

**В.Б. Зусева-Озкан**

---

## **НАРРАТИВ ОЗАРЕНИЯ У Ф. МОРИАКА И А. МЁРДОК**

---

*Разрабатывается понятие «нарратив озарения», на материале творчества Ф. Мориака и А. Мёрдок, что дает возможность описать религиозную и внерелигиозную (светскую) разновидности нарратива озарения. Между романами «Море, море» Мёрдок и «Подросток былых времен» Мориака, помимо типологических соответствий, обнаруживаются и генетические, так что «Море, море» предстает как «переписывание» произведения французского писателя. В ходе компаративного анализа нарратив озарения описывается на ключевых уровнях структуры.*

*Ключевые слова: нарративная интрига, энигматическая интрига откровения, А. Мёрдок, Ф. Мориак, «Море, море», «Подросток былых времен», Платон, миф о пещере.*

Статья посвящена разработке понятия «нарратив озарения», которое восходит к нарратологии В.И. Тюпы. Нарратив озарения полагается нами вариантом реализации одной из описанных им нарративных интриг – энигматической интриги откровения с характерной для нее «цепью прояснений, приближений, прикосновений к запретельному для человеческого опыта содержанию жизни» [1. С. 17], причем вариантом наиболее отчетливым, своего рода титульным.

Разработка этого понятия будет осуществляться на материале творчества двух писателей – Ф. Мориака и А. Мёрдок, что даст возможность описать религиозную и внерелигиозную (светскую) разновидности нарратива озарения соответственно. Дополнительным аргументом в пользу такого компаративного этюда служит то, что, помимо обнаруживаемых типологических соответствий, имеются и генетические, поскольку Мёрдок, несомненно, знала и ценила творчество французского писателя – хотя во многих аспектах он, безусловно, был ей чужд (как и традиция католического романа вообще).

Так, например, своего рода откликом на роман Мориака «Тереза Дескейру» (1927) представляется нам роман Мёрдок «Единорог»

(1963) с той же завязкой: жена испытывает отвращение к мужу, покушается на его жизнь, изменяет ему (у Мёрдок – тогда как у Мориака этот мотив остается в зародыше), а тот в отместку делает ее пленницей в ее собственном доме. Та хотела бы сбежать, но отец ее не принимает, становясь на сторону мужа. Развод же невозможен – согласно установлениям католической церкви. Пленница медленно чахнет. Разумеется, разыгрывается эта история у Мёрдок совершенно иначе, чем у Мориака, и исследователи обычно сближают ее с готическим романом, однако, по нашему мнению, сходство сюжетной основы «Терезы Дескейру» и «Единорога» неоспоримо. В философском эссе «Метафизика как путеводитель по морали» (1992) Мёрдок напрямую разбирает «Терезу Дескейру» и критику этого романа Симоной Вейль. По мнению Мёрдок, Мориак «более чем слегка» влюблен в свою героиню и «полуслеп»: он не углубляется в «отвратительную» природу ее преступления, так как слишком поглощен своим видением ее как грешницы, подлежащей спасению Богом, и идеей божественной милости [2. Р. 103]. Видимо, «Единорог» был призван стать вполне «зрячим» исследованием заданной Мориаком ситуации<sup>1</sup>.

Возвращаясь к центральному понятию статьи, скажем, что, по нашему мнению, сюжет большинства произведений Мёрдок можно описать как прозрение, освобождение от иллюзий, фантазий, «предрассудков любимой мысли», ложных представлений героя о себе и других. Как писала сама Мёрдок в философском эссе «Суверенность блага» (1970), «мы животные, навьюченные заботами и страхами. Наши умы непрестанно и почти всегда самозабвенно трудятся над созданием подвижной, отчасти искажающей *пелены*, скрывающей от нас часть мира» [4. С. 122]. Не случайно в ее романах постоянно воспроизводится платоновский миф о пещере. И принципиальным,

---

<sup>1</sup> А в письме Дэвиду Хиксу от 16 сентября 1945 г. Мёрдок писала о католическом романе во Франции: «In fact the Church is very much with them still – & in this they are, for me, so far more exciting than the English novelists. They have left Mauriac behind, or so they say – but it is still the same eternal Good & Evil which is in question» [3. Р. 238]; т.е.: «В действительности церковь еще в очень большой мере с ними – и в этом они для меня гораздо более волнующи, чем английские романисты. Они оставили Мориака позади, или так они говорят, – но это все же вечные Добро и Зло под вопросом» (перевод мой. – В.З.-О.).

поворотным моментом этого сюжета – и платоновского мифа, и романов Мёрдок, для которых он служит прообразом, – является момент озарения, когда узники пещеры «смотрят прямо на самый свет», на солнце.

