



На правах рукописи

УДК 820.09-1

ОСИПЕНКО ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА

**ПРИНЦИПЫ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ В РОМАНАХ АЙРИС МЕРДОК
50-80 ГОДОВ**

10.01.03 - Литература народов стран зарубежья (европейская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Санкт-Петербург

2004

Работа выполнена на кафедре литературы Балашовского филиала Саратовского государственного университета им.Н.Г.Чернышевского

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор Владимир Серафимович Вахрушев

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор Нина Яковлевна Дьяконова

кандидат филологических наук,
Наталья Яковлевна Мадорская

Ведущая организация: Московский педагогический государственный
университет им.В.И.Ленина

Защита состоится «19» февраля 2004г., в _____ час. на заседании Диссертационного совета Д212.199.07 по присуждению ученой степени доктора филологических наук при Российском государственном педагогическом университете им.А.И.Герцена по адресу: 199053, Санкт-Петербург, В.О., 1-линия, д.52, ауд. _____

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена (199186, Санкт-Петербург, наб. р.Мойки, д.48, к.5).

Автореферат разослан « __ » _____ 2004 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Наталья Николаевна Кякшто

Общая характеристика работы.

Игра – одна из основных категорий мировой культуры, получившая широкое распространение в мировой литературе. Философы различных эпох (от античности до наших дней) рассуждали о том, что первично – культура или игра, некоторые (Й.Хейзинга) пришли к выводу, что человеческая культура возникла из игры. Писатели и ученые (Л.Н.Толстой, Т.Манн, В.Ф.Переверзев) отмечали тесную взаимосвязь искусства и игры, говоря о том, что искусство является игровой деятельностью по своей сути, что это – своеобразный тип игры. Определение самого понятия «игры» сопряжено с определенными трудностями, связанными с многосложностью и неуловимостью этого явления, что может быть преодолено путем обращения к этимологии слова «игра», выявлению различий и сходств в ее понимании в языках нескольких народов (Й.Хейзинга, П.Пави, Д.Эльконин, В.Даль, Платон, И.Кант, Ф.Шиллер, Г.Спенсер). Анализ работ лингвистов, философов, литературоведов, культурологов, психологов, посвященных изучению понятия «игры», позволяет сделать вывод о том, что игра находится на грани между серьезным трудом и весельем, наслаждением, она синтезирует в себе и то, и другое. Игра определяется как бесспорно важный биологический фактор, дающий возможность осуществить потребность дать выход избыточной жизненной силе, подчинение врожденному инстинкту подражания, предварительная тренировка перед каким-либо серьезным делом в жизни, упражнение в самообладании. В то же время в «игре» есть «некий имматериальный элемент», присутствующий во всех человеческих абстракциях. В общефилософском смысле игра – это уход от реальной жизни, любая деятельность, моделирующая иную реальность со своим набором правил и исключений из них. Игра дает возможность человеку примерить на себя роль творца, забывая о суетности собственного бытия, он имеет возможность играть в «прекрасные игры», одной из которых является искусство. Литературное творчество, на наш взгляд, носит ярко выраженный игровой характер, что и доказывается в нашей работе на примере романов А.Мердок.

Актуальность научного исследования обусловлена тем, что в настоящее время большое внимание уделяется изучению категории игры как таковой и ее преломлению в рамках художественной литературы. Многие исследователи обращают внимание на проникновение категорий одной науки в другую, в частности, наблюдается тенденция синтеза некоторых категорий психологии и литературы, философии и литературы. С точки зрения психоанализа рассматривается образ повествователя, построение сюжетных линий, поведение литературных героев, их взаимоотношения, выявляется замысел автора, основная идея художественного произведения. В этой связи изучение традиции игры в английской прозаической литературе, выделение и анализ определенных типов игры непосредственно в повествовании А.Мердок, нуждается в более тщательном и детальном исследовании, что позволит определить основные принципы игровой поэтики романов писателя, а также выявить их художественное своеобразие.

Степень разработанности проблемы нельзя признать высокой. Необходимо отметить, что в зарубежном, а в последние годы и в отечественном литературоведении, отмечается наличие элементов игры в романах А.Мердок, указывается на присутствие игрового начала на различных уровнях организации текстов писателя. Необходимо отметить, что на «игру ума» А.Мердок в построении сюжета, «игру воображения», «игру с идеей» писателя-философа обращали внимание такие ученые, как В.В.Ивашева, Н.П.Михальская, Г.П.Аникин, О.Н.Самсонова, Н.Я.Мадорская и ряд других исследователей. О «заимствованиях», перекличках с текстами авторов различных эпох упоминается в работах как отечественных, так и зарубежных литературоведов, таких как А.Байат, Ф.Бэлданза, Л.Кригель, Э.Дипл, П.Вульф, В.В.Ивашева, Н.П.Михальская, Г.П.Аникин, И.А.Никольская, А.Ливергант, А.Н.Кочетков и другие. Но в этих работах речь идет скорее о влиянии Ч.Диккенса, У.Шекспира, Филдинга, Дж.Элиот, Дж.Остин, Л.Н.Толстого и других классиков романного жанра на творчество А.Мердок, тогда как в нашем исследовании уделяется внимание определению интертекстуальных связей между текстами этих авторов, являющихся проявлением игрового отношения А.Мердок к «чужому слову», еще одним видом литературной игры. В работах выше перечисленных авторов игровое начало в романах А.Мердок лишь обозначено, нами же предпринимается попытка системного анализа проявлений различных форм игры на нескольких уровнях организации художественного текста писателя (игры философского плана, «игры в паре» персонажей психологического плана, игры с «чужим» словом интертекстуального характера, театрализация повествования). В нашем исследовании использовался структуралистский подход, были предложены схемы, иллюстрирующие проявление игрового начала в движении и организации сюжета, построении взаимоотношений между персонажами, преобразовании и карнавальном изменении «любовных конфигураций».

