

УДК: 821.111-312.1 Мер.09

*Альона Матійчак***АРХЕТИПИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АЙРІС МЕРДОК**

Досліджується художня творчість А. Мердок в аспекті юнгівської теорії архетипів. Архетипні уявлення, представлені в романах письменниці персоніфікованими та трансформованими символічними формами, з'єднують різноманітні елементи світоглядної моделі художнього твору. Йдеться про взаємозв'язок юнгівських архетипних матриць і платонівських ідей, завдяки чому мердоківський художній текст сприймається як цілісна багаторівнева структура.

Ключові слова: Айріс Мердок, архетипні структури, символ, міф, форми світосприйняття.

Для створення цілісного образу світу А. Мердок неодноразово вдавалася до символічних форм, здатних занурити окремі явища у стихію першопочатку. Через символічне тлумачення наявного світу в романах цієї письменниці можна простежити суб'єктивне переосмислення нею певних архетипних структур (за К.-Г. Юнгом – „першопочаткових типів”, споконвічних узагальнених образів). Своєрідним стимулом і невичерпним джерелом філософських роздумів та художньої творчості Мердок, як відомо, слугувала платонівська „теорія форм” [гр. *eidos* – образ, форма], зокрема способи її художнього метафорично-символічного втілення [14а, с. 245; 14b, с. 388-389]. Власне, сам термін „архетип” запозичений із платонівської традиції. С.С. Аверінцев зазначав, що юнгівські архетипи є платонівськими ідеями, переміщеними з божественної свідомості в несвідоме людини. [1, с. 125]. Юнг визнавав, що „архетип” – це пояснювальний опис платонівського *εἶδος*” [12, с. 134]: певна ідеальна форма, наділена „ірраціональною силою, що походить із несвідомого і формує уявлення” [9, с. 255]. Зазначимо, що поняття „архетип” та „архетипне уявлення” в юнгівському розумінні нетотожні саме тому, що архетип є незмінною часткою психічного змісту, на відміну від усвідомленого уявлення, що „знає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої воно виникає” [12, с. 135]. Отже, стосовно художньої творчості Мердок доцільно говорити саме про архетипні уявлення, в яких архаїчні образи та переживання піддаються свідомій обробці й постають у вигляді перероблених, охудожнених форм світосприйняття.

Повернення до архетипних структур засвідчує непереборне прагнення письменниці до впорядкування сучасного світу, протистояння Хаосу життя, відновлення в цьому світі пріоритету споконвічних людських цінностей. Така позиція Мердок цілком вписується в сучасне потрактування архетипу, яке, на думку С. Аверінцева, „переосмислюючи юнгівське розуміння, вказує на етнічний, національний, сімейний, душевний стан людини” [1, с. 118], або ж

навіть ширше: використовується для позначення узагальнених, фундаментальних, універсальних міфологічних мотивів, первісних уявлень про світ як цілісну систему [див.: 5, с. 111]. Подібна вона й до позиції М. Еліаде, який не „торкається проблем глибинної психології”, а застосовує поняття „архетип” як синонім до „зразків для наслідування”, чи „парадигм”, за допомогою яких відтворюються уявлення про космос, суспільство, людину як таку [11, с. 30].

У художніх творах письменниці архетипні уявлення представлені персоніфікованими (образи героїв) і трансформованими (ситуації, місця, засоби) символічними формами, семантично відмінними від знаків та алегорій, про що свідчить їхня „багатозначність, майже неосяжна повнява співвідносностей, недосяжність однозначного формулювання” [12, с. 149]. Персоналії та „архетипи трансформації”, співвіднесені між собою, постають у романах Мердок як художні, символічні виявлення, що з’єднують інші елементи світоглядної моделі кожного твору. Зокрема, йдеться переважно про взаємозв’язок трансформованих юнгівських архетипних матриць (Велика Мати (Magna Mater), Маска (Persona), Аніма, Самість (das Selbst), Тінь) та платонівських форм чи ідей (С. Аверінцев вважав слова „ейдос” та „ідея” синонімічними [2, с. 87]. Юнг називав платонівські „вічні ідеї” праобразами, трансцендентними формами [12, с. 146], оскільки вони сягають „архетипних праформ, образи яких виникли в той час, коли свідомість ще не думала, а сприймала” [12, с. 147]. За допомогою цих символів реалізувалася спроба „виразити ті речі, для яких ще не існувало словесного поняття” [13, с. 219]. (Благо, Краса, Кохання). Архетипи трансформації виявляються також через символізацію наявного світу (сітка (павутина), коло, море, печера, дзеркало, міст тощо). Окрім цього, кожна з персоналії містить у собі відбитки принаймні кількох архетипних матриць, пов’язаних із різними архетипами трансформації. В такий спосіб, зокрема, в романі „Море, море” в образі головного героя спостерігаємо накладання трансформованих матриць *Великої Матері* та *Аніми*, а також їхню реалізацію через символіку води й печери.