У Платона узники отворачиваются, поскольку от солнца у них болят глаза, и возвращаются к тому, «что в силах видеть», считая, будто это достовернее. У Мёрдок ситуация сложнее: однажды узренный свет, однажды явленное озарение, или откровение, или епифания, не теряют своей ценности для субъекта видения, но и не являют собой окончательную точку, окончательный итог жизни героя. Как говорит Чарльз Эрроуби в романе «Море, море», «...на этом, в сущности, моя повесть должна бы кончиться, в ней теперь есть все – тюлени и звезды, объяснение, смирение, покорность судьбе, и все озарено неким высшим, хоть и неясным смыслом, ум спокоен, и страсти улеглись. Однако жизнь в отличие от искусства обладает досадным свойством – хоть и спотыкаясь и прихрамывая, двигаться все дальше, сводя насмарку моральные перерождения, ставя под сомнение разгадки и вообще показывая полную невозможность жить праведно и счастливо до последнего вздоха; вот и я решил, что стоит еще немного продлить мою историю...» [5. С. 592].

В уже упоминавшемся эссе Мёрдок пишет: «Солнце можно увидеть лишь в конце долгого поиска, подразумевающего переориентацию (узники должны обернуться) и восхождение. Оно реально, оно там, снаружи, но очень далеко. <...> В свете солнца мы видим истинные отношения вещей в мире» [4. С. 129]. Принципиальны эти два действия: переориентация, т.е. оборот назад, и восхождение. В романе это подразумевает *ретроспекцию*, с одной стороны, и достижение героем некоторой *моральной высоты*, прежде ему не присущей, определенной «добродетельности» (*goodness*), которая Мёрдок формулируется как «сочетание в человеческих существах ясного реалистичного взгляда и сочувствия» [4. С. 124]. По Мёрдок, «многим из нас» лишь искусство может помочь выйти «за рамки эгоистичных и навязчивых ограничений личности». Отсюда – особая форма ряда ее романов, где герой ретроспективно описывает события своей жизни, превращая ее в роман, в искусство, и тем самым обретает ясность взгляда.

Является ли такой рассказ об озарении – действительном, но не могущем остановить течение жизни, как бы велико ни было произ-

веденное им потрясение, – свойством индивидуальной поэтики Айрис Мёрдок, или его можно представить как более универсальную структуру? По нашему мнению, вернее второе. По крайней мере, такой же тип нарратива обнаруживается в творчестве Ф. Мориака. Попробуем детально сопоставить в этой перспективе романы «Море, море» (1978) Мёрдок и «Подросток былых времен» (1969) Мориака. Сходство их принципиальное, всеобъемлющее и касается всех уровней организации произведений.

Начнем с ситуации рассказывания. Как и «Подросток» Ф.М. Достоевского (который, по-видимому, послужил Мориаку первичным импульсом), «Подросток былых времен» характеризуется повествованием от 1-го лица и с точки зрения заглавного героя Алена Гажака, описывающего пору своего становления, которая также становится временем кризисных событий его жизни. Действие романа протекает в течение восьми лет – герой начинает повествование, когда ему 14, и заканчивает его двадцатидвухлетним. При этом герой неоднократно заявляет о своем желании стать писателем, а в конце, «умирая от стыда», рассматривает свои записи о собственной судьбе как роман, как будущую книжку «ценой в три франка» [6. С. 500]. Чарльз Эрроуби, напротив, уже пожилой человек, лет 60, и роман ретроспективно обращен к событиям, случившимся 40 годами ранее. Однако и он начинает «записями», а заканчивает романом: «Я все-таки пишу свою жизнь как роман. Ну и что? Трудность была в том, чтобы найти форму, и эту форму каким-то образом подсказала мне история, моя история. По ходу дела у меня будет время поразмышлять и повспоминать <...> вернуться в далекое прошлое и описать почти неподдающееся описанию настоящее; так что в каком-то смысле мой роман все же окажется и мемуарами, и дневником» [5. С. 197]. В обоих случаях то, что пишут герои, – это, по выражению Алена Гажака, «уже пережитое, а не история в ее становлении, хотя история все еще продолжается» [6. С. 404]. Мы наблюдаем явление *двойкой архитектурной организации*: произведение пишется и «сейчас», как бы на глазах у читателя, и «постфактум», когда ряд событий приходит к завершению, например: «Эти страницы, как и предыдущие (точнее говоря, начиная со страницы 111), я пишу в Лондоне, в моей жалкой заброшенной новой квартире» [5. С. 196]. Или, у Мориака: «Два месяца я не открывал этой тетради. То, что я

пережил, не поддается никакому описанию <...> То, что я смогу рассказать здесь об этом, будет, как и все остальное, лишь изложением событий в определенной последовательности и порядке. Итак, попытаюсь: я должен выполнить обещание, данное Донзаку... Говоря откровенно, зачем мне этот предлог? Словно сам я не испытывал горького удовольствия, снова и снова переживая этот стыд, час за часом, до самого конца моей истории, вернее, до конца одной главы моей истории, которая только еще начинается!» [б. С. 461–462]. Написанное как бы до того, как с рассказчиком происходит очередная коллизия, сохраняется в неизменном виде.

Отметим некоторые специфические черты рассказчика у Мориака, важные в свете нашей темы и сближающие его не столько с Аркадием Долгоруким (хотя есть и такие), сколько с Чарльзом Эрроби. Начнем с того, что Ален уверен в наличии у него особого дара – всезнания, данных ему «вспышек интуиции», способности ясно читать и в душах окружающих, и в их будущем, например:

– <...> что вы можете знать обо мне, чего не знают другие?

– Первое, что я могу сказать вам сразу же, но не от своего имени, а от имени господ бога...

