

Матійчак А.А.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ФЕНОМЕН ГРИ У ТВОРЧОСТІ А. МЕРДОК

Письменниця метафізичної тематики Айріс Мердок своїм творчим доробком ілюструє можливість гармонійного співіснування наявного світу зі світом мрій та ілюзій. Балансування на грані реального та уявного є однією з притаманних письменниці, неповторних рис її стилю. Романи Мердок втілюють найкращі ознаки сучасної філософської прози, висвітлюють світоглядні концепції видатної романістки ХХ століття.

Однією з особливостей художньої манери англійської письменниці є використання феномена гри як художнього прийому та способу рецептивного аналізу основних питань філософії та історії людства. До „теорії гри” у свій час зверталися такі видатні постаті, як Ф.Ніцше, Л.Вітґенштайн, М.Гайдеґґер, М.Бахтін, Й.Гейзінґа, Г.Гадамер, Ж.Дерріда, Р.Барт та ін. [5, с.787-788]. Гра була й залишається невід’ємною складовою поведінки людини, адже, як зазначав Йоган Гейзінґа, „людська культура виникає і розгортається у грі, як гра” [16, с.19]. Нідерландський історик і культуролог Й.Гейзінґа, спираючись на досвід людства, історію розумового та психічного складу людей, світову культуру, саме існування людини, дає їй визначення *Homo Ludens*, тобто „людина, що грається”. Таке визначення виявляється цілком придатним не тільки з погляду філософії чи культурології, але й, звичайно, в контексті художньої літератури як відображенні життєвого процесу людства. Саме тлумачення гри в Гейзінґі налаштовує на асоціацію з художнім твором: „Гра знаходиться у сфері естетичного. Гра...схильна бути красивою. Цей естетичний фактор, можливо, не є щось інше, як нав’язливе прагнення до створення впорядкованої форми, що пронизує гру в усіх проявах. Терміни, що вживаються для визначення елементів гри, більшою мірою належать до сфери естетики. За їх допомогою ми намагаємося відображати ефекти прекрасного. Це напруга, рівновага, коливання, чередування, контраст, варіація, зав’язка і розв’язка й нарешті закінчення. Гра зв’язує і звільняє. Вона приковує до себе. Вона полонить і зачаровує” [16, с.30]. Все це певною мірою стосується і художнього твору, його організації та структури, його властивостей та впливу на читача.

Отже, доцільно звернути увагу на використання письменницею принципу гри як універсальної парадигми існування людини, що присутня в усіх сферах культури, в тому числі й у літературі. Гра стає джерелом побудови художнього світу романів Мердок на різних рівнях: філософському, композиційному, образному.

Гра як літературний прийом в А.Мердок різнопланова й різнобарвна: гра з читачем за допомогою тексту та гра з текстом і контекстом, гра з різними обличчями оповідача та гра змісту і форм, „мовна гра” (Л.Вітґенштайн) тощо.

Сучасні науковці помітили, що „ігровий характер організації художнього тексту в Мердок виявляється перш за все зовні, за допомогою встановлення змістової синонімії між таємницею як законом світобудови та життям як спектаклем, театром” [15, с.43].

