набуває майже пантеїстичного характеру в картині Тіціана, так і стихія пристрасті Чарльза викликає „жахливих демонів”, здатних зруйнувати реальність, перетворюючи її на любов до власної молодості. Лише втрата близьких людей (трагічна смерть кузена Джеймса та юнака Тітуса) та пов'язані з цим події допоможуть Чарльзу Ерроубі інакше подивитися на своє життя і зрештою зрозуміти, що його любов до Хартлі „не була частиною реального світу” [9, с. 477].

Очевидно, що в письменницькій техніці Мердок витвори мистецтва відіграють креативну роль у долях героїв. Переважно в текст включаються картини добре відомих італійських художників, зокрема, в романі „Дика троянда” (“An Unofficial Rose”, 1962) – картина учня Тіціана – Тінторетто (Якопо Робусті Тінторетто), яка для її власника Хью Перонетта була „золотою мрією про інше життя”, а для його сина Рендла – стала засобом втілення мрії. „Це була картина, що могла зробити будь-якого чоловіка своїм рабом, через яку могли скоювати злочини”, – в описі картини відчувається захоплене ставлення самої Мердок, її обізнаність у царині мистецтва, – „картина зображувала оголену жінку і майже достеменно була раннім варіантом фігури Сусанни в знаменитій „Сусанні та старцях” із Віденської галереї. Проте це був не етюд, а закінчений самостійний витвір мистецтва” [11, с. 77]. Як бачимо,

вербальний опис творів візуальних мистецтв – екфразис (грецьк. *ekphrasis* – опис, виклад) – у Мердок часто супроводжується естетичною оцінкою та водночас є утіленням окремих зображально-технічних прийомів (екфразиси-алюзії та ремінісценції), відображенням її власного мистецького світобачення, манери і стилю.

Хью Перонетт, який так і не наважився розірвати свій шлюб і поєднати життя з жінкою своєї мрії Еммою Сендз, лише після смерті дружини Фанні приймає рішення продати найцінніший скарб, свою розраду – „безцінну картину”, щоб допомогти сину розпочати нове життя. Хью не хоче повторення власної історії життя і кохання. Рендл і його дружина Енн нещасливі в шлюбі, і батько не відмахнувся від закоханості сина в іншу жінку, він зрозумів, що „так кохають лише раз чи два в житті” [11, с. 151]. Хью виставив свою улюблену картину на аукціоні в Сотбі, її придбала Національна Галерея. Коли Рендл отримав від батька чек на солідну суму, його переповнювали суперечливі почуття, проте переважало відчуття свободи.

У романі „Дика троянда” письменниця проілюструвала платонівську теорію двох форм краси: тілесного та духовного плану, що зазвичай проявляються через подвійну сутність кохання (платонівського еросу). За Мердок, кохання в тілесному прояві свідчить про несвободу людини, пов’язану з руйнівним началом людської особистості. І, навпаки, вища сила любові здатна пробуджувати в людях найкращі почуття, відкривати високоморальні риси та якості. Однак любов, переважно, виявляється тим тілесно-духовним таїнством, що не піддається виокремленню, тому Мердок зі співчуттям і розумінням ставиться до спроб своїх героїв з’ясувати, що являють собою *любов земна* і *любов небесна*, не лише в романі „Дика троянда”, але й в багатьох інших творах („Під сіткою”, „Море, море”, „Чорний принц” тощо). Зокрема, в романі „Свята і нечестива машина кохання” (“*The Sacred and Profane Love Machine*”, 1974) цю тему винесено в заголовок [8], який перегукується з назвою картини Тіціана „Любов небесна і земна” (“*The Sacred and Profane Love*”, 1514). Стосовно сюжету цієї картини, як і романів Мердок, було здійснено багато спроб тлумачення в аспекті платонівської ідеї любові [4; 13; 20; 21; 25], але, без сумніву, і твір, і картина просякнуті гедонізмом, повновладним утвердженням краси та гармонії в пошуках істини.