<...> моя сила была именно в том, что я не играл: я действительно был во власти своего вдохновения [б. С. 382];

Он огрызнулся:

– Что вы об этом знаете? Бог не станет спрашивать у вас разрешения.

Мы-то уж хорошо знаем, что его пути – не наши пути. Нам все уши об этом прожужжали.

– Знаю, и все тут, – сказал я. – Вы вовсе не обязаны мне верить <...>

Я знал, что он уже сделал выбор. Знал, что все для него кончится плохо [б. С. 388].

Это начало романа, но и дальше герой уверен в своей *способности к прозрениям*: «На этой мрачной площадке я вдруг увидел все и был ослеплен своим открытием. Она мне солгала. <...> Я твердил себе: “У тебя нет никаких доказательств! Ты жертва арабского сказочника, который живет в тебе и неустанно придумывает всякие истории, чтобы заткнуть щели между прочитанными тобой книгами, чтобы в стене, отгородившей тебя от мира, не было ни единого про света. Но на сей раз история, которую ты сочиняешь, – твоя соб-

ственная история. Истинная или выдуманная? Какая доля тут принадлежит воображению? Где именно перекроило оно на свой лад действительность? <...> И потом, бесспорным было чувство, которое она питала ко мне. В этом я уверен. <...> В чужих желаниях я никогда не ошибался» [6. С. 419–420]; «Без сомнения, он попытается обмануть меня, но я знал, что это ему не удастся» [6. С. 422]. Принципиальны здесь, с одной стороны, уверенность героя в своем всезнании, а с другой – его размышления о соотношении воображения и реальности, того, каким мир является на самом деле и каким он видит его из своей – обратим внимание на словоупотребление – «щели в стене, отгородившей» его «от мира», стене, которую он поддерживает в таком состоянии, чтобы в ней «не было ни единого просвета». Это, безусловно, весьма напоминает миф о пещере, ставший прообразом «Моря, моря»: «С тех пор как я начал писать эту книгу <...> у меня такое чувство, будто я брожу по темной пещере, куда свет проникает через разные отверстия или колодцы – может быть, из внешнего мира. <...> Среди этих пятен света есть одно, самое большое, к которому я полусознательно держу путь. Возможно, это большое “окно”, за которым сияет день, а возможно – щель, сквозь которую вырывается пламя из центра земли» [5. С. 102–103].

Как и Алэн, Чарльз свято уверен в своей проницательности, в способности читать в душах других людей, как в открытой книге. При этом *основной сюжетной коллизией*, в результате многочисленных обострений приводящей к ряду катастрофических событий, является *самообман* главного героя, его ложные представления и о смысле собственной жизни, и об отношениях с другими людьми. Сюжетное развитие романа обеспечивается *погоней* героя за его первой любовью, которой он приписывает важнейшее значение в своей жизни и которая становится для него «призраком Елены» из древнегреческого мифа – призраком, который он полагает реальностью. Постепенно выясняется, что Чарльз находился под властью заблуждений в отношении и других окружавших его людей: Розины, Лиззи, Джеймса, Перегринна.

У Мориака герой переживает целую серию озарений, часть которых даже оказывается правдивой; более того, некоторые другие персонажи, особенно Симон Дюбер, оказываются под его влиянием, в добровольном плену у того, кого – со злостью, с ощущением внут-

ренного сопротивления – признают существом особенным, высшим – не зря его многие называют «ангелом», что связано и с его личной жизнью, а именно отсутствием похоти. Отметим, кстати, неожиданную параллель с Чарльзом: «Пусть в наши дни признаваться в этом не модно, но я не наделен повышенной сексуальностью, а прекрасно могу обходиться без “половых сношений”. <...> Я ненавижу *грязь*. Может быть, этому меня научила моральная гигиена моей матери» [5. С. 55] – ср. с внутренним родством между Аленом и его матерью, питающей отвращение к плотской любви.

Но Ален не только «ангел», он еще и «злой ангел», по выражению Мари, или «полуангел, полудьявол» – так его именует Симон Дюбер, над которым, по ощущению героя, ему «дана власть – власть в полном смысле слова» [6. С. 422]. Чарльз Эрроуби же принадлежит к галерее таких героев Мёрдок, которые обладают неизъяснимой *властью над душами других людей*; действия и само существование этих персонажей описываются в терминах *колдовства, волшебства*. Их боятся и их обожают, мечтают попасть в их орбиту. Так, за Чарльзом Эрроуби закрепилась «слава тирана и деспота» [5. С. 53] – недаром он режиссер. Лиззи пишет ему: «Людей как таковых ты не уважаешь, ты их *не видишь*, ты, в сущности, не учитель, а вроде как хищный волшебник» [5. С. 63]; «Он [Гилберт] до сих пор тебя боится, и я тоже. Очень уж мы привыкли тебе повиноваться» [5. С. 64] и пр.