Театральність людського життя майстерно показана письменницею в романі „Зелений лицар” (1993), який слугує підтвердженням відомої шекспірівської сентенції. Один із головних героїв роману й справді актор, Клемент Графф, на прізвисько Арлекін, проте його гра в театрі є незначною порівняно з театральним видовищем реального життя. Клемент все життя мріє зіграти Гамлета, бачить себе Гамлетом уві сні, однак втіленням образу Гамлета в реальному житті є його товариш Беллами, постійно одягнений у чорне з білим, який увесь час переймається питанням „бути чи не бути” йому священиком, на що врешті-решт так і не наважується. Всі герої роману „носять маски”: в Беллами – це „печальна маска”, у Клемента – маска блазня, у Лукаса, Клементового брата – злого демона, у таємничого Пітера Міра – психоаналітика, у Джоан – маска Цирцеї тощо. Письменницю цікавлять відносини між людьми, ставлення до близьких людей, яке не завжди є щирим та приятним, хоча для оточення все виглядає бездоганно, що нагадує маскаррад, гру. Про що свідчать взаємини між названими братами Лукасом та Клементом, кульмінацією яких є спроба братовбивства. Мердок знову ставить одвічне запитання: „Чому Кайн убив Авеля? Чому Ромул убив Рема?” [17, с.88]. На перший погляд відповідь проста – заздрість, проте психологічні корені надто глибокі, і біблійні та середньовічні алюзії поглиблюють читацьке сприйняття й покликані допомогти не тільки з’ясувати причину цієї заздрості, але й позбутися її. Поява ще однієї діючої особи в „життєвій драмі” братів Графф – „Зеленого лицаря” Пітера Міра, який приймає на себе смертельний удар, переживає клінічну смерть, частково втрачає пам’ять, невивпадково. Сестри Андерсон вважають його інкарнацією вищої істоти, адже після його появи в душі кожного з персонажів роману настає мир та спокій. У цьому ракурсі прозорим із ономастичного погляду є саме прізвище Мір, яке, як наголошує сама письменниця, перекладається російською як „мир” та „світ”. Ім’я Пітер є натяком на Христового апостола Петра, Лукас – на біблійного Луку, що вже було помічено науковцями [15, с.48]. Імена інших персонажів також прозорі, як, приміром, у сестер Андерсон: грецькі імена Алфея (в античній міфології – мати героя Мелеагра), Софія (богиня мудрості) та Мойра (богиня долі) у побуті не вживаються, хоча й зберігають своє етимологічне навантаження й справді пасують зовнішності та характеру дівчат, які називають себе Алеф (перша літера гебрейської мови), вона найстарша та найвродливіша, отже, завжди перша; Сефтон (Софія) – найбільш поміркована серед сестер; Мой (Мойра) – найбільш загадкова: малює картини, розуміє тварин та володіє даром телекінезу.

Айріс Мердок намагається реконструювати міфологічні сюжети, надає їм нового значення, вплітаючи в реалії буденного життя героїв християнські мотиви, біблійні образи, літературні алюзії та історичні ретроспекції. Так, на думку Толкачова, образ Пітера Міра є втіленням християнської традиції в романі. Пригадаймо, його таємнича загибель,

не менш таємниче воскресіння, сяйво перевтілення, „таємна вечерея”, неочікувана поява Тесси (Іуда). Проте рецепція образу на цьому не вичерпана. В кожного з персонажів роману своє враження про нього. Герої навіть намагаються зіграти в таку гру, де кожен називає літературного персонажа, якого йому нагадує Пітер Мір: Містер Піквік (Луїза), Просперо (Сефтон), Зелений лицар (Алеф), Мінотавр (Мой), Мефістофель (Клемент). Як бачимо, образ неоднозначний, однак те саме можна сказати й про інших персонажів роману, адже кожен із них з’являється перед читачем у різних іпостасях, вже відзначених сучасними дослідниками: Пітер Мір (Христос, Іов, Будда), Клемент (Авель, Гамлет, сер Гавейн), Лукас (Каїн, Антихрист, Фауст), Алеф (принцеса Карпаччо, Прекрасна Дама з середньовічної поеми „Сер Гавейн та Зелений лицар”), Тесса (Єва, Іуда), Гарві (Адам, Орфей) [15, с. 48]. До вищезгаданих іпостасей, що свідчать про використання письменницею мотиву дійництва персонажів, додамо ще кілька варіацій-натяків самої письменниці: Пітер Мір згадується як Лазар, Вішну, Зелений лицар, дракон із картини Карпаччо; Лукас як святий Георг. Отже, у романному просторі відбувається зіткнення різних міфологем: міфологем Зеленого лицаря та святого Грааля з міфологемами християнської та східних релігій.

Образи театру, маски, гри в „Зеленому Лицарі” Мердок з’являються постійно в прямому та непрямому значеннях: виготовлення масок до дня народження Мой, жорстока дитяча гра Клемент та Лукаса, гра у взаємну приязнь братів, „дуель” Лукаса та Пітера, сцена викриття лиходійства Лукаса, до якої Клемент готується не лише як актор, але і як режисер: *„Вони хотіли театру, вони цей театр отримають. Це була його містерія, він її поставить”* [17, с. 279]. Клемент визнає, що життя є містифікацією і таємницею водночас.