Объектом исследования стало выявление и осмысление чисто литературных игровых форм в повествовании А.Мердок, реализующих идейно-философский замысел писателя, а также исследование игровых аспектов посредством применения некоторых приемов психоанализа, гендерных исследований, структуралистского, сравнительно-сопоставительного, интертекстуального методов в рамках конкретных романов.

Предметом исследования явились романы А.Мердок, написанные в период с 1954 по 1983 годы, наиболее репрезентативные с точки зрения представления игрового характера творчества писателя : «Under the Net» (1954)/ «Под сетью», «The Bell» (1958)/ «Колокол», «A Severed Head» (1961)/ «Отрубленная голова», «An Unofficial Rose» (1962), «Дикая роза», «The Time of the Angels»(1966)/ «Время ангелов», «The Red and the Green»(1965)/ «Алое и зеленое», «Bruno's Dream»(1969)/ «Сон Бруно», «An Accidental Man»)(1971)/ «Человек–несчастный случай», «The Black Prince»(1973)/ «Черный принц», «A Word Child»(1975)/ «Дитя слова», «The Sea, The

Sea»(1978)/ «More, море», «The Philosopher's pupil»(1983)/ «Ученик философа».

Цель исследования состоит в том, чтобы дать углубленный и целостный анализ принципов игровой поэтики романов А.Мердок, созданных в период с 1954 по 1983 год.

Задачи определяются целью диссертационной работы:

- поскольку речь идет о принципах игровой поэтики романов А.Мердок, необходимо определить понятие «игры» и проследить его эволюцию в хронологическом порядке;
- проанализировать некоторые типы игры, присутствующие в романе Айрис Мердок и определяющие его своеобразие (театрализация, игра как основной принцип организации внешней и внутренней структуры текста);
- проследить некоторые интертекстуальные связи романов А. Мердок, отражающие игровое отношение автора к «чужому слову».

Методы исследования. Общей методологической основой является сравнительно-сопоставительный подход к проблемам литературы. Методологически продуктивным для нас является так называемый интертекстуальный метод, техника структурного анализа текста. Методика исследования основана на комплексном подходе, который выражается в синтезе историко-литературного, сравнительно-типологического, структурного и целостного методов исследования.

Теоретической основой диссертации являются концепции видных зарубежных и отечественных исследователей, которые работали в области культуры, теории литературы, поэтики, философии. Среди них назовем М.М.Бахтина, Ю.М. Лотмана, О.М. Фрейденберг, Й Хейзинга, Р. Барта, Ю.Кристеву, А.К. Жолковского, М. Ямпольского, Б.В. Томашевского и других. Большое значение в формировании нашей концепции по игровым аспектам романов А. Мердок сыграли работы В.В. Ивашевой, Н.П. Михальской, М.Урнова.,И. Левидовой., Д. Бака, Н.Я.Мадорской. А. Байат, Ф. Бэлданза, Э. Дипл, Л. Кригеля, П. Вулфа и других.

Научная новизна заключается в том, что до последнего времени в отечественном и зарубежном литературоведении отсутствовал системный анализ принципов игровой поэтики романов А.Мердок 50-80 годов, определяющих их своеобразие. «Мердоковский» роман – был определен как комический жанр, воплощение комической игры автора со своими и «чужими» текстами, в то же время, это – и философский роман (М.М.Зинде), сочетающий в себе признаки романа-мениппеи (М.М.Бахтин). Роман А.Мердок соединяет в себе элементы авантюрного, сатирико-юмористического романов, романа воспитания, испытания. Наличие карнавальная эксцентрики, элементов смеховой культуры оправдано идейно-философской целью – создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания определенной философской концепции. Дух

экспериментирования, гротеска, контрастов, резких переходов в судьбах и поведении персонажей, является отличительной чертой универсума романов А.Мердок. Многослойная игра автора подразделяется нами на несколько типов: игра с читателем (вовлечение его в процесс разрешения загадок, заложенных в заголовке текста, сюжетной интриге); игра с персонажами произведений (игры авантюрно-психологического и социально-психологического планов; проблема межличностных отношений в малой группе, разрешение конфликтов); театрализация повествования определяется нами как вид игровой стратегии писателя, которая отражает представление А.Мердок о жизни как о совокупности различных театральных действий; игры интертекстуального плана отражают взаимодействие текстов писателя с текстами мировой литературы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Игра – один из важнейших формообразующих факторов романов Айрис Мердок, реализующий идейно-философский замысел писателя, определяющий своеобразие ее романного творчества в целом.
2. «Мердоковский» роман – это комический жанр, воплощение комической игры автора со своими и «чужими» текстами на разных уровнях их организации: игра с читателем, игра с персонажами произведений.
3. Театрализация повествования – вид игровой стратегии писателя, которая отражает представление А.Мердок о жизни как о совокупности различных театральных действий.
4. Игры интертекстуального плана отражают взаимодействие текстов писателя с текстами мировой литературы и подчеркивают игровое отношение писателя-философа к «чужому слову».

Таким образом, в своей работе мы рассмотрели проявление игрового начала в рамках конкретных текстов А.Мердок на уровне философского плана, на уровне внешней и внутренней организации текста, а также на уровне взаимодействия с текстами мировой литературы, в результате чего были определены основные принципы игровой поэтики романов писателя определенного периода (50-80 годов), были найдены доказательства того, что игра является главным формообразующим фактором художественного творчества А.Мердок.

Научно-теоретическая значимость исследования заключается в теоретическом обосновании основных принципов игровой поэтики романов А.Мердок 50-80 годов, определяющих их своеобразие, предпринята попытка создания классификации форм и видов литературной игры.

Практическое значение работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при чтении лекционных курсов по истории зарубежной литературы XX века, а также в соответствующих спецкурсах и спецсеминарах по английской литературе.

Апробация работы. Материалы диссертации были апробированы на научно-методических конференциях в БФСГУ им.Н.Г.Чернышевского и

МГПУ им.В.И.Ленина. По теме диссертации опубликовано 6 работ, из них 3 – тезисы, 3 статьи.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, примечаний и библиографического списка, который включает более 230 наименований, в том числе 53 – на английском языке. Общий объем работы 156 страниц.