Симон готов служить Алену, подчиняться ему безвозмездно: «Я буду более чем вознагражден, если вы поделитесь со мной благами своих озарений, этим дарованным вам свыше светом» [6. С. 441]. При этом Ален «предостерег его от иллюзий, будто существует верный способ ощутимо приблизиться к богу, напомнил, что меньше всего это зависит от нашей воли, а само это желание свидетельствует о поисках упоения, которые приводят нас к тому, чего хотели мы избежать» [6. С. 441]. Таким образом, герой отчасти сознает механизм самообмана, и – более того – отчасти, действительно, стоит ближе к истине, чем ряд других героев. (По Мориаку, происходит это потому, что герой никогда не терял веры в Бога, составляющую самую глубинную суть его личности – начинается роман с признания: «Все, что рассказывает господин настоятель, и то, как он это рассказывает, кажется мне полным идиотством, и, однако, я верю, что все это истина, решаюсь написать для самого себя: я знаю,

что это истина. Словно слепой поводырь ведет меня к непреложной истине каким-то нелепым путем, бормоча свою латынь и заставляя бормотать ее все редееющие толпы верующих <...> Но что с того! Свет, в котором они идут, – я его вижу, вернее, свет этот уже во мне» [6. С. 356] – опять здесь важнейшие для нас топосы «света», «солнца» и «слепоты».)

Но все же Алэн совершает ряд роковых ошибок. Герой, испытывающий отвращение к плоти и к физической любви, оказывается «исцелен» Мари, продавщицей в книжном магазине, старше его на семь лет, в которую он влюбляется, хотя между ними лежит социальная пропасть (ср. с Чарльзом и Клемент: «Клемент была моей первой женщиной. Когда мы встретились, мне было двадцать лет, а ей (по ее словам) тридцать девять. <...> Меня она любила, и я вполне готов признать, что она меня “сделала”» [5. С. 47]; у Мориака о Мари: «То, что могла мне дать только она, и то, что дала она мне, я никогда не забуду, сколько буду жить на свете» [6. С. 500]). Но он ошибается, то слишком превознося ее, то втаптывая в грязь, тогда как она сама видит ситуацию куда более реалистически: зная, что Алэн не сможет (и в глубине души не хочет) жениться на ней, даже вопреки пережитому «откровению той ночи», когда оба «ближе всего подошли к истине», что «человеческая любовь» «похожа на любовь, посвященную творцом своему творению и творением – своему творцу» [6. С. 445], она решает «выйти замуж за книжную лавку», т.е. за ее владельца старика Барда, что оказывается величайшей неожиданностью для героя, считавшего, что вся власть и все решения находятся в его руках.

Примечательно, что, лишившись Мари, герой осознает *власть над собой иллюзий*: «В этот мой приезд земля Мальтаверна стала для меня именно тем, чем она была, – угрюмыми бесплодными ландшафтами, которые рано или поздно выгорят дотла. Преображал ее мой собственный взгляд, магия моего взгляда. Так же как и Мари. Земля Мальтаверна и Мари навсегда остались такими, какие есть. Я потерял над ними власть преображения» [6. С. 477]. То же он думает и о матери: «Откуда я черпаю все, что я тут пишу о маме, если не в самом себе, не в том представлении, которое сложилось у меня о ней? Не пытаюсь ли я, с тех самых пор как веду этот дневник, показать <...> воображаемый Мальтаверн, столь же ирреальный, как Спящая

Красавица, Дракон или Рике-с Хохолком? А что же было реальным?» [6. С. 458–459].

Действительно, другой важной ошибкой является представление Алена о своей матери, которую он якобы «постепенно разоблачает, и по мере того, как раскрывается ее истинный образ», ему «становится страшно»: по его мнению, мать заботится только о собственности, только о приращении и так огромных земель, и для этого, не принимая во внимание его чувства, во что бы то ни стало хочет женить его на богатой соседке по имению, девочке-наследнице, которая ему противна. Он называет ее «отвратительной», «микробом собственности», «чудовищем», дает ей прозвище Вошка: «Мне Жаннетта внушала ужас. Иссиня-бледная, конопатая девчонка – казалось, что и на месте глаз, лишенных бровей и ресниц, поблескивают две из ее бесчисленных веснушек» [6. С. 402].

Главное озарение, главная *победа действительности над планами и соображениями героя* связаны с ней. Как он сам говорит, «я и правда думал, что это только случай, а это был тот поворотный пункт, где судьба подстерегала меня и схватила за горло» [6. С. 477]. Прогуливаясь мимо пруда, он вдруг видит купальщика, которого сначала принимает за мальчика, а потом осознает, что это совсем юная девочка: «Мне показалось <...> будто кто-то убрал ладони, закрывавшие мои незрячие глаза, и я вдруг прозрел. Уже одно это создание было чудом, а в мире таких миллионы – в том мире, которого я не знал и в который, впрочем, ничто и никто не заставит меня вступить, если я предпочту сидеть в своей комнате, где одни только книги и нет ни одного человека. <...> глядя на нее <...> я ощутил со всей несомненностью, что бог есть. Бог существует, вы видите сами» [6. С. 478]. Девочка уходит, герой следует за ней по той же тропинке, и та пугается, убегает дальше в лес. Впоследствии оказывается, что это была та самая Вошка, которую раньше герой так ненавидел: «...какую злую шутку со мной сыграли! Так, значит, это Вошка купалась возле мельницы <...> и показалась мне такой прелестной! Это не могло быть случайностью, слишком ловко все было подстроено» [6. С. 481]. По воле рока, когда она убегает, ее видит какой-то сборщик смолы. Он изнасиловал ее и задушил, о чем герой узнает только позднее, из газеты – как, собственно, и о том, что это была Жаннетта Серис. После долгого разговора с матерью вскрывается