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

Письменниця показує надзвичайну винахідливість, балансуючи на грані реального життя та світу ілюзій. Містичне з’являється в житті її персонажів як марення, сон, галюцинація, гра уяви, і часто самі персонажі не розуміють, чи вони сплять, марять, чи з ними насправді відбувається щось неординарне. Так, театральний режисер Чарльз Ерроубі, головний герой та оповідач у романі „Море, море” зображує свої враження від зустрічі з морським чудовиськом:

„Я розігнув спину та всією лицем до моря, мружачись від сонця. Й ось, не одразу, а за якусь мить, коли очі пристосувалися до яскравого світла, я побачив, як з моря піднялося чудовисько... Спочатку воно було схожим на чорну змію, потім за довгою шиєю з’явився продовгуватий товстобокий тулуб з хребтом гострих шипів... Голову було видно досить чітко – зміїна голова з гребенем, зеленими очима і роззявленою зубатою рожевою пащею... Охоплений жахом, я не міг

поворухнутися” [11, с.21-22].

Отямившись, розмірковуючи з приводу побаченого, герой приходить до висновку, що розгадка цієї таємниці може мати цілком реалістичне підґрунтя:

„Я не алкоголік і не наркоман. Міцних напоїв майже не вживаю, гашиш курив в Америці лише зрідка. Проте один раз, кілька років тому, я, дурень, впорскнув собі дозу ЛСД... Звісно, більше ЛСД я не торкався... Але можливо припустити, що морське чудовисько, яке я „бачив”, було галюцинацією, частково викликаного і тим єдиним випадком, коли я, як ідіот, спробував цей мерзенний наркотик” [11, с.24].

Таке припущення, хоча й здається оповідачеві ймовірним, його повністю не задовольняє, й сумніви щодо побаченого з’являються знову і знову. Отже, таємниця не розкрита і припущення залишається лише припущенням, відданим на розсуд читача. Адже міфологічний образ-символ змія може знайти безліч відгуків у читацькій рецепції, починаючи з біблійного змія-спокусника й завершуючи змієм – утіленням мудрості, поширеним у всіх східних народів. Змій як міфологічний персонаж є неоднозначним за подобою та характером. Часто змія вважають за злу та згубну силу. Змій-дракон загалом вважається істотою небезпечною та ворожою людині. В індуїзмі змії є втіленням бога Шиви, символом смерті та руйнування. Водночас образ змія часто пов’язують із родючою землею, водою, сонцем, з одного боку, і домашнім вогнищем, вогнем взагалі (особливо небесним), з іншого – Змій також згадується й у зв’язку з фалічною символікою, з чоловічим запліднюючим первнем, любовним запалом тощо [2, с.193-194]. Отже, уявний образ змія слугує ключем до розуміння внутрішнього стану головного героя, а також показує суперечність між доброю та злою сторонами людської природи взагалі, і ще раз доводить, що використання таких багатозначних символів цілком у дусі А. Мердок.

Слід зазначити, що Мердок ніколи не повторюється у введенні містичних епізодів у тканину своїх двадцяти шести романів, хоча їм властиві „фірмові” ознаки стилю письменниці. В останньому романі А.Мердок „Дилема Джексона” (1995) ситуація схожа: один із головних героїв роману Містер Бенет здійснює звичайну пішохідну прогулянку сонячною Венецією й раптом помічає поряд із собою постать юнака, хоча щойно вулиця була зовсім безлюдною. Напруживши зір, Бенет бачить, що незнайомиць обличчям та статурою нагадує Христа. У стані запаморочення Бенет входить до храму:

„Він відчув себе як Товія, який ішов поряд з Ангелом...Потім, коли Бенет заплющив очі, навколо нього стали виникати й інші образи, він бачив їх: дочка фараона, яка витягує Мойсея із заростей очерету, свята Маргарита, оплетена жадливими зміями, боса, з високо здійнятим хрестом. І потім, заплакані люди, які несуть покійника, жахаючий тягар мертвого Христа” [9, с.121].

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

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

У цьому ракурсі містика та реальність переплетені настільки, що не тільки персонажі втягнені в цю гру, але й читачі долучаються до неї й прагнуть розгадати всі таємниці, коди та символи. Адже, за словами Ролана Барта, „одна річ читання в розумінні споживання, а зовсім інша – гра із самим текстом. Слово „гра” тут слід розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст, і читач також грає, причому подвійно: він грає в Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом” [1, с.495]. Отже, читач ніби кидає виклик літературним персонажам, ніби грає з ними в гру на випередження: хто скоріше розгадає всі таємниці. Висловлюючись термінологією Жака Дерріди, художній текст є „зцентрованою структурою”, а „концепція зцентрованої структури за своєю сутністю – це концепція вільної гри” [3, с.618].