Содержание работы.

Айрис Мердок (1919-1999) – писатель и философ. Автор более двух десятков романов, нескольких десятков философских эссе, драматург и поэт. Ее творчество многогранно, многослойно, подчас противоречиво, что определено самим статусом писательницы (художник-ученый, ученый-художник). Дух противоречия присущ и работам, посвященным анализу произведений писательницы, в особенности анализу художественных прозаических текстов А. Мердок. В зарубежном и отечественном литературоведении мнения по поводу метода писательницы и жанра ее романов разделились. Сама А. Мердок причисляет себя к продолжателям традиции реалистического романа XIX века. «Богами» она считает Джейн Остин, Чарльза Диккенса, Генри Джеймса, Льва Толстого, Ф.М.Достоевского.

Ряд исследователей не безоговорочно, но соглашаются с этим утверждением (Ф.Бэлданза, И.Левидова, А.Кустарев и др.). Другие (В.В.Ивашева, Н.П.Михальская, Т.В.Аникин, Э.Сандерс, А.Байат) отмечают смешение реализма с романтизмом, наличие экзистенциалистских и сюрреалистических мотивов, элементов «готики» в романах А.Мердок.

В определении метода А. Мердок большинство исследователей и сходятся в том, что писательница стремится к продолжению традиций романа XIX века (сохраняется сюжет, присутствуют характеры, образы персонажей), но влияние новых течений в литературе XX века также проявляется в ее художественных произведениях. Наиболее удачным определением метода А. Мердок нам кажется определение Фрэнка Бэлданза – «Трансцендентальный реализм», особый тип реализма, «мердоковский». Это определение допускает смешение нескольких методов (романтизм, классический реализм, модерн, постмодернизм, сюрреализм и др.). Многосложность – отличительная черта стиля писательницы. Она же и определяет жанровое своеобразие ее произведений.

Жанр произведений Айрис Мердок большинство исследователей определяет либо как философский роман, либо как интеллектуальный, либо как «сплав черт философского и плутовского романов, комедии интриги и лирической повести».

Философский роман в собственном смысле слова – это синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и искусства. Философский роман – роман–мениппея. Он рождается на стыке романа испытания, воспитания, авантюрного, сатирико-юмористического романов.

Признаки, характеризующие мениппею, в полной мере могут быть отнесены и к романам писательницы: они пропитаны карнавальной,

смеховой культурой, «самая смелая и необузданная фантастика и авантюра» здесь внутренне мотивируются идейно-философской целью – создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи. «Свобода вымысла связана в этом жанре с морально-психологическим экспериментированием», т.е. с изображением необычных состояний человека – безумия, различных маний, сновидений, экстазов, ведущих к разрушению целостности и завершенности человека.

Мениппея обычно наполнена сценами скандалов, карнавальной эксцентрикой, в ней много гротеска, контрастов, резких переходов, неожиданных поворотов в судьбах персонажей. Литературный стиль писательницы многие критики называют особым, «мердоковским». Под этим подразумеваются непредсказуемые ситуации, сложные, запутанные сюжеты.

Обращение А. Мердок к жанру философского романа не случайно. Писатель и философ, она синтезировала в своих художественных произведениях философские увлечения и мир, созданный игрой воображения художника. А. Мердок старалась разграничить свои философские работы и художественное творчество, призывая исследователей отказаться от мысли, что романы – художественное воплощение тех или иных идей писательницы.

Однако, пристрастия автора к тем или иным философским теориям не чужды персонажам ее романов. Влияние таких философов, как Ж.-П. Сартр, С.Кьеркегор, Платон, Симона Вейль на творчество А. Мердок очевидно, так же как и наличие явных переключек между философскими теориями А.Мердок и мыслями ее персонажей (тоже философов).

Выходу в свет первого из опубликованных романов писательницы предшествовало появление ее философской работы «Сартр. Романтический рационалист»(1953). Сама А.Мердок назвала эту монографию о главе французского экзистенциализма «поучительной увертюрой» ко всему ее творчеству, ко всему тому, что впоследствии явилось предметом ее собственной озабоченности. Всесторонне исследовав философию Сартра, изучив его художественное творчество, она приходит к выводу, что попытки экзистенциализма наметить новые пути для развития личности оказались несостоятельными. В основу была взята личность изолированная, отрешенная от людей, - иными словами, личность придуманная и не существующая в мире. Ее свобода, ее воля, ее выбор оказались «пустыми абстракциями». Мердок не разделяет отношение Сартра к реальности, к человеку, она говорит о том, что Сартра раздражает само содержание человеческой жизни, что фатально для истинного романтика. У него, с одной стороны, есть живой интерес, порою несколько болезненный, к частностям современного существования, а, с другой стороны, страстное желание анализировать, строить интеллектуально удовлетворяющие его схемы и модели. Но у него отсутствует черта, которая могла бы помочь этим двум особенностям его таланта сплавиться воедино в работе великого романиста – способность постигнуть неискоренимую уникальность людей и их отношений друг с другом. Сартровскому пониманию свободы, любви,

замыкающим человека в прочном индивидуалистическом кругу, противопоставляется иная трактовка этих понятий, реализующихся в контексте человеческих взаимоотношений. Экзистенциализм в сартровской разновидности, несмотря на все свои притязания повлиять положительным образом на человеческое существование, представляется ей неспособным адекватным образом даже изобразить это существование. Отношение Сартра к человеку как к существу асоциальному и эгоцентричному накладывает отпечаток на его трактовку реальности, любви, свободы, возможного существования совершенства. Всепоглощенность идеями низводит его интерес к человеку до того уровня, на котором, по мнению Мердок, он не может состояться как романист. «Неспособность Сартра написать великий роман – трагический симптом болезни, поразивший нас всех, - включает свою монографию А. Мердок. Мы знаем, что действительный урок, который следует извлечь, - это то, что человеческая личность бесценна и уникальна, но кажется, что мы в состоянии формулировать это лишь языком идеологии и абстракций».