правда, которую герой не видел из-за того, что был ослеплен «предрассудками любимой мысли», иллюзиями относительно людей, которых он, по сути, не знал, предпочитая свои фантазии о них – как говорит мать, «ты не знал, да и не мог знать – ведь ты запрещал мне говорить о ней, – как велика была ее любовь к тебе» [6. С. 485]. Оказывается, мать мечтала женить его на Жаннетте не потому, что хотела объединить поместья, а потому что полюбила девочку как свою дочь и сама Жаннетта была влюблена в Алена. Как говорит мать Алenu, все эти планы могли стать реальностью: «Она верила, что ты в конце концов ее полюбишь, и даже меня заставила в это поверить. Ужаснее всего, что это правда, ты действительно полюбил ее за час до того, как ее изнасиловали и задушили...» [6. С. 487].

У Мёрдок ситуация как бы оказывается перевернутой: если у Мориака герой убегает от, казалось бы, сужденной ему свыше любви, то в «Море, море», напротив, гонится за своей первой любовью, Мэри Хартли Смит, от него убегающей. Чарльз, сотворивший себе из нее кумира, на всем протяжении романа бьется над загадкой: почему же та оставила его и сбежала, не сообщив адреса, а вскоре вышла за другого? Лишь в финале романа он приобретает способность быть честным с самим собой: «Почему же она ушла? Потому что я был влюблен, а она нет; потому что я просто недостаточно ей нравился, потому что был слишком властен, “всё командовал”...» [5. С. 618]. А сам он не искал сбежавшую Хартли из-за Клемент, в которой, как осознает Чарльз теперь, «была реальность» его жизни, «е хлеб и вино» [5. С. 601].

Но хотя ситуация зеркальна, сюжетное движение одинаково: герои и Мориака, и Мёрдок как бы находятся в «пещере», принимая движущиеся «тени» за реальные объекты, тогда как истина лежит в противоположной стороне. Как говорит Алена, «я сам осмыслял свою историю, строил ее произвольно, в согласии со своими целями, приписывал предвечному человеческие побуждения и сам был доволен собственным вымыслом...» [6. С. 494]. Отметим также, что в обоих романах всеобщим заблуждениям (ибо заблуждаются не только главные герои, но и мать Алена, сама Жаннетта, тоже строящая собственные иллюзии, Симон, а у Мёрдок – и Хартли, и Джеймс) как бы приносится *искупительная жертва* в виде юных и невинных персонажей: Жаннетты и, у Мёрдок, Титуса. Примечательно, что Алена ис-

пытывает величайшее чувство вины, считая, будто он напугал девочку и из-за этого с ней произошло то, что произошло, но и в этом он поддается своей склонности к тому, чтобы считать себя властным над чужими судьбами. В разговоре с Мари та указывает ему на это: «– Ты сказал Симону, что я привыкла к старикам <...> Так вот, одного из моих стариков буквально душили кошмары, которые он сам себе придумывал» [6. С. 484].

Осознав свою вечную тягу к навязыванию реальности собственных толкований, Алэн решает начать новый этап своей жизни и уехать в Париж, где он попытается-таки стать писателем: «Я вдруг почувствовал радость при мысли о скором отъезде в другой мир, в другую жизнь. Нет, это была не радость – это было нетерпение, какое испытываешь в нескончаемом, душном туннеле: нужно вырваться из него во что бы то ни стало, как можно скорее, бежать навсегда, не оглядываясь...» [6. С. 499]. Способность вырваться из «туннеля» (еще одна параллель к платоновской пещере) связывается с избавлением от иллюзий.

Итак, главное озарение вроде бы произошло – оба героя ценой страданий, как собственных, так и других людей, сумели обрести ясный взгляд на жизнь и сделались писателями. Но, что очень важно, это еще не финал. Он же заключается в том, чтобы напомнить читателям о бесчисленных возможностях жизни, о ее чудесных неожиданностях, существующих лишь для тех, кто умеет взглянуть на нее без предубеждения. Начнем с Мёрдок: Чарльз, который вышел из истории с Хартли предельно уставшим, постаревшим, пережившим «и многое, и многих», желает стать чем-то вроде мудрого отшельника и спрятаться от всех жизненных бурь. Он поначалу даже выполняет эту программу: продает свой дом на море и переезжает в Лондон, где практически безвылазно сидит дома. Он ведет себя, как старик, «холостой дядюшка-исповедник», отключив телефон, подерживая весьма «травоядные» отношения с Лиззи и Гилбертом, отказываясь даже ходить в театр («В театре не был ни разу, не ходил даже смотреть мистера Блика в роли Гамлета, хотя все уверяют, что это нечто из ряда вон выходящее» [5. С. 601]) и методически разрывая все письма от Анджи – влюбленной в него дочери его старинных приятелей, которая предлагает ему свою невинность и высказывает желание родить ему ребенка (момент, разумеется, отчасти комический).