Відомо, що ідея „вільної гри” належить Платону, який поділяв власне гру на „гру” та „вільну гру”. „Вільна гра” визначалася ним як неструктурована гра без чітко встановлених правил та визначеної мети, відповідно, „гра” мала певні правила та визначену мету [5, с.787].

Щодо читацької антиципації в грі з текстом та грі в текст, доцільно застосовувати обидва вищезгадані терміни, що сприятиме актуалізації тексту й перетворюватиме його на „відкритий твір” (У.Еко). Залучаючись до такого прочитання художнього тексту, згідно з теорією „відкритого твору”, розуміємо, що „твір мистецтва – це створений автором об’єкт, який організовує потік поєднаних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор. (При інтерпретації відбувається гра відповідей, саму ж інтерпретацію розглядаємо як стимул розвитку розумових здібностей та сприйнятливості)” [4, с.526].

Отже, варіацій у такій грі може бути безліч, як і прийомів її проявлення. Одним із них, найбільш властивих для Айріс Мердок, є прийом кодування, коли гра з читачем відбувається за рахунок перерозподілу меж між сферами реального та нереального, що знаходить відображення в побудові художнього твору, у вигляді „тексту в тексті”. Така побудова, на думку Ю.М. Лотмана, „загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронійний, пародійний, театралізований зміст тощо” [8, с.71]. Науковець переконаний, що гра на протиставленні „реального/умовного” властива будь-якій ситуації „текст у тексті”, коли певні частини твору закодовані тим самим, проте подвоєним кодом, що й увесь простір цього твору. Внаслідок чого з’являються театр в театрі, роман у романі, картина в картині, книга в книзі. Завдяки подвійному кодуванню, окремі ділянки тексту набувають умовного характеру, в той час як основний простір твору сприймається

як „реальний” [8, с.72]. У класичному варіанті А.Мердок застосовує цей прийом у романах „Чорний принц”, „Під сіткою”, „Зелений лицар”, однак найбільш показовою для письменниці є така побудова твору, коли один текст подається як безперервна оповідь, інші ж вклинюються в нього фрагментарно у вигляді цитат, посилення, епіграфів тощо. Лотман передбачає, що для допитливого читача цілком імовірно розгорнути всі „ці зерна інших структурних конструкцій у тексти” і в такий спосіб „розширити горизонт сприйняття твору” [8, с.77].

Іншим важливим моментом у розкритті теми „реального/умовного” стосовно мистецтва Ю.Лотман вважає мотив дзеркала і зазначає, що його „літературним адекватом” є тема двійника. Двійник, на його думку, – відсторонене віддзеркалення персонажа. „Змінюючи за законами дзеркального відображення (енантіоморфізму) образ персонажа, двійник являє собою поєднання рис, які дозволяють побачити їхню інваріантну основу, та зсувів (заміна симетрії правого-лівого може набувати надзвичайно широкої інтерпретації різноманітного плану: покійник – двійник живого, не-сущий – сущого, потворний – прекрасного, злочинний – святого, нікчемний – видатного тощо), що створює поле широких можливостей для художнього моделювання” [8, с.74]. Наявність численних пар таких двійників у романах письменниці тому підтвердження: Джейк Донахью – Хьюго Белфаундер („Під сіткою”), Клемент Граф – Пітер Мір („Зелений лицар”), Хіларі Берд – Ганнер Джойлінг („Дитя слова”) та ін. Проте в деяких романах проблема двійництва не обмежується лише парою двійників. Отже, у романі „Чорний принц” внаслідок реалізації авторської метафори з’являється цілий ланцюг двійників-письменників, який також розбивається на перехресні пари, що можна зобразити схематично:

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

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

Вицезгадані пари дозволяють краще висвітлити авторську позицію щодо професії письменника (прагматичний план) та щодо його покликання (обдарованість письменника; художня цінність його творів). Недаремно в романі з’являються ремінісценції з „Гамлета” В.Шекспіра, що перш за все позначилося на метафоричності назви роману. За допомогою таких ремінісценцій та алюзій Мердок черговий раз доводить, що Шекспір є ідеалом англійської традиції, неперевершеним майстром художнього слова, вплив якого на наступні покоління письменників та читачів важко недооцінити. Адже, як неодноразово зазначала сама письменниця, свої твори вона теж писала під впливом його творів і спробувала себе не тільки як письменниця, але й поетеса та драматург. Під впливом Шекспіра знаходиться й уявний автор роману та оповідач Бредлі Пірсон, літературний критик та письменник, який прагне писати лише високу літературу, докладає до цього неймовірних

зусиль і спромагається лише на єдину книгу, право на яку йому надає автор реальний. Антиподом Пірсона в житті та в літературі є Арнольд Баффіні посередній, проте продуктивний письменник, книжки якого мають великий попит у читачів, що викликає в Пірсона приховану заздрість. Але як би він не намагався її приховувати, для оточення та й для читачів це очевидно, і не дивно, що саме його звинувачують у вбивстві Арнольда Баффіна. Саме тому цікавим є таке прочитання твору, коли Баффіні є лише символічною фігурою, двійником, alter ego Пірсона, і Пірсон вбиває в собі посереднього письменника, щоб присвятити себе високому мистецтву. У цьому ракурсі напрошується аналогія з Айріс Мердок, адже кількість її творів свідчить про те, що письменниця й справді працювала досить плідно працює, проте й вона поступається популярністю в масовій аудиторії на користь споравжньої літератури та інтелектуалів-читачів. Отже, реальне вбивство в романі є віддзеркаленням уявного образу в свідомості автора.

Цікавою з огляду на опозицію „реальне-уявне” видається ідея Хосе Ортеги-і-Гасета, коли він порівнює читання роману з поринанням у сон і змальовує відчуття читача: „Пригляньмося-но до себе тієї миті, коли дочитуємо якийсь великий роман. Ми немов виринаємо з іншого життя, залишаємо світ, ніяк не сполучений з нашим, автентичним... Існує якась невловима й хистка мить. Іноді рвучкий помах крила спогаду вмиль повертає нас у вир життя роману, і ми мусимо борсатись у ньому, намагаючись добути до берега нашого існування. У таку мить ми немов скидаємося зі сну” [14, с.296]. Єднання реального життя і світу мрій та ілюзій, на думку іспанського мислителя, надто нагадує стан сну, коли автор зваблює читача замкненим простором свого роману, і „роман, в який ми поринаємо, мов у сомнамбулічний сон, породжує в нас розмаїття життєвих відгуків” [14, с.298]. Читач добровільно занурюється в цей ілюзорний світ і починає грати за правилами автора.

Значно ширшого значення набуває парадигма сну як поєднання реального та ірреального в романах А.Мердок. Письменниця розвиває вже усталену в історії літератури традицію сприйняття сну як своєрідного відображення дійсності, „плоті буття”, за якою сприйняття навколишнього світу є вторинним, віддзеркаленим через призму конкретної людської душі, а тому неповторним і специфічним. Найбільш яскраво втілено цей принцип у романах „Одноріг” та „Сон Бруно”, де «сон» є базовою міфологемою.

Таємнича героїня Ханна Крін-Сміт – утілення міфологічного однорога в однойменному романі вважає своє життя сном:

„Страждати, весь час, постійно, молитися, розмірковувати, в усьому собі відмовляти – і бути нічим, лише сном!” [10, с.255].

І справді, Ханна живе відлюдно у своєму замку, вона оточена такими ж загадовими персонажами, як і сама, для яких „грає роль Бога”. Атмосфера „нової готики” підсилює відчуття містичного:

„Чаклунство починалося спочатку, перші слова заклинання вже проголошені; і, що найжахливіше, нове чаклунство буде сильнішим, більш небезпечним від попереднього. Воно вбере в себе попереднє і стане іще більш неосяжним, величним, страшним. Чаклунські рухи, магичні слова...” [10, с.256].

Ханна грає свою роль, проте вона сама не розуміє для чого, її гру скеровує невидимий „режисер”, якась таємна сила, і вона сама нічого не може вдіяти, не може вийти з цієї „гри”:

„Ваша віра у зміст мого страждання живила мене. І як же ви всі були мені потрібні! Я таємно живилася вами, як вампір... Мені потрібна була публіка. Фальшивий бог. А ви дивились і не бачили. Але фальшивого бога чекає покарання – стати нереальним. І я стала нереальною” [10, с.256].