Таким образом, отношение А.Мердок к экзистенциалистским доктринам вообще и философии Ж.-П. Сартра в частности довольно критично. Тем не менее, экзистенциалистский мотив выбора, свободы присутствует в романах А.Мердок 50-80-х годов. Страх, ощущение абсурдности своего существования, сосредоточенность на поиске того, что может оправдать человеческое существование, – то, что присуще персонажам как Ж.-П. Сартра, так и А.Мердок. Между художественными произведениями обоих философов-писателей существуют межтекстовые схождения. Более того, роман А. Мердок «Под сетью» А. Байат называет «comic parody on the end of La Nausee». Более подробно интертекстуальная связь между романом Ж.-П. Сартра «Тошнота» и «Под сетью» А. Мердок рассматриваются во второй главе нашего исследования. Несмотря на последующее заявление писательницы об отказе от теории Сартра, увлечение трудами этого философа отразилось на художественных произведениях А. Мердок.

Переосмысливая такие экзистенциалистские категории, как свобода, страх, выбор, воля, она приходит к выводу, что человек не может быть абсолютно свободен, он связан цепью уз с другими людьми. Крайнему фатализму и полной свободе экзистенциалистов А.Мердок противопоставляет категории внимания и наблюдения (Attention). Термин, заимствованный у Симоны Вейль, чья книга «Ожидание Бога» (1950), несомненно, оказала влияние на философию А. Мердок. С. Вейль под вниманием понимает терпение и смирение перед непостижимой уникальностью Другого. В философии Мердок воля представлена не как беспрепятственное движение, связанное с разумом (экзистенциализм), а как идея терпения, любовного уважения, направленного на личность («Идея совершенства»).

Свое отражение в творчестве Мердок имеет философия Платона, его идея Блага и теории форм, идеи об Эросе и Танатосе.

В трактате «Превосходство добра над другими понятиями» А. Мердок утверждает, что в человеческой жизни нет метафизического единства; все в ней подчинено смерти и случаю. Человек, тем не менее, стремится к единству, которым для него, по мнению писательницы, является Добро. Мердок напоминает читателю «миф о пещере». Пересказывая его, она преследует идею восхождения ума человека через четыре стадии – от тени – к лицезрению блага, Солнца и истины. Этот путь от своих собственных иллюзий и заблуждений – к истине проделывают все герои ее многочисленных романов.

Из всей иерархии форм Мердок выбирает идею Добра как основную, организующую единство мира. Точного определения Добра автор не дает, настаивая на «неопределяемости» этой категории, причины подобной «неопределяемости» она видит в «неистощимой вариативности мира» (*The Sovereignty of Good*). Добро, утверждает Мердок, дает возможность человеку видеть мир реально, не эгоистично, в свете добродетельного сознания: «Добро, как солнце, освещает реальный мир. Мы видим его в свете блага и, как правило, не сомневаемся относительно направления, в котором движется добро; равно, как и знаем реальное существование зла: цинизм, бессердечие, безразличие к страданию». Основное содержание понятия блага лежит в основе концепции искусства Мердок, которое она считает символом или источником добра. Наслаждение искусством Мердок определяется как явление, полностью противоположное эгоистическому самопогружению. Это дает ей возможность назвать настоящего художника «аналогом» хорошего человека. Для А. Мердок искусство – высота, с которой природа морали видна особенно ясно. «Дальше искусства, могу вас заверить, ничего нет», – говорит один из персонажей романа А. Мердок (Локсий, «Черный принц»).

Мердок полемизирует со своим великим учителем. Платон считал, что искусство не учит добродетели. Напротив, утверждал он, искусство как подражание уводит человека от истины и правды. Мердок реабилитирует искусство, отводя ему важную роль в формировании человеческого сознания. Вместе с тем, она согласна с Платоном, что добродетели можно достичь через технэ, то есть занятие наукой, ремеслами, творческой интеллектуальной деятельностью. Таким образом, обращение главных героев романов Мердок к творческой деятельности (Джейк Донагью, «Под сетью» и др.), к ремеслу (Хьюго Белфаундер, «Под сетью») – символизирует становление на путь Добра. Понятия Любви и Добра неразрывно связаны в понимании писателя-философа: «Существование любви – это безошибочное указание того, что мы – существа духовные, она демонстрирует энергию и страсть души в ее поисках добра, это сила, которая присоединяет нас к добру, а через добро – соединяет нас с миром». Любовь представляется Мердок понятием, подчиненным идее добра. Она находится в стремлении к добру как к магнетическому центру.

В трактате «Огонь и солнце» Мердок, развивая идею внимания и наблюдения, обращается к Платоновскому мифу об Эроте.

Эрот Платона двойственен: один произошел от Афродиты Небесной, второй – от Афродиты Пошлой. Платон останавливается на характеристике Эрота от Афродиты Небесной, он восхваляет его красоту, молодость, совершенство... Эрот представлен у Платона вечным стремлением к красоте и благу. Кроме того, в мифе об Эроте Платон утверждает «эротическую иерархию»: от одного прекрасного тела к другим прекрасным телам, отсюда – к прекрасным душам, от души - к наукам и от наук к идее прекрасного, которая уже не подвержена никаким изменениям, но существует вечно.

Под впечатлением мифа Платона об Эросе как о воплощении творческой любви Мердок продолжает развивать в своей философии идею наблюдения как перенаправления своего внимания с «я» на других людей и на другие явления окружающего мира. Именно так, полагает она, человек может получить истинные, а не ложные знания о себе самом и об окружающем его мире.