Но последняя страница романа гласит: «Водил мисс Кауфман на “Гамлета”. Очень было хорошо. Получил весьма соблазнительное приглашение в Японию. Решил спустить с цепи телефон, и тут же позвонила Анджи. Договорились в пятницу вместе позавтракать. Фрицци приезжает завтра» [5. С. 622]. Все возвращается на круги своя. Более того, роман символически завершается сообщением о том, что разбилась шкатулка из тех, в каких, по преданию, ламы держат в плену демонов: «О черт, эта окаянная шкатулка свалилась-таки на пол! <...> Крышка отлетела, и, если было там какое содержимое, теперь оно наверняка вышло на волю. Хотел бы я знать, что еще ждет паломника на кишашем демонами пути земной жизни?» [5. С. 622]. Жизнь продолжается – гласит финал, и звучит это утверждение тем острее и убедительнее, что Чарльз на добрых сорок лет старше Алена. Но то же самое случается и с Аленом – даже еще интереснее.

Напомним, что уже в самом начале романа Ален интересуется девушкой, похожей на Жанну д'Арк. Это мадемуазель Мартино, компаньонка у баронессы де Гот и человек из другого круга, нежели сам Ален, с которой его мать, строго придерживающаяся правил и предрассудков, не хочет иметь ничего общего: «...я услышал топот копыт и едва успел отскочить в сторону: мадемуазель Мартино проскакала мимо, не заметив меня или, скорее, не удостоив меня заметить, сидя верхом, как Жанна д'Арк...» [6. С. 370]. И далее: «Единственную девушку, которой я восхищаюсь, я вижу только верхом, неприступную, как Жанна д'Арк. Она так презирает меня, что даже не глядит в мою сторону. Да... Но меня как раз и пленяет в ней то, что тут я ничем не рискую, она не спешит, не подойдет ко мне, не потребует, чтобы я перестал быть ребенком и вел себя как мужчина...» [6. С. 375]. Героя привлекает в ней ее недоступность, возможность для него предаваться фантазиям, не будучи затронутым реальностью (то же, что сначала нравится ему и в Мари, которой впоследствии всё же удалось стать причиной и проводником одного из его озарений: «...я не отделял Мари от книжной лавки, с которой сам соединил ее, так же как не отделял мадемуазель Мартино от ее скакуна. Я был защищен от нее и вместе с тем мог наслаждаться ею, как будто видеть ее в волшебном полумраке книжной лавки уже само по себе было для меня наслаждением. Тут не вставала передо мной ни

одна из тех гнусных проблем внешнего мира, которые я, разумеется, не в силах был разрешить» [6. С. 405]). Заканчивается же «Подорожка былых времен» тем, что герой встречает новую Жанну д'Арк, даже две: «...вряд ли я зашел бы еще хоть раз к Веберу, если бы не пара, которую я встретил там в первый же вечер <...> Первой является старуха. У нее волосы с проседью, подстриженные, как у Жанны д'Арк. Да, старая Жанна д'Арк – вот на кого она похожа. <...> Молодая появляется ближе к полуночи, у нее усталый вид, она голодна: интересно, после какой работы она приходит сюда? На Жанну д'Арк похожа и эта, но у нее белокурые волосы и она в возрасте Жанны д'Арк. Когда я увидел ее во второй раз, она посмотрела на меня, она меня узнала» [6. С. 504]. Герою кажется, что «больше ничего» со ним «не случится, все выпито до капли, съедено до крошки», и счастье и горе. «И все-таки кое-что случилось, но это такая малость, что я даже не знаю, стоит ли об этом писать. Вчера вечером старая Жанна д'Арк не появилась у Вебера <...> Я думал, что молодая тоже не придет, однако <...> она вошла в обычный свой час, села за столик, долго изучала меню, словно не зная, что все равно закажет мясо по-английски, потом подняла глаза, посмотрела на меня и улыбнулась» [6. С. 506]. На этих словах заканчивается роман, и это весьма многозначительно. Как и у Мёрдок, оказывается, что поставить точку невозможно, несмотря на все озарения, и откровения, и пережитые радости и несчастья.

Но, в отличие от Мёрдок, у Мориака эта неожиданность подается все-таки как предугаданная и обещанная – недаром роман начинается с мечтаний героя о мадемуазель Мартино, похожей на Жанну. Разница в том, что если та его «не замечала», то эта узнает его и улыбается ему – видимо, потому, что и сам он уже не ребенок, стремящийся спрятаться от мира за своими фантазиями и принадлежащий миру материнских условностей. Он повзрослел и готов стать писателем, обрел более ясный взгляд на жизнь и не боится ее, поэтому он с любопытством размышляет о ее работе, а не по-снобски отворачивается.