Як відомо, вода (море) є найбільш узагальненим символом несвідомого. У Шелера і Клагеса вона символізує дух. У Юнга „вода – це не прийом метафоричної мови, але життєвий символ душі, що перебуває в п’ятмі” [12, с. 139]. За І. Зваричем, архетип предвічних (космічних) вод „може реалізовуватися в літературі без свідомої орієнтації на зв’язок з першостихією як втілення підсвідомих імпульсів і властивостей людського мислення” [3, с. 220]. Недаремно споглядання морської глadi викликає в головного героя роману „Море, море” (Чарльза Ерроубі) незвичайні візії: з морської безодні вириває потвора (чи то змія, чи то дракон) [7, с. 22]. Введення образу морського змія є алюзією на міфологічні сюжети про боротьбу героя з драконом, що інтерпретується Є.М. Мелетинським як відокремлення свідомого „Я” від

Несвідомого [5, с. 161]. Це викликає певні асоціації: все світле, божественне сходить згори, знизу же з глибин хтонічного підіймається все зле та погане, розбурхуючи тілесні пристрасті, егоїзм та одержимість героя. Закономірно, що нав'язлива ідея Чарльза будь-що повернути свою колишню кохану обертається розчаруванням, яке він не здатний подолати, оскільки його душа блукає в п'ятні власного егоїзму. Занурений у морську безодню несвідомого, герой вважає, що, копирсаючись у власних рефлексіях, тим самим звільнюється від демонів; проте, насправді, він ще більше заглиблюється у сповнену потягів тіснину власної егоцентричної суб'єктивності. У романі темна символіка води перетинається із символікою печери, що також розкриває платонівське розуміння стану *eikasia* (підкорення примарній ілюзії), неодноразово прокоментоване філософами, зокрема М. Гайдеггером [10], а також самою Мердок в її філософських есе [14d, с. 376; 14d, с. 389; 15, с. 10]. Образ-символ печери, за допомогою якого Платон виражає проблему гносеології, трансформується й переноситься письменницею з роману в роман, набуваючи нових контекстуальних значень.

Реалізація несвідомих потягів героя через образи моря та печери іманентно зумовлюється архетипною матрицею *Великої Матері* в інстинктивному, імпульсивному та фізіологічному аспектах (*Велика Мати* обіймає не лише символіку моря (первинні води й безодня страху); це також образ смертельного кохання („Чорний принц”); письменниця використовує цілий легіон її символів: усе, що дає захист (печера, храм, будинок, сад), її атрибутами є голуб, роза („Дика роза”), чаша (Св. Грааль) („Зелений лицар”); це також символ чистоти – єдиноріг („Єдиноріг”) тощо.). Невмотивованість вчинків Чарльза пояснюється дуалістичною природою цього архетипу. Адже праобраз *Magna Mater*, з одного боку символізує першопричини ества: стан захищеності, спокою, несвідомі уявлення героя про щастя, істину, красу, досконалість; а з іншого – постає як руйнівна сила, що втілює страждання, страх і навіть смерть (потоплення юнака Тітуса [7, с. 371], таємнича смерть Джеймса [7, с. 452-453]). Негативна конотація архетипу підсилюється зображенням моря як жорстокої стихії („немилосердне море-вбивця” [7, с. 439]) або ж акцентує байдужість природи до людських страждань (екфраза морського ландшафту: „Я вийшов подивитися, що ще надумало це огидне море. Воно було спокійним, розпливалося між скель як масло” [7, с. 444]).