Особое внимание Мердок-философа привлекает интерес Платона к живой беседе, к диалогу, к языку, к слову. Мысль Платона о языке как барьере понимания кажется ей удивительно современной. Перекликаясь с теориями Л.В. Витгенштейна, идея о «сети слов», в которых запутывается человек, пытаясь объяснить с другим человеком, отражается в романе А. Мердок «Под сетью» [«Молчальник» Джейка Донагью, его беседы с Хьюго Белфаундером].

Идея неразрывного соседства, единства Любви и Смерти также разрабатывается в романах А. Мердок («Время ангелов», «Сон Бруно», «22 несчастья», «Ученик философа» и др.).

Проблемы, интересующие Мердок-философа, не менее интересны для Мердок-писателя. Особенности и правила построения художественного текста дают возможность его автору поместить в роман философскую идею в незаконченном виде и «обыграть» ее, наблюдая, к какому результату она может привести героев романа, взявших эту идею за основу своего поведения, существования. Эта виртуальная реальность текста помогает философу определить жизнеспособность той или иной идеи. Таким образом, романы писательницы не декларация какой-либо философской идеи, а своеобразная апробация ее, имеющая игровой характер и не лишенная определенной эстетической ценности. Игровое начало имеет огромное значение в художественном творчестве А. Мердок. Невозможно представить себе ее романы без игрового компонента (в отношении игры вообще и в специфически театральном ее аспекте).

Первая глава «Своеобразие романов А. Мердок. Некоторые игровые аспекты романов 50-80-х гг.» состоит из трех разделов:

- 1.1. Игра как одна из категорий мировой культуры.
- 1.2. Основы поэтики романного творчества А. Мердок.
- 1.3. Театрализация.

Игра одно из основных понятий мировой культуры. Ее дух пронизывает все уровни развития нашей цивилизации. Многомерность и неуловимость ее природы затрудняет выполнение задачи по нахождению

четкого определения понятия «игра». Мыслители разных веков (от Платона до наших дней) в своих работах обращались к игре (И. Кант «Критика способности суждения», Ф. Шиллер «Письма об эстетическом воспитании», Г. Спенсер «Основания психологии», Й. Хейзинга «Homo Ludens. В тени завтрашнего дня» и др.) Из множества определений можно вывести одно, синтезирующее основные признаки игры, выделенные большинством ученых: Игра – это деятельность непродуктивная, не имеющая результатов, содержащая цель в себе самой. В ней выражается избыток сил и веселость духа. Игра предполагает наличие правил и неких степеней свободы (отсутствие правил.) Ф. Шиллер утверждал, что человек только тогда и становится в полной мере самим собой, когда он играет. Согласно Й. Хейзинге, человеческая культура возникла из игры. Писатели и ученые (Л.Н. Толстой, Т. Манн, В.Ф. Переверзев) говорили, что искусство является игровой деятельностью по своей сути, что это – своеобразный тип игры. Художественное творчество для А. Мердок – игра. Она играет с читателем, меняя одну маску за другой, предстает в образе повествователя [he- type narration] или полностью сливается с protagonистом романа [personified type of narration]. При этом происходит смена гендерной роли: писатель-женщина становится писателем-мужчиной (Джейк Донахью, «Под сетью», Мартин «Отрубленная голова», Чарльз Эрроуби «Море, море», Брэдли Пирсон, «Черный принц», Хилари Бердэ «Дитя слова»). В «виртуальной реальности» художественного текста женщина-писатель-философ вживается в роль мужчины, овладевает его образом мыслей, чувств, стратегией поведения. Этот феномен породил массу статей, авторы которых старались определить причину этого явления, нередко прибегая к помощи психоанализа (Э.Дипл). В частности, вспоминается утверждение Карен Хорни о том, что девочка так и не может преодолеть чувство собственной неполноценности и униженности своего положения (по физиологическим причинам) и должна постоянно бороться со своим желанием встать на место мужчины. Ирреальная реальность художественного текста позволяет автору эту мечту осуществить. По нашему мнению, феномен инверсии гендерной роли в образе повествователя – это одна из загадок автора, «тайна маски» в традициях барокко XVII века, одна из форм игры с читателем.

А. Мердок «играет» с философской идеей, помещая ее в реальность созданного ее воображением мира, обитатели которого (писатели, философы и просто искатели истины) проверяют эту идею «на прочность», рассматривая ее с разных точек зрения, полемизируя друг с другом. Или эта идея становится движущей силой в романе, основным принципом, в строгом соответствии с которым автор разворачивает все происходящие события. Результат неизвестен никому, даже для автора является тайной до самого конца романа. Увлечения и предпочтения А. Мердок-философа проявляются в творчестве А. Мердок-писателя. Увлечение экзистенциализмом, философией Платона, учением Л. Витгенштейна, С. Кьеркегора присуще и персонажам писателя. Они заняты разрешением моральных дилемм, касающихся смысла человеческого бытия, ставят перед собой те же вопросы,

что и сама А.Мердок обозначает в своих философских работах («Сартр.Романтический рационалист». «Против сухости», «Превосходство добра над другими понятиями» и др.). Вопросы о существовании Бога, о сути Добра, о смысле бытия появляются вновь и вновь в каждом романе, герои которых каждый раз заново начинают движение к истине через бесконечные споры друг с другом, собственные размышления, поступки. Проанализировав отобранные нами романы, мы вывели следующую философскую концепцию автора: человек – игрушка в руках «случая». Бог, как гарант добродетели и порядка, в мире романов А.Мердок отсутствует, «Его нет», как говорят ее герои. Их жизнь наполнена чередой случайностей, неприятностей, превращений. Существование человека само по себе бессмысленно, если оно сконцентрировано только на себе. Один человек существует только в сознании другого («тень в тени»). Оправдать человеческое бытие, придать ему смысл может только любовь к Другому, забота еще о ком-то, кроме себя. Каждый должен стремиться к Благу, творить добро, заниматься «своим делом». В этом стремлении человеку может помочь искусство, поэтому оно и есть Благо. Любовь, Благо, Искусство – силы, которые могут противостоять Смерти и Одиночеству.