Если у Мёрдок герой вполне отдан на волю свободного жизненного потока, ибо, как она пишет в «Суверенности блага», «человеческая жизнь случайна и незавершена», то, по Мориаку, в жизни есть не только случайное, но и обещанное и предугаданное. Дело в том,

что вселенная Мёрдок – это вселенная без Бога; это убеждение писательница разделяет со своими героями: «Утверждение, что в человеческой жизни нет заданного извне предназначения <...> доказать так же сложно, как и противоположное, и я просто буду исходить из него. Я просто не вижу оснований полагать, что человеческая жизнь не является самодостаточной. <...> Мы есть то, чем кажемся, – недолговечные смертные существа, подчиненные необходимости и случайности. Я хочу сказать, что Бога в традиционном смысле этого слова, по моему мнению, не существует, а традиционный смысл, пожалуй, и есть единственно возможный. <...> Нашу судьбу можно изучить, но нельзя оправдать или полностью объяснить. Мы полностью погружены в этот мир. И если в человеческой жизни можно найти какой-нибудь смысл или единство (а мечта об этом не покидает нас), то искать их нужно в человеческом опыте, за пределами которого нет ничего» [4. С. 118–119]. Мориак, напротив, писатель религиозный, и веру в то, что «Иисус есть Христос, сын бога живого, отдавший свою жизнь за тебя и воскресший из мертвых», разделяет со своим героем, который прямо говорит: «...я не верю в случай, а совпадения, пожалуй, доказывают, что в нашей жизни и в самом деле все предопределено» [6. С. 406].

Парадоксально это величайшее сходство и величайшее несходство двух романов: с одной стороны, оба построены на преодолении героями своих иллюзий, на достижении ими некоего откровения о жизни, которое при этом не становится концом этой самой жизни и оказывается получено обоими именно на писательском пути. И для Мориака, и для Мёрдок *именно писатель способен постигнуть истину о жизни* и раскрыть ее другим людям. По Мёрдок, лишь «искусство открывает нам те аспекты мира, которые наше обыденное притупленное мечтательное сознание увидеть неспособно» [4. С. 125]. У Мориака друг Алена Андре Донзак, до конца остающийся «внесценическим» персонажем, вечный собеседник героя, для которого тот и начал писать эти записки, верит, что герой «станет писателем, даже большим писателем» и именно с помощью созданных им произведений Донзак совершит «открытие», которое заключается в «выявлении некой скрытой точки, где правда жизни, постигаемая опытом, соединится с правдой, данной нам в откровении, в том откровении, которое следует извлечь из грубой породы, затвер-

девшей вокруг слова божьего в течение двухтысячелетней истории церкви» [6. С. 378]. Здесь и заключается разница между Мориаком и Мёрдок: для первого откровение уже было дано, и его следует лишь найти заново, поэтому существуют предопределение и судьба, а случай – вестник судьбы. Таким образом, писатель, по Мориаку, находит глубинный, потаенный смысл событий; у Мёрдок же писатель не находит его, а придает его «тому, что в противном случае казалось бы невыносимо случайным и незавершенным» [4. С. 125].

Таким образом, на примере двух романов, по-видимому, связанных генетически, мы попытались продемонстрировать сюжетно-повествовательное единство такого типа текста, который можно назвать «нарративом озарения». Подытоживая, кратко перечислим основные его признаки. На уровне субъектной структуры он характеризуется «я»-повествованием двоякой архитектурной организации, когда произведение как будто и пишется на глазах у читателя, и уже завершено; герой при этом совершает путь к тому, чтобы стать писателем. Другие принципиальные характеристики героя-рассказчика – его уверенность в своей способности к прозрениям и большая, чем у окружающих, власть над душами и отчасти даже судьбами других людей, которая описывается как своего рода «колдовство». Что касается объектной структуры, то на уровне мотивов нарративу озарения свойственна тематизация соотношения воображения и реальности, мотивы – словесные формулы пещеры, туннеля, щели, темноты, с одной стороны, и света, солнца, выхода из темноты, с другой, а также мотив искупительной жертвы, с которой связывается решительный перелом в сознании героя. Основная же сюжетная коллизия может быть описана как самообман главного героя, его ложные представления и о смысле собственной жизни, и об отношениях с окружающими. Главным событием оказывается именно осознание прежних иллюзий. Принципиальной чертой сюжетного развертывания нарратива озарения является при этом невозможность «поставить точку», ибо течение жизни предстает как неостановимое – вопреки всем пережитым героем потрясениям и откровениям, и в финале горизонт вновь отодвигается (хотя герой в своем душевном развитии и оказывается на прежде недоступном ему уровне).

С другой стороны, мы показали, что даже в рамках такого единства возможны варианты смысла – в зависимости от того, какова

природа пережитого героем озарения: является ли оно исключительно достижением трезвого (и, не забудем, сочувственного) взгляда на жизнь, или же это озарение связывается еще и с откровением высшего, божественного порядка, что, по нашему мнению, не обязательно выливается в «назидательную интригу наставления» [1. С. 15], хотя такая опасность, несомненно, возникает. Как писал Г. Марсель о ситуации католического писателя, «вопрос, который я себе ставлю, не будучи в силах <...> его разрешить, заключается в том, не будет ли католик, пишущий роман, почти неизбежно ведён самым лучшим в себе – твердостью в вере, чтобы использовать романную форму в апологетических целях? Конечно, он не будет думать, что тем самым предаёт истину – напротив, ведь он верует; но, тем не менее, он неизбежно заставит тех, кто не разделяет его веру, почувствовать, будто он изменяет реальность в угоду собственным убеждениям...» [7. Р. 498]. Кажется, способность не дать нарративу озарения превратиться в нарратив наставления относится исключительно к мере таланта писателя; у Мориака, по крайней мере в «Подростке былых времен», этой подмены не происходит. Косвенным доказательством тому является и факт, что, «переписывая» этот роман (а, по нашему мнению, именно это и происходит в «Море, море»), А. Мёрдок делает это далеко не так радикально, как в «Единороге», когда она «переписывала» «Терезу Дескейру».