Як зазначає Л. Генералюк, у рецептивному сенсі: „екфразис – це свого роду літературна гра, яку підхоплює читач, погоджуючись із правилами цієї гри. Подеколи ця гра винятково віртуозна, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів / їх авторів, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва” [2, с. 201], тоді в уяві реципієнта „створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т. зв. концепт-картинка”, який у Мердок має ще й етико-філософське наповнення.

За Мердок, людська душа прагне пізнати істину, проте тільки любов і мистецтво здатні в цьому допомогти. Цю тезу письменниця розвиває в романі „Чорний принц” (“The Black Prince”, 1973): „Мистецтво відтворює єдину істину, яка по суті має значення. Лише в світлі мистецтва можуть бути виправлені людські вчинки” [10, с. 416]. Мистецтво наближає нас до пізнання істини. Розмірковуючи над філософією мистецтва, Мердок у кращих традиціях сократичних діалогів Платона навіть складає власний діалог про мистецтво, в якому дійовими особами виступають Сократ, Платон та його учні. Вустами Сократа вона запевняє, що справжнє мистецтво значно краще розкриває нам правду про наше життя, про наш світ, ніж будь-який інший вид діяльності чи міркування [23, с. 493]. Мова мистецтва універсальна, зрозуміла для всіх і в цьому її перевага. Найвищим смыслом мистецтва для Мердок є Благо (в її власному розумінні, звичайно), адже мистецтво – це потужний вплив на людину, що допомагає відкрити в ній істинну сутність.

Персонасфера художнього тексту Айріс Мердок не обмежується лише вигаданими персонажами, сюди входять і митці зі своїми картинами, у її діалогах виступають і філософи, а також реальні історичні особистості, які також перетворюються на учасників сюжету. Наслідуючи платонівські ідеї (або ж, як вона сама їх називає, форми) Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва, письменниця прагне морального злету сучасної людини. Запозичуючи метод класичної грецької трагедії ідей у власних діалогах, вона надає йому нового забарвлення й презентує коло Платона як прямих учасників дії. Авторський метод тут постає допоміжним засобом артикуляції певних світоглядно-філософських питань моральної філософії. Розвиваючи трансчасові ідеї Платона, зберігаючи основний принцип жанру сократичного діалогу – діалогічність, вона продовжує художні пошуки істини. В романах

британської письменниці екфрастичні елементи формують персоносферу художнього тексту та, водночас, відіграють специфічну комунікативну функцію.

1. Гекман Л. П. Персоносфера традиционной культуры: теоретико-методологический аспект [Электронный ресурс] / Л. П. Гекман // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. – 2006. – № 1. – С. 74–75. – Режим доступа : http://elibr.altstu.ru/elibr/books/Files/va2006_1/pdf/074_Gekman.pdf.
2. Генералюк Л. С. Екфразис у контексті *correspondance des arts* / Л. С. Генералюк // Екфразис: Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2013. – С. 199–214.
3. Ивашева В. В. Лабиринты фантазии. Айрис Мердок / В. В. Ивашева // Английские диалоги. Этюды о современных писателях. – М. : Сов. писатель, 1971. – С. 379–429.
4. Исламова А. К. Становление и развитие эстетической системы А. Мердок / А. К. Исламова // Научн. докл. высш. шк. Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 30–41.
5. Камминг Р. Великие художники. Расшифрованные послания и символы в работах мастеров живописи / Р. Камминг ; [пер. с англ. Н. Скоробогатова]. – Харьков, Белгород : ООО „Книжный клуб”, 2008. – 112 с.
6. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции / Н. Кун. – СПб. : Издательский дом „Азбука-классика”, 2008. – 512 с.
7. Мердок А. Дилемма Джексона / А. Мердок ; [пер. с англ. И. Я. Дорониной]. – М. : ООО „Изд-во АСТ”, 2002. – 350 с.
8. Мердок А. Довольно почетное поражение : роман / А. Мердок ; [пер. с англ. М. Абушика]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 544 с.
9. Мердок А. Море, море / А. Мердок ; [пер. с англ. М. Лорие]. – К. : БМП Борисфен, 1995. – 480 с.
10. Мердок А. Черный принц / А. Мердок; [пер. с англ. И. Бернштейн и А. Поливановой, послесл. Н. Демуровой]. – М. : Худож. лит., 1977. – 445 с.
11. Мэрдок А., Ремакль А. Дикая роза. Летайте „Каравелой” : романы / А. Мердок, А. Ремакль ; [пер. с англ. М. Лорие и франц. Л. Завьяловой ; сост. А. Литвиненко]. – К. : ИРИС, 1992. – 416 с.
12. Мердок А. Под сетью : роман / А. Мердок ; [пер. с англ. М. Лорие]. – М. : ООО „Издательство АСТ” ; Харьков : Фолио, 2001. – 320 с.
13. Мизинина И. Н. Романы А. Мердок конца 60-х – начала 70-х годов (Идеи философии Платона в зеркале художественной структуры) : автореф. дис. на соиск. учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 „Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии” / И. Н. Мизинина. – М., 1991. – 16 с.