Ханна вважає себе сном, проте навіть із загибеллю Ханни сон не розвіюється, це починають розуміти й інші. Меріан – компаньйонка Ханни розуміє, що гру не завершено доки й вона знаходиться в цьому „сні”:

„Я сплю, і все це мені сниться”, – в напівсні бурмотіла вона. Але біль, який поступово, проте невпинно охоплював її, заперечував: „Ні, все сталося в реальності...” [10, с.289].

Отже, неважко зрозуміти, авторка роману переконана в тому, що сон є проекцією реального в людській свідомості, інколи проекцією спотвореною та перекрученою, проте саме таким ми хочемо бачити своє життя, чи навпаки, боїмося його побачити, в залежності від обставин. Тому сон можна представити як гру підсвідомості зі свідомістю. Фактично письменниця ілюструє фрейдистську теорію підсвідомого щодо „тлумачення сновидінь” та поглядів на реальність, адже, „зіштовхуючись із підсвідомими бажаннями в їх найбільш чіткому та істинному відображенні, ми змушені стверджувати, що психічна реальність – це особлива форма існування, яку не можна плутати з матеріальною реальністю” [7, с.552]. Отже, у плані співвіднесення свідомості із психікою, сон є “зсувом” певної частини свідомості у сферу підсвідомого.

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

Старий Бруно Грінслів повільно помирає від тяжкої хвороби, його реальне життя зведене до фізіологічного мінімуму, переважно він знаходиться у стані сну під дією знеболюючих та снодійних препаратів. Бруно не боїться смерті, він боїться реальності: *„найбільше всього він боявся того, що відбувалося з ним тепер, свого жалюгідного, немічного життя, яке чинило опір смерті”* [13, с.173].

Безпорадність реальності, її сірі кольори протиставляються у свідомості хворого старого чоловіка яскравим „живим картинкам” із минулого, які з’являються в його снах. Спогади і сон – життя Бруно, повертатися від якого до „ектоплазматичного буття” справжня мука. Реальність не має для нього вже жодного значення, з’являються сумніви чи взагалі є щось „по той бік сну”. Рефлексії головного героя спрямовані на з’ясування головних світоглядних питань: що є Любов, Добро, Смерть, Життя. Такі роздуми звеличують душу Бруно, він розуміє, що не все у своєму житті робив правильно, не так сильно любив дружину й сина, міг

зробити набагато більше добра людям:

„Невже лише перед смертю стає зрозумілим, якою має бути любов? Якби тільки це знання, що прийшло тепер, це абсолютне знання того, що немає нічого важливішого, могло б перенестися назад, в минуле й очистити його від егоїстичних дрібних пристрас-тей, розплутати все, що він заплутав. Але цього не дано” [13, с.175].

Тяжкі думки не дають йому спокою, і він знову поринає в рятівний сон, щоб наблизитися до знайомих образів, які „оживають” у його свідомості: *„Вони частина мого життя-сну, вони занурені в мою свідомість, ніби препарати в розчин формаліну. Жінки вічно молоді, а я старий, як Тіфон”* [12, с.7]. Бруно згадує життя, яке прожив, і воно видається йому сном:

„Все це сон, – думає він, – життя кожної людини – сон, як це не жорстоко. Смерть доводить безпідставність індуктивного методу, оскільки немає нічого, що надавало би смислу нашому існуванню. Все тільки сон, атрибути сну, його наповнення, і ми, йдучи, продовжуємо існувати у сні іншої людини, тінь у середині тіні, яка поступово блідне, блідне, блідне” [12, с.7].

Перебування героя в стані сну експлікує усвідомлення ним тих моментів, які недосяжні для нього в реальності, проте стають ясними та прозорими саме в цьому оніричному стані. Бруно надає перевагу ірреальному над реальним, дійсність для нього нестерпна, він прожив життя уві сні й просинатися надто пізно. Адже саме у стані сну відкривається близькість і причетність свідомості до буття, на відміну від людської екзистенції, що виявляє себе лише як присутність у ньому. Ось чому перехід у підсвідоме, у забуття допомагає Бруно миритися з гіркою реальністю, існувати в ній.