### Литература

1. Тюна В.И. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2. С. 9–19.
2. Murdoch I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York : Allen Lane, Penguin Press, 1993. 520 p.
3. Murdoch I. *Writer at War: The Letters and Diaries of Iris Murdoch: 1939–1945* / ed. by P.J. Conradi. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009. 303 p.
4. Мёрдок А. Суверенность блага / пер с англ. Е. Востриковой, Ю. Кульгавчук // Логос. 2008. № 1 (64). С. 117–137.
5. Мёрдок А. *Море, море* / пер. с англ. М. Лорие. М. : АСТ; Транзиткнига, 2004. 624 с.
6. Мориак Ф. *Подросток былых времен* / пер. с фр. Р. Линцер // Тереза Дескейру. Фарисейка. Мартышка. Подросток былых времен. М. : Прогресс, 1971. С. 352–506.
7. Lignac X. de. *Enquête sur le problème du romancier catholique. Conduite auprès de MM François Mauriac, J. Malègue, Henry Bordeaux, Jacques Madaule,*

Henri Pourrai, Gabriel Marcel, Daniel-Rops, Emile Baumann // *La Vie intellectuelle*. 1935. 25 mars. P. 474–509.

**The Narrative of Epiphany in the Novels by François Mauriac and Iris Murdoch** *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*, 2021, 15, pp. 53–70. DOI: 10.17223/24099554/15/3

Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

**Keywords:** narrative intrigue, heuristic intrigue of revelation, I. Murdoch, F. Mauriac, *The Sea, the Sea*, *Maltaverne: A Novel About a Young Man of Long Ago*, Plato, myth of cave.

The article develops the concept of “narrative epiphany”, which goes back to V.I. Tyupa’s narratology. This narrative is described as a variant of a narrative intrigue – the enigmatic intrigue of revelation with a particular “chain of clarifications, approximations, touching the content of life that is beyond human experience”. The author analyses the work of two writers – F. Mauriac and I. Murdoch to describe the religious and non-religious (secular) varieties of the narrative of epiphany. Besides typological similarities, *The Sea, the Sea* and *Maltaverne: A Novel About a Young Man of Long Ago* demonstrate genetic affinity. The comparative analysis allows the narrative of epiphany at all levels of the structure. Compositionally, it is characterized by the I-narrator of a twofold architectonic organization, when the work seems to be being written in plain view of the reader and appears to have already been completed, with the hero making his way to become a writer. Among other fundamental characteristics of the hero-storyteller are his confidence in his ability for insights and his power over souls and even the fate of other people, which is described as a kind of “witchcraft”. In terms of motives, the narrative of epiphany is characterized by the theme of the relationship between imagination and reality: the motives are verbal formulas of a cave, a tunnel, a crack, darkness, on the one hand, and light, the sun, an exit from darkness, on the other. There is also a motif of the atoning sacrifice, related to the turning point in the hero’s consciousness. The main plot collision can be described as self-deception of the protagonist, his false ideas about the meaning of his own life, and about relationships with others. The main event is related to the realization of previous illusions. The principal feature of the plot deployment of the narrative epiphany is the impossibility of “putting an end”, because the course of life appears as unstoppable, in spite of all the shocks and insights experienced by the hero, thus in the finale the horizon moves back again.

## References

1. Tyupa, V.I. (2015) Etos narrativnoy intrigi [Ethos of narrative intrigue]. *Vestnik RGGU. Seriya “Istoriya. Filologiya. Kul’turologiya. Vostokovedenie”*. 2. pp. 9–19.

2. Murdoch, I. (1993) *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Allen Lane, Penguin Press.
3. Murdoch, I. (2009) *Writer at War: The Letters and Diaries of Iris Murdoch: 1939–1945*. Oxford; New York: Oxford University Press.
4. Murdoch, I. (2008) Suverenost' blaga [The Sovereignty of Good]. Translated from English by E. Vostrikova, Yu. Kulgavchuk. *Logos*. 1(64). pp. 117–137.
5. Murdoch, I. (2004) *More, more* [The Sea, the Sea]. Translated from English by M. Lorie. Moscow: AST, Tranzitkniga.
6. Mauriac, F. (1971) *Podrostok bylykh vremen* [Maltaverne: A Novel About a Young Man of Long Ago]. Translated from French by R. Lintser. In: Mauriac, F. *Tereza Deskeyru. Fariseyka. Martyshka. Podrostok bylykh vremen* [Teresa Desqueiro. Pharisee. Monkey. A Young Man of Long Ago]. Moscow: Progress. pp. 352–506.
7. Lignac, X. de. (1935) Enquête sur le problème du romancier catholique. Conduite auprès de MM François Mauriac, J. Malègue, Henry Bordeaux, Jacques Madaule, Henri Pourrai, Gabriel Marcel, Daniel-Rops, Emile Baumann. *La Vie intellectuelle*. 25th March. pp. 474–509.