14. Нікоряк Н. В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : [монографія] / Н. В. Нікоряк ; вступне слово О. Червінської. – Чернівці : Місто, 2011. – 240 с.
15. Павличко С. Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С. Д. Павличко. – К. : Наук. думка, 1993. – 104 с.
16. Платон. Собрание починений : в 4 т. / Платон. – М. : Мысль, 1994. – Т. 1. – 860 с.
17. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры / Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133–145.
18. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : науковий посібник / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2009. – 284 с.
19. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : навч. посібник / О. В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
20. Conradi P. Iris Murdoch: The Saint and the Artist / P. Conradi. – London : Macmillan Press, 1987. – 328 p.
21. Dipple E. Iris Murdoch: Work for the Spirit / E. Dipple. – Chicago : University of Chicago Press, 1982. – 356 p.
22. Murdoch I. Art and Eros: A Dialogue about Art / I. Murdoch // Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York : Penguin Books Ltd., 1999. – P. 464–495.
23. Murdoch I. Conceptions of Unity. Art / I. Murdoch // Metaphysics as a Guide to Morals. – New York : Penguin Books Ltd., 1993. – P. 1–24.
24. Murdoch I. The Sacred and Profane Love Machine / I. Murdoch. – New York : Viking Press, 1974. – 327 p.
25. Tracy D. Iris Murdoch and Many Faces of Platonism / D. Tracy // Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / ed. M. Antonaccio, W. Schweiker. – Chicago; London : The University of Chicago Press, 1996. – P. 54–75.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНСТРУКТ В ВОСПРИЯТИИ ПЕРСОНОСФЕРЫ РОМАННЫХ ТЕКСТОВ АЙРИС МЕРДОК

Алена Анатольевна Матийчак

orcid.org/0000-0002-8190-0427

amatychak@gmail.com

Кандидат филологических наук, доцент

*Кафедра иностранных языков для гуманитарных факультетов
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича
Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

Аннотация. Исследовано функциональное значение культурологического конструкта в рецепции персоносферы романов Айрис Мердок. Анализируется коммуникативная функция екфрасических элементов, формирующих персоносферу художественного текста писательницы. Соотношение авторской позиции и функций рассказчика рассматривается как составной фактор художественного мира Айрис Мердок, в котором конструкт искусства играет специфическую коммуникативную функцию в создании персоносферы ее романов. Коммуникация автора с читателем в романах Мердок происходит опосредованно, через персонажей – эксплицитных авторов этих произведений. Персонажи ее романов (литератор, писатель, лингвист, театральный режиссер, художник) поднимают проблемы, волнующие саму писательницу: о судьбе художника, о роли искусства и духовных ценностей в среде, лишенной духовности. Метатекстом для понимания рассуждений писательницы по обозначенной проблематике служат ее собственные философские эссе и диалоги, в которых аргументируется связь искусства с нравственным совершенствованием современного человека. Вербальное описание произведений визуального искусства в романах А. Мердок часто сопровождается эстетической оценкой и одновременно является воплощением отдельных изобразительно-технических приемов (екфрасисы-аллюзии и екфрасисы-реминисценции), отражением ее собственного художественного мировоззрения, манеры и стиля.