Водночас, *Велика Мати* (один із найбагатших символів колективного несвідомого), по суті, живить той образ *Аніми* (душі), який Чарльз (режисер за фахом) екстраполює на жінку, від матері, через образи численних коханок-акторок (Ліззі, Жанна, Ріта, Розіна, Клемент, Анджела), до коханої Хартлі. (Зазначимо, що взаєминами *Аніма-Анімус* у кожному з романів письменниці притаманна певна специфіка Ерос-пристрастей: одержимість ілюзією кохання („Море,

море”), кохання без взаємності („Під сіткою”, „Червоне та зелене”), інцест („Пора ангелів”), гомосексуальність („Цілком почесна поразка”), трагічне та згубне кохання („Чорний принц”) та інші варіації). Крім того, що *Аніма* представляє архетип душі (життя), – це ще й архетип смислу. Юнг вважав, що надаючи формам смислу, ми користуємося мовними матрицями, які в свою чергу походять від праобразів. У цьому контексті може тлумачитися й мердоківський роман „Дитя слова”.

Загалом *Аніма* виявляє несвідомі задатки особистості героя, втілені в жіночих образах. Вдаючись до цього праобразу, Мердок умисно виставляє на показ так званий процес *індивідуації* свого героя (виділення ознак його індивідуальної свідомості зі стихії несвідомого): „Я стежив за своєю свідомістю, побоюючись її зачепити – а раптом зрушиться чи застигне і зникне те, що ось-ось стане явним <...> кане у глибокий непроглядний морок підсвідомості. Зараз воно, мабуть, останній раз сплигло так близько до поверхні” [7, с. 446]. Чарльз силується зіставити психоделічні візії про потвору зі своїм чудодійним спасінням із морської безодні; уривчасто пригадує допомогу Джеймса [7, с. 448]. Проте він так і не спрамовується усвідомити ілюзорність свого кохання, конституційовану саме Джеймсом [7, с. 424], що іще раз доводить свідоме небажання визнавати реальність.

Приклад Чарльза є, так би мовити, показовим, адже більшість мердоківських героїв постійно живе у світі власної уяви. Фактично, Мердок транслювала на тло своїх романів ту саму проблему, що порушувалася в її філософських есе: „Людина є істотою, яка створює власні образи і потім намагається їм відповідати. Це той процес, який моральна філософія повинна спробувати описати й проаналізувати” („Man is a creature who makes pictures of himself and then comes to resemble the picture. This is the process which moral philosophy must attempt to describe and analyze” [14с, с. 75]). Однак письменниця не обмежувалася лише філософським дискурсом: її творча уява переносила зазначену проблему в літературну площину й, висловлюючись термінологією Юнга, реалізовувала її через архетипну матрицю *Маски*. Трансформованим варіантом є гра в *Маски*, цікаво втілена письменницею в романі „Зелений лицар” (Цей художній твір містить контекстуальні алюзії на лицарський роман і пошуки Св. Грааля, який в аналітичній психології Юнга символізує вічні пошуки людиною внутрішньої цілісності, просування від Его до Самості). За *Маскою* приховується справжнє обличчя, яке герой ніколи не показує світу. Класичним прикладом (у юнгівському розумінні) зазначеного архетипного уявлення є Бредлі Пірсон („Чорний принц”). Відзначимо ономастичну підказку (*Persona-Pearson*). Пірсон, експліцитний автор роману, презентує себе читачам як естета та пуританина, вдається до розлогих міркувань про мораль, мистецтво й кохання. Проте достатньо кількох коментарів діючих осіб роману, щоб змусити читача замислитися, хто ж насправді

ховається за цією личиною.

Суперечливість несвідомих проявів індивідуального начала душі становить природу *Маски*. Це індивідуальне начало, за Є.М. Мелетинським, „проявляється насамперед через стихійне, фатальне любовне почуття до унікального об'єкта” [5, с. 166]. Дослідник коментує це почуття як „соціально деструктивне”, що призводить до подружніх зрад, інцесту. Зокрема, в романі „Пора ангелів” до інцесту зі своєю позашлюбною дочкою і небогою водночас вдається священник Карел Фішер (Прозорість прізвища героя (fisher з англ. – рибак, fish – риба) має певний релігійний підтекст. Як зазначає А.М. Буткевич, „риба, що піднялася з глибин, їхтос” у перші десятиріччя християнства тлумачилася як „Ісус Христос, син Божий, Спаситель” [див. 12, с. 151]). Священнослужитель, що втратив віру, однак не зрікся сану, є яскравим втіленням *Маски* в первинному значенні. У Юнга цей випадок називається „Inflation” (в релігійному сенсі – „гординя”). У цьому контексті явище інцесту є символом порушення сталих соціальних зв'язків, завдяки чому „особистість у недозволений спосіб мислить себе сочленом надлюдського світу богів” [1, с. 120]. Деструктивність такої позиції доводиться самогубством героя.