Заголовки романов А. Мердок – символы, одна из загадок писателя, которые он загадывает читателю; как правило, заголовок – ключ к пониманию замысла всего романа. «Колокол», «Отрубленная голова», «Дикая роза» и др. – заголовки, которые мгновенно захватывают внимание читателя, вызывают целый ассоциативный ряд в его сознании, заставляют делать определенные прогнозы о возможном содержании романа, включаясь в игру, предложенную автором: принимает участие в процессе разгадывания загадок, тайн. Часто напоминающие названия бульварных романов заголовки произведений А.Мердок, обманывают ожидания читателя, который попадает в мир глубоких философских исканий и размышлений персонажей, тонко организованных психологических игр, манипуляций, мир театрального действия, окрашенного в комические тона. Заголовки романов писательницы полисемантичны, вбирающие в свой незначительный объем весь художественный мир произведения, пронизывая и связывая его. В нашей работе раскрывается семантика заголовков таких романов, как «Под сетью» (образ «сети слов» указывает на связь с мыслями, высказанными в «Логико-философском трактате» Л.Витгенштейна, помогает раскрыть замысел всего романа); «Колокол» (образ «колокола» рассматривается как принадлежность христианского храма, как произведение искусства, что определяет и объясняет пути поиска истины, по которым идут герои романа, от служения церкви к искусству). В подобном ключе рассматривается значение заголовка в романах «Дикая роза», «Алое и зеленое», «Время ангелов», «Сон Бруно», «Отрубленная голова», «Море, море», «Ученик философа», «Человек-несчастный случай».

Персонажи, вслед за автором, играют роли, социальные, гендерные, театральные. Часто не являясь профессиональными актерами, они ведут себя очень театрально, словно на сцене, разыгрывают представления в жизни (в

основном, трагикомедии). Влияние театрального искусства на прозаические произведения А. Мердок настолько очевидно, что, по нашему мнению, возможно говорить о театральном аспекте романов писателя-философа, т.е. о театрализации. Под театрализацией понимается внесение в структуру романа (и прозы вообще) набора основных признаков театральных жанров (трагедии, драмы, комедии, фарса, пантомимы и др.)

Можно выделить следующие признаки театрализации:

1. Театральный хронотоп (концентрация на настоящем времени, в романе - это, прежде всего, диалоги).

Театральные эффекты (особо яркое и выборочное затемнение или, наоборот, освещение места действия, световые эффекты; комические сцены, клоунада, неожиданное появление или исчезновение героев, игровые, резкие переходы в изображении действия).

2. Сознательная игра ролей героями романов (социальных, гендерных, театральных).

3. Непосредственное введение «театральной» темы в роман (показ театра, кино и т.д.).

А. Мердок концентрирует внимание читателя на настоящем времени, на событиях, происходящих в настоящий момент. Однако отступления в прошлое часто помогают понять происходящее. Воспоминания героев предстают в форме иллюзии, сна, как своеобразный театр в театре, обнаруживая сходство с некоторыми приемами театра абсурда (Э.Ионеско). Персонажи писателя играют и в жизни, и на сцене, часто не замечая грани между жизнью реальной и сценической, они продолжают играть социальные роли (возрастные роли, роли семейно-бытовые (муж, сын, покупатель, больной и пр.), гендерные, театральные. Каждый персонаж играет несколько ролей, причем все перечисленные виды ролей предполагают наличие пары с определенными отношениями (отец – сын, учитель – ученик, муж – жена и т.д.). Игра «в паре» дает возможность проанализировать межличностные отношения героев, раскрывает новые качества персонажей, позволяет составить более полную характеристику героев. Смена ролей персонажами осуществляется столь стремительно и неожиданно, что возникает ощущение карнавальное, бесконечной смены масок, за которыми читателю предстоит угадать, каково же истинное лицо ее владельца. Символически выглядит «танец масок» в одной из сцен романа «Под сетью», которая может служить иллюстрацией поведения не только персонажей А. Мердок, но и самого автора, сочетающего несколько типов изложения в своих романах, в рамках которых мы наблюдаем инверсию гендерных ролей в образе повествователя (писатель-женщина пишет как писатель-мужчина).

Еще одним подтверждением присутствия «духа» театра в романах А. Мердок является тот факт, что многие ее романы были экранизированы и поставлены на настоящей театральной сцене. Например, по роману «Колокол» была сделана телеверсия, «Отрубленная голова» - пьеса, написанная совместно с Дж. В. Пристли.

Схематичное изображение динамики любовных конфигураций, треугольников, тетраэдов в романах А.Мердок, предлагаемое нами, служит яркой демонстрацией игры социальных, межличностных взаимоотношений персонажей. Это своеобразная игра взаимных обманов и самообманов. Комическую окраску этой игре придает слишком большое количество комбинаций, перестановок, схематичное изображение которых делает очевидным сходство с каруселью, движением по кругу, которое всегда возвращается в исходную точку – поиск и обретение каждым героем себя самого, сущности своего существования.

Введение в структуру произведений карнавальная эксцентрики, театральные эффекты, театрализация романов мотивировано идейно-философской целью, которую ставит перед собой А.Мердок – испытать правомерность тезиса «Вся жизнь – театр, а люди в нем актеры». Понятие «театра» расширяется в универсуме писателя до «искусства», «игры». Все есть игра: человек играет роли сам, и в то же время он становится объектом игры других людей, а главное – жизни, Бога (смерть, случай).

Во второй главе диссертации «Интертекстуальность» как отражение игрового отношения автора к «чужому» слову исследование построено на выявлении и анализе интертекстуальности как литературоведческого понятия, а также направлений игрового отношения автора к «чужому слову». Здесь рассматриваются источники теории интертекстуальности как таковой. По определению М.Ямпольского, таковыми можно считать полифоническое литературоведение М.М.Бахтина, работы Ю.Тынянова о пародии и теории анаграмм Фердинанда де Соссюра. Значительный вклад в определение понятия интертекста внесли работы французских философов постструктурализма Ролана Барта и Юлии Кристевой, в которых отмечается игровая природа интертекстуальности постмодернистских произведений, «открывающих заманчивую» перспективу нескончаемым языковым играм. Нами приводятся определения интертекстуальности, данные В.Е.Хализевым, В.П.Рудневым, А.К.Жолковским, отмечается понятие «межтекстовых схождений», связей, намеченное еще в двадцатые годы прошлого века Б.В.Томашевским.