Ключевые слова: Айрис Мердок, рецепция, культурологический конструкт, персоносфера, екфрасис.

CULTUROLOGICAL CONSTRUCT IN THE RECEPTION OF PERSONOSPHERE IN IRIS MURDOCH'S NOVELS

Aliona Matychak

orcid.org/0000-0002-8190-0427

amatiychak@gmail.com

*Department of Foreign Languages for Humanitarian Colleges
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynskiy Street, 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The article concerns issues of culturological construct in the novels of such prominent author in British fiction as Iris Murdoch. The ekphrastic content in the reception of a personosphere in her novels is of functional significance.

The interrelation of the author's position and functions of a narrator is regarded as an integral part of Iris Murdoch's fiction in which art construct plays a specific communicative role in creation of her literary text personosphere. In the context of Murdoch's fiction the culturological phenomenon of personosphere is rather close to the view of the paradigm, which means a structural organization of the text concerning relationships between characters.

The communication of the author (Iris Murdoch) with her readers occurs indirectly, through the characters – explicit authors of her works. The characters of her novels (a writer, a linguist, a theater director, an artist etc.) raise the issues that concern Murdoch herself: the fate of an artist, the role of art and spiritual values in the environment devoid of spirituality.

Murdoch's philosophical essays ("Conceptions of Unity. Art") and dialogues ("Art and Eros: A Dialogue about Art"), which argue the causality of art to the moral improvement of the modern man, serve as a metatext for the writer's considerations of the outlined issues.

Verbal description of visual arts (paintings, sculptures) in the novels of I. Murdoch ("A Fairly Honourable Defeat", "An Unofficial Rose", "The Sea, the Sea", "Jackson's Dilemma") is often accompanied by aesthetic assessment. Furthermore it is an embodiment of some figurative techniques (ekphrastic allusions and reminiscences), a reflection of her own artistic outlook, literary manner and style.

Key words: Iris Murdoch, reception, cultural construct, personosphere, ekphrasis.

References

1. Gekman L. P. Personosfera traditsionnoi kul'tury: teoretiko-metodologicheskii aspekt [Personosphere of Traditional Culture: theoretical and methodological aspect]. *Vestnik AltGTU*, 2006, no. 1, p. 74–75. Available at: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/va2006_1/pdf/074_Gekman.pdf (accessed 15 July 2016). (in Russian).
2. Heneraliuk L. Ekfrazys u konteksti correspondance des arts [Ekphrasis in the context of correspondance des arts]. In: *Ekfrazys: Verbal'ni obrazy mystetstva* [Ekphrasis: Verbal images of Art]. Kyiv, 2013, pp. 199–214. (in Ukrainian).
3. Ivasheva V. V. Labirinty fantazii. Airis Merdok [Mazes of imagination: Iris Murdoch]. In: *Angliiskie dialogi. Etiudy o sovremennykh pisateliakh* [English dialogues. sketches about modern writers]. Moscow, 1971, p. 379–429. (in Russian).
4. Islamova A. K. Stanovlenie i razvitie esteticheskoi sistemy I. Murdoch [Formation and development of I. Murdoch's aesthetic system]. *Filologicheskie nauki*, 1990, no. 6. p. 30–41. (in Russian).
5. Cumming R. *Velikie khudozhniki* [Great artists explained]. Kharkiv, Belgorod, 2008, 112 p. (in Russian).
6. Kun N. *Legendy i mify Drevnei Gretsii* [Legends and Myths of Ancient Greece]. Saint Petersburg, 2008, 512 p. (in Russian).
7. Murdoch I. *Dilemma Dzheksona* [Jackson's Dilemma]. Moscow, 2002, 350 p. (in Russian).
8. Murdoch I. *Dovol'no pochetnoe porazhenie* [A Fairly Honourable Defeat]. Moscow, 2004, 544 p. (in Russian).
9. Murdoch I. *More, more* [The Sea, the Sea]. Kyiv, 1995. 480 p. (in Russian).
10. Murdoch I. *Chernyi prints* [The Black Prince]. Moscow, 1977, 445 p. (in Russian).