Здатність виявити руйнівні задатки в собі, змінити своє світосприйняття і є головним випробуванням на шляху героя вглиб себе. Але тут постає інша проблема: „Той, хто йде назустріч собі, ризикує із самим собою зустрітись”, – вважає Юнг; на його думку, якщо людина здатна побачити власну *Тінь*, то вловлено принаймні її індивідуальне несвідоме [12, с. 141]. Яскраву варіацію архетипного уявлення про *Тінь* спостерігаємо у взаєминах Бенет-Джексона („Дилема Джексона”), реалізованих Мердок за допомогою символу дзеркала. Дзеркало показує наше достотне обличчя, і зустріч із собою буває не надто приємною. Так, *Тінь* вказує на безпорадність і безсилля свідомості героя знайти всі відповіді на свої питання. Тоді він звертає увагу на сновидіння й, зрештою, одержує відгук від тих сил, „які дремають у глибинній природі людини і готові прийти їй на допомогу” [12, с. 141]. Саме уві сні Бенет впізнає у своїй тіні Джексона.

Тінь є життєвою часткою особистісного існування. На прикладі Бенета Мердок змальовує інший шлях *індивідуації* (просування до цілісної особистості через зустріч зі своїм несвідомим), наближення до єдності свідомого й несвідомого – *Самості* героя. *Самість* як центральний архетип, праобраз упорядкованої цілісності, часто передається символікою кола [1, с. 138]. Мердок послуговується цим образом не лише в „Дилемі Джексона”: символ „захисного кола”, мандали (як давнього засобу проти хаотичних станів духу [1, с. 137]. У Юнга мандала – це символ індивідуації [12, с. 147].) часто з'являється в її романах (мандала Джеймса („Море, море”), Внутрішнє Кільце Лондонської підземки („Дитя слова”) та ін. Це один із тих „захисних і цілющих” образів, завдяки яким несвідомі

форми виносяться у трансцендентний простір поза межами її героїв. Зокрема, Бенет знаходиться в безпосередньому зв'язку із зовнішнім світом (він не має власної сім'ї, крім дядечка Тіма; всі його помисли спрямовані назовні: на вузьке коло сусідів, друзів, знайомих), що, з іншого боку, таїть у собі небезпеку втрати власного „Я”. Звідси визначення себе як *ніщо* і одвічні запитання: „Хто я? Що собою являю?” [6, с. 18]. (Порівняймо з юнгівським „Я втратив самого себе” [12, с. 142]). Самість обертається для героя новим світом, який здатна збагнути його свідомість; це та єдність свідомого і несвідомого, що є метою процесу *індивідуації* (становлення особистості) героя. Коли читаємо в Юнга про художні твори, що буквально нав'язують себе автору, приносять із собою свою форму [13, с. 221], складається враження, що йдеться саме про неповторні мердоківські романи. В них виразно „проривається” з несвідомого голос імпліцитного автора, самої Мердок, який їй „допомагає триматися осторонь проторованого шляху, йти услід душевних потягів, й одержувати те, чого інші, самі того не підозрюючи, були позбавлені” [13, с. 231]. В романах знаходять вихід символічні виявлення внутрішньої й несвідомої драми душі письменниці, які, зливаючись зі свідомими, виявляють *Самість* авторки.

Письменниця (як і її герої) переймається проблемами релігії й моралі, а одвічні образи, як відомо, відкривають шлях до розуміння божественного й водночас утримують від безпосереднього дотику з ним; складають всеосяжну систему світовпорядкування. В контексті творчості письменниці актуальною є й теза Юнга про навернення освічених європейців до східної міфології, східних символів, які „ще здатні заспокоїти серце і втамувати духовну спрагу” [12, с. 138], на відміну від побляклих символів християнського світорозуміння, „що не окрилиють більше філософську фантазію” [12, с. 136; 14b, с. 448; 8, с. 164]. Мердок неодноразово зверталася до божественної символіки індуїзму („Дилема Джексона” [6, с. 294-295]), дзен-буддизму („Море, море” [7, с. 171, 369, 454]), обґрунтування чого знаходимо в її філософських есе [14b, с. 448]. Тут Мердок проводить паралель між східною символікою та формами Платона як загальнолюдськими артефактами.