Интертекстуальность понимается нами как вид литературной игры, обладающей набором определенных правил: автор рассчитывает на определенный уровень образованности читателя; выбираются наиболее репрезентативные цитаты (ситуации, литературные имена и т.д.); правила выбора основываются на уровне культуры существующего времени; цитата не должна быть механическим повторением; обязателен новый контекст для известной цитаты; чем менее известна цитата, тем лучше она приживается; игра может заключаться в комбинировании известных имен с известными мотивами. Все эти правила допускают разные степени свободы (свободы обращения с этими цитатами). В романах А. Мердок часто встречается ироническая инверсия (цитата перевернута наоборот).

Во второй главе нашего исследования анализируется «игра» с известным литературным именем в романах Айрис Мердок, роль, которую играет У.Шекспир и его персонажи в романах «Сон Бруно», «Море, Море».

Далеко не случайным является выбор имен персонажей А.Мердок. Определенное имя, например, Фанни Перонетт («Дикая роза») обращает внимание читателя на мотив наследства, который подается здесь именно в той форме, в которой он присутствует в романах Дж.Остин, выполняет ту же функцию – основа любовной интриги, движущая сила сюжета, средство характеристики героев. Наследство же (его наличие или отсутствие) определяет и линию поведения персонажей. Философ Джон Роберт Розанов («Ученик философа») носит ту же фамилию, что и русский религиозный философ В.В.Розанов, но их философские воззрения противоречат друг другу. Ироническая игра автора с известным литературным прослеживается и в романе «Время ангелов» (Лев Пешков, проповедующий теории Раскольникова о вседозволенности), «Черный принц» (издатель Локсий, Фрэнсис Марло) и др. В романах А.Мердок («Сон Бруно», «Море, море», «Черный принц») появляются имена шекспировских персонажей (Бенедикт, Меркуцио). Ее герои с упоением рассказывают о том, какие роли в пьесах У.Шекспира они сыграли или не сыграли на сцене, что характеризует их определенным образом. В образе Ч.Эрроуби («Море, море») угадываются черты самого У.Шекспира, обнаруживается сходство в биографии (родился в Стратфорде на Эйвоне, родители далеки от искусства, он тоже писал пьесы и пробовал сам играть в них). Также внезапно, как и У.Шекспир, Ч.Эрроуби покидает театр и уединяется вдалеке от столичной суеты и т.п. Проанализировав целый ряд совпадений некоторых биографических фактов, мы пришли к выводу, что в образе Ч.Эрроуби, его истории нам представлена версия А.Мердок разгадки тайны Шекспира, приоткрыта завеса его возможных мыслей, чувств. Ч.Эрроуби – «зеркальное отражение Шекспира», «современный вариант» театрального бога, который помогает пролить свет на того, кто стал его прообразом, это плод литературной игры писателя, «образ образа» великого барда.

В романе «Черный принц» текст Шекспира («Гамлет») непосредственно вводится в структуру романа как элемент сюжета, что истолковано нами как желание автора подчеркнуть связь между двумя текстами, что делает невозможным анализ «нового» текста без учета предшествующего ему, помогает глубже проникнуть в замысел писателя. При сопоставлении стиля А.Мердок и У.Шекспира нами были определены некоторые общие черты: смешение трагического и комического, частые перемены места действия, неожиданные ходы в поведении персонажей, изображение внутреннего (противоречивого) мира персонажей в развитии, наличие «здорового юмора», близкого к народному, уличному фарсу. Значительная роль в характеристике персонажей, сопровождении действия в текстах обоих авторов отводится музыке.

Спасительная, главенствующая роль музыки как вида искусства провозглашается и персонажами Ж.-П.Сартра («Тошнота», 1938), и О.Хаксли

(«Контрапункт», 1928). Предметом нашего внимания становится мотив «Контрапункта» в повествовании А. Мердок. В музыковедении контрапункт (буквально – точка против точки) определяется как мелодия, звучащая одновременно с основной темой, сочетание голосов, при котором каждому звуку основного голоса соответствует ритмически совпадающий звук в других голосах. Применительно к литературе определение контрапункта может быть перефразировано так: это одновременное развитие и взаимодействие нескольких сюжетно-тематических линий, связанных с эволюцией образов данного произведения. Контрапункт складывается из взаимодействия образных, тематических, стилистических систем. Истоки многоголосья, контрапункта восходят к античности: идеи космической музыки сфер (и чисел) появились еще у Пифагора, на них опирался Платон, в восемнадцатом веке идею полифонии развивал И.-С.Бах. В литературе первым идею «контрапункта идей - тем - образов воплотил Э.Т.А.Гофман в «Житейских воззрениях кота Мурра» (1821г.), а затем Р.Роллан в эпопее-симфонии «Жан-Кристоф» (1902-1912). В России литературные «симфонии» сочинял А.Белый. А.Мердок рассматривается нами как продолжатель традиции «многоголосья» в литературе, чьи произведения являются «контрапунктом идей», что подтверждается рядом конкретных примеров, приведенных во второй главе нашего исследования.

Нами прослеживаются интертекстуальные связи романа А. Мердок «Под сетью» с романом Ж.-П. Сартра «Тошнота» и «Мерфи» С. Беккета. Посредством сравнительно-сопоставительного анализа двух романов («Под сетью», «Тошнота») были выявлены многочисленные межтекстовые схождения, переключки (тип повествования, протагонисты обоих романов – пишущие люди, искатели истины, философы, сходство в именах возлюбленных - Анна и Анни, героини существуют между Лондоном и Парижем и пр.). Но эти цитаты не просто заимствованы А.Мердок, они пародируются. Антония Байат назвала «Под сетью» «комической пародией на конец романа «Тошнота». На наш взгляд, определение «комическая пародия» как нельзя лучше отражает суть отношения А. Мердок к «чужому слову», стремление сознательно имитировать манеру, стиль, способ построения произведения, сюжетные коллизии с целью обыграть на свой лад, обновить, представить свою версию, свое видение.