Забуття нівелює межі між реальністю та ілюзіями, адже свідомість є віддзеркаленням реального самосприйняття. Невипадково дзеркало є постійним супутником образу і стану сну. Бруно вже давно не дивиться у дзеркало. Від нього забрали всі дзеркала, в яких він міг би побачити своє спотворене обличчя та деформовану хворобою голову. Старий Бруно дивиться на себе у своїх снах, які для нього такі ж реальні, як улюблені книги про павуків. Але інколи настають миттєвості прозріння, коли він розуміє, що в його житті-сні є і дещо справді реальне – це любов і смерть, які *„такі ж несумісні, як і нероздільні”*. Тому *„Бруно приречений брати участь у цій грі – грі, що називається боротьбою за виживання, - до самого кінця”* [13, с.173].

Отже, сон – це метафора, символ життя (пригадаймо кальдеронове “життя є сон”), і з погляду концепту смерті як кінцевого моменту зупинки всіх життєвих ілюзій, життя сприймається як одна суцільна ілюзія, як сон.

Аналізуючи використання письменницею образу сну як засобу до розуміння однієї з категорій психоаналізу, варто згадати й такого теоретика неофройдизму, як Жак Лакан. І.П. Ільїн звернув увагу на лаканівську взаємодію „уявного” та „символічного”, що позначилося на ототожненні підсвідомого зі структурою мови. „Сон є текст” – один із головних постулатів Лакана, який реінтерпретує ідею Фрейда про два основних процеси всередині сну: конденсацію та заміщення в

лінгвістичному плані. Конденсація розглядається ним як накладання одних ознак на інші, що виражається в метафорі, заміщення же використовується підсвідомим для введення в оману самоконтролю й виражається в метонімії. Так, Лакан порівнював сновидіння з грою в шаради, в якій глядачі лише здогадуються про значення слова чи виразу на основі побаченого [6, с.61]. Головною проблемою психоаналізу, вважав Лакан, є мова, завдяки якій текст має власну „психіку” стосовно таких рівнів людського досвіду, як уявний, символічний та реальний.

Таке порівняння сну з текстом, а тексту з грою є характерним принципом організації постмодерністського твору, якому притаманні іронічність, самопародія, стилізація, „подвійне кодування”, опора на принцип гри тощо. За Ільїним, „хімеричність постмодерну зумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непоєднане: підсвідоме прагнення, нехай і в парадоксальній формі, цілісного світоглядно-естетичного пізнання життя, та чітке усвідомлення первісної фрагментарності, подрібненості людського досвіду ХХ ст., що принципово не синтезується” [6, с.5].

Отже, художній світ романів Айріс Мердок є своєрідним поєднанням реалізму з його об'єктивністю, прагненням правдоподібного всеохоплюючого відображення навколишнього світу та постмодернізму з міфологізацією дійсності, багаторівневою організацією тексту, прийомами гри, побудовою творів з елементів культур минулого.

1. *Барт Р.* Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. *Дерріда Ж.* Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
4. *Еко У.* Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
5. *Зубрицька М.* Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
6. *Ільїн І.П.* Постмодернізм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 220 с.
7. *Лаллпнш Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. – М., 1996. – 623 с.
8. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Сост. Р.Г.Григорьева, Пред. С.М.Даниэля – СПб : Академический проект, 2002. – 544 с.
9. *Мердок А.* Дилемма Джексона. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 350 с.
10. *Мердок А.* Единорог. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Издательство «Фолио», 2002. – 317 с.
11. *Мердок А.* Море, море. – М.: ООО «Издательство АСТ». 2000. – 480 с.
12. *Мердок А.* Сон Бруно // Иностран. лит. – 1987. -№6. – С. 3-42.
13. *Мердок А.* Сон Бруно // Иностран. лит. – 1987. -№8. – С. 105-178.
14. *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
15. *Толкачев С.* Готические романы А.Мердок // Филологические науки. – 1999. – №3. – С. 42-51.

16. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. – М : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
17. Murdoch I. The Green Knight. Penguin Books USA Inc., 1994.

Summary

The article focuses on the concept of playing in Iris Murdoch's novels and means by which the writer embodies it in them. Much attention is paid to such literary images as theatre, part, acting, mask, hallucination, dream etc. An attempt to interpret the correlation between the literary categories of real and unreal is made on the basis of the author's philosophical novels.

Стаття надійшла до редакції 8.07.2004

© А.А. МАТІЙЧАК, 2004