Взаємозв'язок, повторюваність символів у всьому корпусі романів А. Мердок свідчить про вищий рівень надтекстового повідомлення, коли кожен окремий роман письменниці містить часточку загальної авторської оповіді, коли „символ перетворюється на міф” [4, с. 443], а увесь її творчий доробок сприймається як єдина оповідь. Творчість Айріс Мердок певним чином „вливається” в загальний „потік *реміфологізації*” (Є.М. Мелетинський), що охоплює художню літературу ХХ ст. На її романах позначилася європейська тенденція „маніпулювання традиційними міфами й давніми сюжетами з оглядкою на сучасну науку і філософію” [5, с. 159]. На відміну від традиційних міфів, в яких „герой вдало проходить

ініціацію й одержує доступ до вищих соціальних і космічних цінностей” [5, с. 167], герої Мердок відірвані від повноцінного суспільного життя. В цьому простежується характерний для літератури модернізму мотив відчуженості й покинутості індивіда ХХ ст. Наявна дисгармонія між особистістю та соціумом у романах письменниці одночасно близька й до джойсівської інтерпретації традиційних міфологічних мотивів, і до кафківської особистісної міфології. Проте очевидними є й ознаки постмодерністської гри архетипами, що ще виразніше проступають в її пізніх романах. На противагу модерністському (екзистенціальному) домінуванню Хаосу над Космосом, хаос у романах Мердок штучний, стилізований. А спланований хаос створює ілюзію системи, цілісності (як композиційної цілісності її творів, так і цілісного світосприйняття в широкому розумінні).

Багаторівнева структура насичених символами філософських романів А. Мердок не передбачає однозначної інтерпретації, вона реалізує себе як феноменологічний факт, пронизаний інтертекстуальними зв'язками, що ширяться за межі її художніх текстів. Безкінечна смислова перспектива символічних образів, створених письменницею, досягається лише шляхом комунікації й розрахована на активну реакцію сприймача, завдяки чому символічна (міфологічна) форма потенційно набуває свого змісту (як нового, іншого) у сприймаючій свідомості.

1. *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерность творческой фантазии // Вопросы литературы, 1970. – № 3. – С. 113-143.
2. *Аверинцев С.С.* Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М. От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 81-121.
3. *Зварич І.М.* Міф у генезі художнього мислення. – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – 236 с.
4. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во Моск. ун-ту, 1982. – 480 с.
5. *Мелетинский Е.М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сб. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.
6. *Мердок А.* Дилемма Джексона. – М.: ООО „Изд-во АСТ”, 2002. – 350 с.
7. *Мердок А.* Море, море: Роман / Пер. с англ. М.Лорие. – М.: ООО „Изд-во АСТ”, 2000. – 480 с.
8. *Мердок А.* Против бесстрастия: [Ст. англ. писат.]; Предисл., примеч. и коммент. Д.Бака // Обществ. науки и современность. – 1991. – № 5. – С.163-173.
9. *Сорочук Л.* Образно-символічне наповнення архетипу переходу в календарно-обрядовій поезії українців // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 24.-4.1 / Редкол.: А.В. Козлов та ін. – К.: Акцент, 2006. – 696 с.

10. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. – М.: Издатель Савин С.А., 2004. – С. 15-43.
11. Элиаде М. Космос и история / Пер. с фр. и англ. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
12. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии, 1988. – № 1. – С. 133-152.
13. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XX века. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 214-231.
14. а) *Murdoch I.* Art is the Imitation of Nature // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 243-257; б) *Murdoch I.* The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 386-463; в) *Murdoch I.* Metaphysics and Ethics // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 59-75; д) *Murdoch I.* The Sovereignty of Good over other Concepts. The Leslie Stephen Lecture. // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 363-385.
15. *Murdoch I.* Conceptions of Unity. Art. // Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals. – New York: Penguin Books Ltd., 1993. – P. 1-24.

Summary

The article is devoted to the research of Murdoch's fiction in the aspect of the Jung's theory of archetypes. Archetype views, represented in the novels of the author by personified and transformed symbolic forms, connect the various elements of the world view model of every work. Due to the relationship of Jung's archetype matrices and Plato's ideas Murdoch's artistic text reveals its peculiarities and is perceived as an integral multilevel structure.

Key words: Iris Murdoch, archetype structures, symbol, myth, forms of the world perception.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2007