11. Murdoch I., Remacle A. *Dikaia roza. Letaite "Karaveloi"* [An Unofficial Rose. Fly by "The Carvel"]. Kyiv, 1992, 416 p. (in Russian).
12. Murdoch I. *Pod set'iu* [Under the Net], Kharkiv, 2001, 320 p. (in Russian).
13. Mizinina I. N. *Romany A. Merdok kontsa 60-kh – nachala 70-kh godov (Idei filosofii Platona v zerkale khudozhestvennoi struktury)* [I. Murdoch's novels of the late 60s early 70s (Ideas of Plato's philosophy reflected in fiction structure)]. Extended abstract of PhD dissertation. Moscow, 1991, 16 p. (in Russian).
14. Nikoriak N. V. *Avtentychnist' kinostsenariiu iak suchasnoho literaturnoho tekstu* [Authenticity of the screenplay as a modern literary text]. Chernivtsi, 2011, 240 p. (in Ukrainian).
15. Pavlychko S. D. *Labirynty myslennia. Intelktual'nyi roman suchasnoi Velykobrytaniï* [Maze of thought. Intellectual novel of contemporary Britain]. Kyiv, 1993, 104 p. (in Ukrainian).
16. Plato. *Sobranie pochinenii* [Collection of works]. Moscow, 1994, vol. 1, 860 p. (in Russian).
17. Khazagerov G. *Personosfera russkoi kul'tury* [Personosphere of Russian Culture]. *Novyi mir*, 2002, no. 1, p. 133–145. (in Russian).
18. Chervinska O. V., Zvarych I. M., Sazhyna A. V. *Psykhologichni aspekty aktual'noi retseptsii tekstu: teoretyko-metodolohichni pohliad na suchasnu praktyku slovesnoi kul'tury* [Psychological aspects of actual text reception: theoretical and methodological view on the modern verbal culture]. Chernivtsi, 2009, 284 p. (in Ukrainian).
19. Chervinska O. V. *Retseptyvna poetyka. Istoryko-metodolohichni ta teoretychni zasady* [Receptive poetics: Historical-methodological and theoretical principles]. Chernivtsi, 2001, 56 p. (in Ukrainian).
20. Conradi P. *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*. London, 1987, 328 p.
21. Dipple E. *Iris Murdoch: Work for the Spirit*. Chicago, 1982, 356 p.
22. Murdoch I. Art and Eros: A Dialogue about Art. In: *Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature*. New York, 1999, pp. 464–495.
23. Murdoch I. Conceptions of Unity. Art. In: *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York, 1993, p. 1–24.
24. Murdoch I. *The Sacred and Profane Love Machine*. New York, 1974, 327 p.
25. Tracy D. Iris Murdoch and Many Faces of Platonism. In: *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*. Chicago, London, 1996, pp. 54–75.

Suggested citation

Matiychak A. Kul'torolohichni konstrukt u spryiniatti personosfery romannykh tekstiv Airis Merdok [Culturological construct in the reception of personosphere in Iris Murdoch's novels]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2016, no. 94, pp. 123–140. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 20.12.2016 р.