Вышедший одновременно с романом Ж.-П. Сартра «Тошнота» роман С. Беккета «Мерфи» (1938г.) также оказал влияние на творчество писателя. Сопоставительный анализ этого романа с романом А. Мердок «Под сетью», проведенный нами, дает основание говорить и о «беккетовском подтексте» в романе писательницы. Термин «подтекст» в трактовке Кирилла Тарановского указывает на функционирование «чужого текста» на уровне цитаты. Схождения между этими двумя текстами настолько явны (на уровне композиционно-содержательном), что роман «Мерфи» можно считать подтекстом «Под сетью», один текст проясняет смысл другого и помогает, в конечном итоге, читателю глубже понять замысел автора. Наличие сходных черт, «схождений» между этими двумя текстами, наводит читателя на мысль

о прочтении одного параллельно с другим. Такой способ, на наш взгляд, оказывается продуктивным. Неясные моменты в одном тексте, становятся более понятными, если их рассматривать через призму другого. Все это помогает читателю разобраться в лабиринте – книге, созданной игрой ума автора. Влияние С. Беккета на творчество А. Мердок не ограничивается привлечением «Мерфи» в качестве подтекста «Под сетью». Философия и атрибуты театра абсурда ярко выражены в таких романах, как «Человек-несчастный случай», «Время ангелов», «Сон Бруно» и др.

Как «игра случая» рассматривается «случайное совпадение» (Б.В.Томашевский) сюжетного конфликта в романе «Ученик философа» и в пьесе «Беседы с Сократом» Э. Радзинского. Рассмотренные ранее примеры «межтекстовых схождений» текстов А. Мердок с текстами У. Шекспира, Д. Остен, Ф.М. Достоевского, Ж.-П. Сартра, С. Беккета можно было отнести к первому типу межтекстовых схождений, выделенных Б. В. Томашевским, то есть к типу «сознательной имитации, ссылки на творчество другого писателя». Сопоставительный анализ текстов, сделанный нами, дал возможность привести примеры игрового отношения А. Мердок к цитате. Сознательно отсылая читателя к другому тексту, писатель словно предлагает сравнить его с новой, ее версией. А. Мердок играет с «чужим словом». В то же время, «случайность» (contingency) играет с ней.

Проведенные исследования «межтекстовых схождений» произведений А.Мердок с текстами других авторов позволяет сделать вывод: интертекстуальность в романах писателя является отражением в них игрового характера функционирования «чужого» слова, что является еще одним подтверждением мысли о восприятии А. Мердок творчества, жизни как игры.

В заключении подводятся итоги исследования, сделаны выводы о том, что игра – одна из основных категорий Бытия, мировой культуры и творческого литературного процесса. В ней диалектически соединяются свобода (свободный выбор, элемент непредсказуемости) и необходимость (необходимы правила, ограничения). У игры есть цель (одержжание победы над другими игроками; приобретение определенных знаний, умений; развлечение; получение удовольствия от игры). Игра дает возможность человеку в реальной жизни, на сцене или в пространстве литературного произведения сыграть «другую» роль, надеть на себя «маску», то есть расширяет способности человека «примерить» на себя жизнь, образ мыслей «другого», помогает преодолеть «отчуждение», одиночество. Игра - одна из констант универсума романов А.Мердок. Нами выделены несколько типов игры, имеющих место в прозаических текстах писателя: игра, которую ведет автор с читателем (интрига, заложенная в заголовке и развитии сюжетного конфликта романа), вовлечение читателя в процесс разрешения загадок, тайн. По мнению О.М.Фрейденберг, в загадывании и разгадывании загадок лежит момент борьбы, поединка. Таким образом, читатель соревнуется с А.Мердок, стараясь предугадать «игру» воображения писателя.

Следующий тип игры – театрализация повествования, своеобразный вид игровой стратегии писателя, отражающий представление А.Мердок о жизни как о совокупности различных театральных действий. На сюжетном уровне присутствуют игры авантюрно-психологического плана, в результате которых разрешается проблема межличностных отношений и конфликтов в малой группе.

Игры интертекстуального плана показывают взаимодействие текстов писательницы с текстами мировой литературы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Руднева Е.А. Смена точек зрения в романе А.Мердок «Под сетью»// Ритм и стиль, Балашов:БГПИ ,2000 - №2. – 0.25 п.л.
2. Руднева Е.А. Творчество Айрис Мердок в оценке зарубежных критиков// Тезисы научных статей преподавателей и аспирантов. – Балашов: БФСГУ, 2000. – 0.18 п.л.
3. Руднева Е.А. Некоторые игровые аспекты романов А.Мердок 60-80 гг. Театрализация. – XIII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов: Часть II. – М.: МПГУ, 2001. – 0.06 п.л.
4. Руднева Е.А. Литературный герой Ф.М.Достоевского как прообраз персонажа А.Мердок «Время ангелов» (1966 г.) – Диалог культур: XXI век: Сборник статей и материалов. – Балашов: БФСГУ, 2001. – 0.12 п.л.
5. Руднева Е.А. Феномен повествователя-мужчины в романах А.Мердок 50-80 годов// Тезисы научных статей преподавателей и аспирантов. – Балашов: БФСГУ, 2001. – 0.12 п.л.
6. Руднева Е.А. Образ повествователя в романе Айрис Мердок «Ученик философа» (1983)// Ритм и стиль, Балашов:БГПИ ,2001 - №3. – 0.18 п.л.

Подписано к печати _____
Тираж 100 экз.

